

Gregor Artnik
Maribor

FANTASTIČNOST V LITERaturi IN NJENE ZNAČILNOSTI V TOLKIENOVEM *HOBITU*

V razpravi avtor ponuja nekaj zaključkov sodobnih (domačih in tujih) literarnih kritikov o fantaziji in fantastičnem v literaturi. Sestavek se osredotoča predvsem na Tolkienovo fantastično pripoved *Hobit*. Fantastičnost preizkuša z več različnih gledišč, tudi z vidika triperesnega razmerja avtor–delo–bralec.

The author of this paper offers different contemporary views on the term of literary fantastic. The goal of this discussion is to present not just the obvious, but also to discuss various aspects of the previously mentioned term. The specifics of English and American terminology linked to the literary object – J. R. R. Tolkien's *The Hobbit* or *There and Back Again* – are dealt with simplicity of a subjective thought. The debate also encourages the ones who have already questioned the relations between what is really the obvious and what is beyond our reach, but still accessible through our thoughts. It wants to present the surface level of the literary fantastic and some starting-points for the classification of the literature with a similar dedication to a cause.

Literarno fikcijo, domišljijo oz. fantazijo slovenski literarni teoretik Matjaž Kmecl obravnava kot »posebno sposobnost sestