

Институт за књижевност и уметност, Београд

DOI 10.5937/kultura2068014T
УДК 821.111.09-31 Џоунс Д. В.
82.01
801.73

оригиналан научни рад

ШУМА СА СТАЗАМА КОЈЕ СЕ РАЧВАЈУ

ОДНОС АРТУРИЈАНСКЕ ТРАДИЦИЈЕ И НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ У РОМАНУ ДАЈАНЕ ВИН ЏОУНС ХЕКСВУД

Сажетак: Овај рад испитује начин на који Дајана Вин Џоунс у роману Хексвуд користи артуријанске мотиве и повезује их са савременим традицијама фантастичног романа за децу и научне фантастике. Користећи сложјену нелинеарну нарацију и богату мрежу интертекстуалних алузија у распону од Томаса Малорија преко Едмунда Спенсера до Т. Х. Вајта, ауторка ствара особен и уметнички успешан жанровски амалгам. Централни концепт романа, варијанта виртуелне стварности у којој појединци преузимају задате идентитете и понашају се у складу с њима, омогућује специфичну, самосвесну употребу мотива преузетих из мита и књижевности.

Кључне речи: Дајана Вин Џоунс, научна фантастика, епска фантастика, артуријански мотиви

Не знам због чега је Хексвуд захтевао да га напишем унутрашке и постранце, иако сам од почетка знала да ће бити тако.¹

У овом тексту бавићемо се двама темама које се емблематично спајају у роману Дајане Вин Џоунс (Wynne Jones),

¹ Wynne Jones, D. The Heroic Ideal: A Personal Odyssey, in: *Reflections: On the Magic of Writing*, ed. Butler, C. (2012), London: Harper Collins, p. 338. Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу аутора.

Хексвуд:² артуријанским мотивима у савременој књижевности и жанровским преплитањима у оквирима књижевности за децу.

Двадесет први век је осим разних других развоја књижевних жанрова донео и једно особено преплитање научне и епске фантастике, које су у двадесетом веку углавном биле потпуно раздвојене, а често и разматране као поларне супротности и оличења контрастних идеологија тј. прогресивног и регресивног импулса у најширем смислу.³ Основна разлика између ова два жанра може се исказати као ослањање на природне законе какви су нам данас познати, те екстраполацију потенцијалних будућности/алтернативних историја, наспрам приказивања имагинарних светова у којима престаје апсолутно важење природних закона, а уводе се фантастични елементи засновани најчешће (али не искључиво) на фолклорном и митолошком наслеђу.

Свакако да се ови жанрови никада нису могли у потпуности и строго разграничити међусобно, нити одређених категорија књижевности главног тока. Од велике користи за слободнији теоријски приступ ту је концепт расплинутих скупова који је Брајан Атебери (Brian Attebery) пренео из математике у одређење жанра и који је сада већ широко прихваћен.⁴

На који начин су се жанрови мешали, спајали и повезивали? Сразмерно лак начин да се то демонстрира јесте да се бар овлаш оцрта путовање и метаморфоза неког одређеног мотива или групе мотива. Артуријански мотиви – пре свега потрага за Гралом као изузетно чест наративни оквир – представљају одличну полазну тачку за овакву анализу. Аутори двадесетог века су их преузимали, користили и преображавали у складу са својим идејама и потребама, у најразличитије сврхе и у безброј тематских и жанровских варијанти: можемо поменути и врло утицајну и важну, а жанровски

2 Оригинални назив романа, *Hexwood*, иако у самом делу представља топоним, могао би се и превести неком варијацијом назива „уклета/зачарана/чаробна шума”. Да не би долазило до пометње, у даљем тексту ће се ипак користити само транскрипција оригинала.

3 За промишљен и врло полемички интониран теоретски оквир видети Сувинове *Метаморфозе* знанствене фантастике: Suvin, D. (2010) *Metamorfoze znanstvene fantastike*, Zagreb: Profil, str. 60-66; сам аутор касније је донекле ублажио овакав став, видети: Suvin, D. (2009) *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, Beograd: SlovoSlavia. За уверљиву аргументацију у прилогу антимодернистичким тежњама у класичној епској фантастици видети и: Kravar, Z. (2010) *Kad je svijet bio mlad*, Beograd: Službeni glasnik.

4 Видети, рецимо, у: James, E. and Mendlesohn, F. (eds.) (2012) *The Cambridge Companion To Fantasy Literature*, pp. 1-4.

тешко ухватљиву тетралогију Т. Х. Вајта (Т. Н. White), *The Once and Future King*, која је пресудно одредила многе касније обраде; од примера који дефинитивно спадају у оквиру епске фантастике, ту је серијал *Магле Авалона* Марион Цимер Бредли (Marion Zimmer Bradley); различити аутори главног тока ослањали су се на артуријанско наслеђе, да поменемо само врло успелу пародију универзитетског романа Дејвида Лоџа (David Lodge), *Мали је свет*. Али и научна фантастика је, нимало изненађујуће, понудила обраде тих мотива: свакако најуспешнија и најтрајнија јесте *Нова Семјуела Дилејнија* (Samuel Delany) мада се могу наћи и тако специфична укрштања каква је *Келтијада* Патрише Кенили Морисон (Patricia Kennealy-Morrison) која спаја спејс-оперу (*space opera*), наглашено паганско читање артуријанских митова и аутобиографску залеђину ауторке (виканске свештенице и рок критичарке најпознатије по неформалном браку са Џимом Морисоном).

За потребе овог рада свакако је важно нагласити да су артуријански мотиви заступљени и у децјој књижевности⁵. Од Роџера Ланселина Грина (Roger Lancelyn Green) или Едварда Игера (Edward Eager) надаље, било у пародичном кључу било у историјским романима за децу, краљ Артур и Свети Грал се често јављају. Може се, међутим, тврдити да нико није на тако комплексан и наративно захтеван начин искористио артуријанске мотиве у књижевности за децу и омладину као Дајана Вин Џоунс у *Хексвуду*.

Овај роман, са жанровске тачке гледишта, спаја епску фантастику са конвенцијама и иконографијом поджанра спејс опере (односно научне фантастике без јаке научне подлоге, углавном оријентисане на авантуристичке заплете): залеђина књиге, као што читалац сазнаје на самом крају, представља сложenu представу о вишегенерацијској борби

5 Видети нпр: Butler, C. and O'Donovan, H. (2012) *Reading History in Children's Books*, Palgrave Macmillan, pp. 48-72. У поглављу *Once, Future, Sometime, Never: Arthur in History* оне пружају корисну категоризацију начина на који су аутори за децу прилазили овој фигури и одређују четири основне варијанте:

- да се Артур посматра као историјска личност из постримске ере и да се његова повест приповеда у таквим оквирима;
- да се остане у општој традицији Малорија и других писаца после Кретјена, према којој је Артур фигура из позног средњег века у свету витештва и чаролије;
- да се установи неко аисторијско време, одвојено од било ког конкретног периода, али које се ослања на све историјске епохе, и да се Артур смести у њега;
- да се тражи начина да се укаже на Артурову зависност од различитих епоха, користећи било двоструке нарације, било чаролију, путовање кроз време, или аналогije између различитих времена; Исто, стр. 55.

за власт између различитих чланова велике породице Владара, људи рођених са бројним натприродним моћима (од парателепатског утицаја на друге умове преко телекинезе до способности трансформације у други физички облик). Ауторка различите артуријанске мотиве, али и неке из ширих митолошких комплекса (пре свега нордијске митологије) тумачи у складу са таквом полазишном тачком. Разлог због кога *Хексвуд* привлачи пажњу истраживача ипак је знатно другачији: на делу је врло сложена наративна мрежа у којој се преплићу и стапају бар два временска тока – од којих је један нелинеаран и укључује различите итерације истих временских сегмената које нам се не представљају хронолошким редом. Можда најдетаљнију анализу тог поигравања временом, а свакако најутицајнију, пружила је Фара Менделсон у својој студији о Дајани Вин Џоунс,⁶ али ни други аутори нису могли у потпуности да заобиђу временску проблематику у овом роману.

Од почетка, читалац прати два упоредна тока. Први делује као класична спејс опера, а у њему Владари галаксије откривају да им прети опасност од заборављеног компјутера Бануса који је случајно покренут на Земљи и који би сад могао оживети њихове прогнане непријатеље, заробљене у стазису. Други прати доживљаје девојчице Ен Стејвли у малом енглеском месту: она открива да се на оближњем имању Хексвуд дешава нешто необично, а када уђе у шуму око имања, схвати да се у њој укида нормални однос времена и простора (што се одражава и на нехронолошки распоред појединих краћих поглавља унутар тог тока): шума је непрегледан, променљив простор у коме се сусрећу бића из различитих епоха, од средњовековних витезова и чаробњака па до футуристичке технологије која укључује апарате за стазис и роботе. Ен и „чаробњак” Мордион Агенос, кога упознаје у шуми, из своје крви „стварају” дечака Хјума и одгајају га у нелинеарним секвенцама у којима се њихови различити временски токови очигледно не преклапају. Пред крај књиге долази до стапања ова два тока, а Ен Стејвли схвата да је идентитет који је дотле имала фиктиван и наметнут споља: она је заправо знатно старија Вијеран од куће Јемства, утицајне породице која се супротстављала Владарима, а Владари су је као таоца и служавку довели са собом на Земљу. На сличан начин разрешавају се идентитети већине других ликова из овог наративног тока: сви су они дело Бануса који на основу података којима располаже „проиграва” различите верзије истих догађаја, све док не дође до жељене варијанте

6 Mendlesohn, F. (2005) *Diana Wynne Jones: The Fantastic Tradition and Children's Literature*, Abingdon: Routledge, pp. 71-77.

– „Чини се да Банус преузима било коју дату ситуацију и особе, смешта их у поље тета-простора, а онда, са готово потпуним реализмом, изводи низ сцена заснованих на тим људима и тој ситуацији. Чини то изнова и изнова, приказујући шта би се десило кад би људи у датој ситуацији одлучили најпре једно, а потом друго. Изводим закључак да је осмишљен како би помагао људима да доносе одлуке.”⁷

Хексвуд, у складу с оваквим централним концептом, укида и дистинкцију између линеарног и цикличног времена и хронолошко приповедање или, заправо, било какво прегледно организовано приповедање: на делу је више различитих стратегија за дестабилизацију читалачке позиције. Као што ћемо видети, и жанровско померање и употреба артуријанских мотива спадају у те стратегије.

Најпре, треба обратити пажњу на начин на који ауторка повезује артуријанске мотиве са конкретним ликовима: овде није на делу ни препознатљива обрада одређеног наратива (рецимо, Малорија [Thomas Malory] или Кретјена де Троа [Chrétien de Troyes]) ни „модернизација” у којој се ликови могу идентификовати са датим предлошцима и заузети одређено место унутар артуријанске схеме, као у *Малом свету* Дејвида Лоца у коме се потрага за Гралом одвија у сетингу академског романа. Напротив, од пресудне важности јесте чињеница да се овде ради о *додатним* идентитетима које бира и намеће Банус. У *Хексвуду*, одређени ликови конкретним одликама упућују на читалачку идентификацију с личностима из артуријанског мита, да би она потом била оповргнута и замењена другом. Најочигледнији пример представља Мордион Агенос: врло рано у тексту појављује се сцена у којој се он, наизглед, буди из вишевековног стазиса и ослобађа се из ковчега. Заједно с именом изведеним од првобитног облика имена чаробњака Мерлина, *Myrddin*⁸ и његовом каснијом употребом магије, све наводи на поистовећивање Мордиона с Мерлином: па ипак, завршно откривање идентитета откриће да је „прави” Мерлин заправо дечак Хјум/Мартелијан а да је Мордион, који се током већег дела романа старао о њему попут родитеља, у ствари његов далеки потомак. Мордионово имплицитно инцестуозно порекло и побуна против ауторитативне фигуре Владара Један, с друге стране, подсећају на трагичну фигуру Мордредра.

Свакако да поједини ликови у оквиру самог наратива преузимају лажни идентитет и имена која недвосмислено

7 Wynne Jones, D. (2000) *Hexwood*, London: Harper Collins, pp. 85-86.

8 Lupack, A. Merlin. 14. 7. 2020; <https://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/merlin>

упућују на одређене артуријанске узоре: тако контролор Борасус постаје сер Борс, Џон Бедфорд сер Бедивер, а Владарка Три – Моргана Ле Треј, у јасној алузији на Моргану Ле Феј. То је пре свега случај са појединцима који лако и одмах потпадају под утицај Бануса/Грала и без отпора преузимају идентитет који им он нуди, уклапају се у његове оквире и испољавају одговарајућу страну своје личности (Борс је побожан, Бедивер одан, Моргана сплеткашица). Са друге стране, неки од њих везују се за много ширу мрежу интертекстуалних референци: Мартин се тако открива као Фитела, кога сама Дајана Вин Џоунс у паратекстуалној напомени повезује с ликом из *Беовулфа*, али је истовремено (што она прећуткује) дете из инцестуозне везе Зигмунда и његове сестре Зиглинде. Владар Један се у ствари зове Орм Пендер, што га повезује с Утером Пендрагоном,⁹ али и змајевима из *Земљоморја* Урсуле Легвин (Ursula Le Guin); и коначно, важан интертекстуални слој представљају повезнице са Спенсеровом (Edmund Spenser) *Вилинском краљицом*, на шта од истраживача, зачудо, указује само Сузан Анг, али ни она се не задржава на њима.¹⁰

Имена Артегал и Скудамор наизглед су тек овлашне референце на Спенсеров спев, али њихово присуство активира аналогију која се може повући између Бануса/Грала скривеног у форми робота Јама и 'гвозденог човека' Талуса који у *Вилинској краљици* помаже Артегалу да дели правду. Тако је од већине читалаца сакривена асоцијација Талуса и Јама, која би упућивала на Јамов истински, скривени идентитет и праву функцију Бануса: он, наиме, није ни Грал ни робот већ компјутер креиран да би у размаку од десет година *праведно* помагао у бирању групе владара која ће управљати настањеним свемиром.

На први поглед, може чудити присуство *Вилинске краљице* као интертекста. Међутим, сама ауторка је више пута указивала на значај који је Спенсер имао за њено

9 Видети: Ang, S. (2010) Dogmata, Catastrophe, and the Renaissance of Fantasy in Diana Wynne Jones, *The Lion and the Unicorn*, Volume 34, Number 3, September 2010, pp. 284-302.

10 Сузан Анг више пажње посвећује мотивским везама *Хексвуда* са Таротом, што доводи и до не много убедљивих тврдњи о томе да Банус/Грал представља јединицу пехара а Екскалибур јединицу мачева (Исто, стр. 294). Адел Кук, напротив, истиче интертекстуалне везе са средњовековном Chanson d'Ogier, али и савременом обрадом Т. Х. Вајта: Cook, A. (2014) *Genre, Gender and Nation: Ideological and Intertextual Representation in Contemporary Arthurian Fiction for Children*. Докторска дисертација, University of Bedfordshire, pp. 147-153. Оно што је заједничко тако диспаратним тумачењима јесте индикација да је *Хексвуд* довољно поливалентан и сложен текст да се из њега могу ишчитати тако различите интертекстуалне везе.

стваралаштво и низ списатељских поступака које је научила читајући његово дело. Овде можемо издвојити управо приступ ликовима:

Начин на који сам то извела је још нешто што сам научила од Спенсера. Спенсорова алегорија покрива распон од великих, читих персонификација (гордост је жена по имену Гордост која живи у палати с прљавим стражњим дворештем) па до односа који су тако танани да их је понекад тешко назвати алегоријом. *А понекад алегоријску улогу дели више ликова, а сваки представља неки њен аспект.*¹¹

Као и њен узор, она се не зауставља на повлачењу аналогича између ликова и особина које персонификују, односно паралелама између ликова у свету Хексвуда и улоге коју преузимају из Малорија у свету који за њих ствара и организује Банус. Напротив, преузима и кључне симболе и делове заплета различитих артуријанских прича који се, да пометња буде већа, често могу повезати с разним личностима. Због мањка простора, не може се спровести исцрпна анализа, али могу се навести два примера.

Најпре, мотив чаробног мача преузет је из већине наратива о Артуру, али у *Хексвуду* га из камена не извлачи Артур већ Хјум/Мерлин, што је још једно у низу погрешних усмеравања читаоца. Троструки идентитет Мартелијана/Мерлина/Хјума није површна игра скривалице: он је и свргнути Владар-бунтовник, и моћни чаробњак земаљских легенди, али, у временском распону којим управља Банус, и лиминална фигура – дете које изнова одраста и учи се етичким начелима прекршеним и заборављеним током векова суровог ратовања. Мач у камену, намењен њему а не Артуру, представља Банусову поруку „да треба сам да убија своје змајеве” уместо да се користи туђим жртвама. Потврду за то Хјум добија на крају романа, кад се испостави да мач припада његовом далеком потомку, змајубици Фители.

Потом, у најзначајније фигуре артуријанског мита спада и рањени краљ тј. Краљ рибар, Амфортас, чија се рана симболично повезује са пропадањем читаве земље. У *Хексвуду*, најочитије је свакако пародијско преобликовање у лику „Амбитаса” (Владара Два) који под утицајем Бануса верује да је обична масница задобијена у тучи рана која не зараста. Други рањени владар кога треба исцелити јесте Мордион: његову „рану” представља трауматично одрастање у власти Владара Један и условљеност којој је подвргнут окрутном

¹¹ Wynne Jones, D. (2012) *The Heroic Ideal: A Personal Odyssey*, in: *Reflections: On the Magic of Writing*, ed. Butler, C. London: Harper Collins, p. 90; курзив наш.

обуком. Коначно, трећу фигуру „рањеног” и исцељеног краља репрезентује Хјум, који мора да се залечи и духовно и телесно.

Уопште узев, Хјум је можда најрадикалнији пример за то како ауторка у сразмерно споредној личности „увезује” читав сноп преузетих мотива и идентитета: осим најважнијих и већ наведених, његово болесно око на крају романа се експлицитно повезује са Одиновим изгубљеним оком, а он сам поистовећује са нордијским божанством. Однос са Ен/Вијеран евоцира и парародитељски однос Вивијен, Госпе од језера, и Ланселота (на шта упућује и Вијеранино име). Од велике важности на структурном нивоу јесте и то што Хјум преузима улогу Парцифала, невиног и чистог јунака који ће извидати рањеног краља.

Овде можемо подробније описати једну значајну мотивску паралелу са легендом о Парцифалу, којој у литератури није посвећено довољно пажње: Хјумов први сусрет са витезом. Код Волфрама фон Ешенбаха (Wolfram von Eschenbach), као и познијих аутора који се ослањају на њега, Парцифала мајка одгаја у шуми, изолованог од друштва, и кад први пут угледа витезове у пуном оклопу, он помисли да се сусрео са Богом. Ешенбах детаљно описује тај сусрет и његову непосредну последицу – Парцифалову жељу да постане витез, коју мајка не успева да обузда, па га уз мањкаву опрему и неспретно срочене савете шаље у свет, што ће довести до низа конфликтних ситуација.¹² Код Дајане Вин Џоунс, насупрот томе, Вијеран и Мордион одгајају Хјума заједно, али у кључном тренутку сусрета с „витезом” Вијеран и Хјум су сами. Као и Парцифал, Хјум је наивно одушевљен витезовим оклопом и опремом, али и његовом узвишеном мисијом коју Вијеран „педагошки” описује:

„Препознајем коња, блесо”, рекао је. „Шта је то витез?”

Ово се дешава пре него што смо нашли оно језеро, помисли Ен. Тада је знао за витезове. Али још је била уздрмана страхом од тог витеза. „Витез је човек који се бори”, рекла је одсечно.

Али могла је претпоставити да ће бити немогуће да се тек тако отресе Хјума. Почео је да галами и запиткује: ко су витезови, чиме се баве, с ким се боре, и како се постаје

12 Увид у оригинални текст и превод на савремени немачки могу се наћи у: Eschenbach, W. *Parzival* 14. 7. 2020. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Wolfram/wol_pa00.html; Eschenbach, W. *Parzival und Titurel* 14. 7. 2020. <https://www.projekt-gutenberg.org/eschenbach/parzitu/parzi03.html>

витез? Тако је Ен (...) у ходу објаснила како изгледа обука за витеза. Није видела разлога да ту не убаца мало пропаганде. Рекла је Хјуму да мораш *заслужити* да постанеш витез пре него што те произведу у витеза, а кад се то деси, мораш да се бориш и да се понашаш *часно*.¹³

Видљива аналогија са првим Парсифаловим сусретом с витезом овде се преображава, прикрива и подрива истовремено: „витез” је, наиме, нечовечни Владар Четири; уместо Парсифалове мајке, Ен/Вијеран реагује попут ње, заштитнички и трудећи се да одврати дечака од витешког позива, али је у овом случају то додатно рационализовано њеним препознавањем Владара Четири. Овај преузети мотив и дечачка жеља да се постане витез заправо су само још један слој привидних идентитета које за Хјума ствара Банус како би га навео на другачије сагледавање сопствених мана и погрешки. Педагошки тон ове епизоде додатно је наглашен сценом која следи непосредно за њом: замишљајући како убија змајеве, Хјум удара и мучи зеца ухваћеног у замку, али га Мордион зауставља уз прекор да не сме бити суров.

Овде можемо увести читање романа у коме је Хјум заправо „потиснути” протагониста у корист деутерагониста Мордиона и Ен. Његов развојни пут који, наизглед, следи одрастање јунака у Кембеловом синкретичком мономиту, заправо представља низ тегобних корака ка исцељењу и поновном успостављању дубоко трауматизоване личности. Тај процес је, међутим, у потпуности закриљен упоредним приказом Мордионовог постепеног опоравка и ослобађања од суровог условљавања коме га је током одрастања подвргнуо Владар Један/Орм Пендер: Мордиона је најлакше читати као традиционалног протагонисту мита који кроз многа искушења стиже до циља, остајући веран свом истинском сопству. Ипак, највећим делом наратива доминира Ен/Вијеран: од почетка, збивања на фарми Хексвуд и у шуми пратимо упоредо са њом. То значи да Дајана Вин Џоунс од самог почетка уводи непоуздано приповедање; пажљивији читаоци ће тога рано постати свесни, али праве размере те непоузданости постаће јасне тек на око две трећине текста, кад Вијеран пронађе поруку коју је оставила сама себи: „Вијеран. Вијеран на вези. Вијеран себи самој. Ово је барем други пут да седим у спаваћој соби хотела и очајавам, и почињем да мало сумњам у све. Ако се то деси поново, ово је обавештење мени да се нешто чудно збива.”¹⁴

13 Wynne Jones, D. нав дело, стр. 184.

14 Исто, стр. 258.

Ту се враћамо већ поменутој теми – дестабилизацији читалачке позиције и читалачких очекивања. Дебора Каплан је у оквиру анализе истовремено младих и старих протагониста Дајане Вин Џоунс посебан простор посветила случају Ен/Вијеран;¹⁵ како она наглашава, у књижевности за децу и адолесценте узраст протагонисте је често везан за узраст имплицитног читалаца, обично годину-две млађег. У случају Вијеран, то додатно компликује жанровско одређење *Хексвуда*, који се може одредити и као дечје и као адолесцентско штиво (што је видљиво и по издањима која су се појављивала у различитим периодима код разних издавача). Док у почетку Ен Стејвли сматрамо, поводећи се за њеним исказом, четрнаестогодишњакињом, у тренутку спознаје и одбацивања конструисаног идентитета Вијеран зна и да је Ен „заправо” имала тек дванаест година, али и да она сама има двадесет и једну. Ти подаци значајно утичу на накнадно тумачење неких ранијих догађаја, а пре свега на објашњење еротизованог односа Ен и Мордиона и њихово заједничко „стварање” детета. Заједно са неочекиваном идентификацијом Ен и Вијеран, они приморавају читаоца да преиспита своје дотадашње виђење ових ликова, појачавајући његов осећај несигурности. Унутар наративног оквира романа, више не постоји ништа чврсто и поуздано, никаква тачка ослоња: ни монолитни идентитет ликова, ни линеарно време, па ни фиксирана радња (Јам/Банус инсистира на вишестратном понављању појединих догађаја све док се не стигне до жељеног исхода). Такав флуидан и недефинисан текст карактеристичан је пре за високи постмодернизам и књижевност намењену одраслима.

Сличну флуидност и хибридноћ, одбијање да се уклопи у строге жанровске оквире, налазимо и на екстрадијегетском нивоу *Хексвуда*. Не само што се не може прецизно одредити као штиво за децу или адолесценте (Каплан наводи неуобичајено широк распон читалачког узраста, од десет до седамнаест година): *Хексвуд* одолева и уобичајеним жанровским сврставањима. Иако спејс опера на први поглед представља безбедно широко одређење жанровског идентитета романа, треба скренути пажњу на још два до сада занемарена аспекта.

Најпре, поменуте одлике које се могу повезати с постмодерном – нелинеарно, итеративно време, догађаји који се механички понављају или увишестручују, попримање привидних, привремених идентитета и „проигравање” постојећих

15 Kaplan, D. (2010) Disrupted Expectations: Young/Old Protagonists in Diana Wynne Jones's Novels, *Journal of the Fantastic in the Arts* 2 (79), pp. 198-201.

наратива – такође су типичне одлике видео-игара и њихове механике. У тренутку појављивања *Хексвуда*, 1993, видео игре су већ биле општеприсутне, а њихови текстуални претходници – књиге „изабери своју авантуру“ – изгубиле су на популарности. Дајана Вин Џоунс у свом комплексном делу не стреми репликацији алеаторичног карактера тих књига нити делимичној контроли тока радње коју нуде видео-игре; међутим, јасно је да је његова структура обликована уз познавање механизма игара и нових могућности које оне нуде за обликовање наратива. Бар једна личност у роману експлицитно је заинтересована за видео-игре: то је Харисон Скудамор, који успева да укључи Банус у сасвим баналној намери да направи фантазијску игру улога у којој ће хобити кренути у потрагу за Гралом, и тиме заправо покреће радњу романа. Његова докона жеља и неозбиљан третман Бануса су у оштрој супротности са смртном озбиљношћу „игре“ коју компјутер заправо спроводи, што одражава и Скудаморов неславни завршетак.

Други моменат који означава и пресудно одвајање од жанра научне фантастике, ма како широко схваћене, јесте увођење Шуме као агенса радње и у доброј мери самосталне личности. Док се у почетку чини да је Шума само физички одраз Банусовог поља моћи, будући да се Енина перцепција времена и стварности мења кад год уђе у њу, постепено сазнајемо да је шума засебни и својеволни ентитет са властитим „тета-пољем“: у присуству неког људског бића, то поље се активира, а приградска шумица постаје митска Шума, оличење свих шума на земљи, станиште натприродних и митолошких бића и лиминални простор без јасних граница. Мери-Ен Потер у својој анализи управо Шуму означава као кључни дестабилизујући, дисруптивни елемент романа, који изокреће и укида традиционалне бинарне опозиције природе и технологије.¹⁶ Заиста, Шума као лиминални простор спаја и повезује све нивое романа – не само да ка њој постепено гравитирају сви ликови, и не само да се у Шуми укидају важећи закони линеарног времена и непоновљивих догађаја, већ, попут Бануса, она успева да усмери и одреди деловање људи који бораве у њој.

Када се саберу све ове разнородне тематске и формалне карактеристике, јасно је да је *Хексвуд* жанровски хибрид који се не може прецизно и до краја одредити, јер не следи конвенције било научне фантастике било фантазијске књижевности/епске фантастике. Не треба заборавити да у нај-

16 Potter, M-A. (2020) The Forest Within the Farm: Locating the Collective Androgynous Influence as Destabilising Anthropocentric Control of Space in Diana Wynne Jones's *Hexwood*, *Scrutiny* 2.

познатија дела Дајане Вин Џоунс спада „водич“ кроз *Фантазијску земљу* (*The Tough Guide to Fantasyland*) у коме она набраја и пародира управо најотрцаније клише, топосе и правила таквог приступа писању фантастике. О њеном виђењу „правила“ жанра можда најјасније говори следећи опсежни цитат из есеја *Разговор о правилима*:

... Правило одређује да сваки Жанр има апсолутне границе које се Не Смеју Прелазити. А Правила додају да ће, уколико их прекршите, то што будете написали људи звати „не прави хорор“ – „или научна фантастика или штагод“ – и да нико неће желети да чује за њега. Резултат тога је – привремено, надам се – права катастрофа за све врсте писања. Нарочито представља катастрофу за оне врсте о којима сам говорила. Сваки жанр се згрчио унутар онога што сматра властитим границама, а у оквири-ма тих граница су се Правила За Припадање Том Жанру умножила и окоштала све док је постало готово немогуће да ико напише ишта оригинално. Али Правила кажу да је добро ако све време пишете исту књигу. То је у реду. То је Жанр. (...) На неки начин, фантастика за децу је у бољем положају, јер је успела да унутар себе обухвати све те различите Жанрове. Али кад пишете, морате их круто раздвајати. Иначе. Али и овде се спољне границе љубоморно чувају и дефинишу. Тако је лако стећи стигму да „Нисте Прави“. Број и крутост Правила се умножавају како би то осигурали.¹⁷

Кључни исказ на који се у овом контексту можемо усредсредити јесте да фантастика за децу успева да обухвати у себи све различите жанрове: евидентно, и *Хексвуд* је доказ у прилог тој тврдњи. Међутим, сада се још једном треба вратити на артуријанске мотиве и њихову функцију (односно функције) у оквиру овог романа. На почетку рада цитирана је подела текстова о Артуру писаних за децу са историјског становишта. Може се без даљег тврдити да *Хексвуд* спада у четврту категорију која „тражи начина да укаже на Артурову зависност од различитих епоха, користећи било двоструке нарације, било чаролију, путовање кроз време, или аналогиче између различитих времена“: парадоксално, Дајана Вин Џоунс користи све ове поступке истовремено. Умножавање и разнородност интертекстова које она користи омогућују да избегне предвидљиве, стереотипне ликове и заплете другоразредне фантастике (или видео-игара). С друге стране, њена техника вишеструких, слојевитих интертекстуалних

17 Wynne Jones, D. A Talk About Rules, in: *Reflections: On the Magic of Writing*, ed. Butler, C. (2012), London: Harper Collins, pp. 105-106.

алузија успева да утемељи флуидне и (барем) двоструке идентитете јунака у власти Бануса и Шуме, пружи им препознатљиве обресе и одреди динамику међусобних односа, позивајући се на заједничко познавање артуријанске књижевности и на колективне архетипове. Чак и најмлађи и најнеискуснији читаоци већ су упознати са фигурама змаја, витеза, принцезе, замка и краља, те њиховим позицијама и улогама у систему бајке; што су старији и образованији, то ће им се отварати више нивоа значења и више аналогија са књижевним претходницима, тако да – користећи похвалу која је честа, али ретко заслужена – можемо рећи да је *Хексвуд* роман за све узрасте.

ЛИТЕРАТУРА:

Ang, S. (2010) Dogmata, Catastrophe, and the Renaissance of Fantasy in Diana Wynne Jones. *The Lion and the Unicorn*, Volume 34, Number 3, September 2010, pp. 284-302.

Butler, C. and O'Donovan, H. (2012) *Reading History in Children's Books* Palgrave Macmillan, pp. 48-72.

Cook, A. (2014) *Genre, Gender and Nation: Ideological and Intertextual Representation in Contemporary Arthurian Fiction for Children*. Докторска дисертација, University of Bedfordshire

Eschenbach, W. *Parzival und Titurel*. 14. 7. 2020. <https://www.projekt-gutenberg.org/eschenba/parztitu/parzi03.html>

Eschenbach, W. *Parzival* 14. 7. 2020. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Wolfram/wol_pa00.html

James, E. and Mendlesohn, F. (eds.) (2012) *The Cambridge Companion To Fantasy Literature*

Kaplan, D. (2010) Disrupted Expectations: Young/Old Protagonists in Diana Wynne Jones's Novels. *Journal of the Fantastic in the Arts* 2 (79), pp. 197–209.

Kravar, Z. (2010) *Kad je svijet bio mlad*, Beograd: Službeni glasnik.

Lupack, A. Merlin. 14. 7. 2020. <https://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/merlin>

Mendlesohn, F. (2005) *Diana Wynne Jones: The Fantastic Tradition and Children's Literature*, Abingdon: Routledge.

Potter, M-A. (2020) The Forest Within the Farm: Locating the Collective Androgynous Influence as Destabilising Anthropocentric Control of Space in Diana Wynne Jones's *Hexwood*, *Scrutiny* 2.

Suvin, D. (2009) *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, Beograd: Slovoslavija.

Suvin, D. (2010) *Metamorfoze znanstvene fantastike*, Zagreb: Profil.

Wynne Jones, D. (2000) *Hexwood*, London: Harper Collins.

Wynne Jones, D. The Heroic Ideal: A Personal Odyssey, in: *Reflections: On the Magic of Writing*, ed. Butler, C. (2012), London: Harper Collins, pp. 79-95.

Wynne Jones, D. A Talk About Rules, in: *Reflections: On the Magic of Writing*, ed. Butler, C. (2012), London: Harper Collins, pp. 96-108.

Tijana Tropin

Institute for Literature and Arts, Belgrade

A FOREST OF FORKING PATHS

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTHURIAN TRADITION AND SCIENCE FICTION IN DIANA WYNNE JONES'S NOVEL *HEXWOOD*

Abstract

This paper analyses Diana Wynne Jones's use of the Arthurian tradition in her novel *Hexwood* and the links she establishes with the contemporary traditions of the fantasy novel for children and science fiction. By employing a complex non-linear narration and a rich network of intertextual allusions ranging from Thomas Mallory and Edmund Spenser to T. H. White, Wynne Jones creates an unusual and successful genre amalgam. The central concept of the novel, a version of virtual reality where individuals adopt false identities and act accordingly, enables a highly uncommon self-aware use of motifs adopted from myth and literature.

Key words: *Diana Wynne Jones, science fiction, fantasy, Arthurian motifs*



Бојан Јевтић, *Dream on*,
110x90 цм, 2019.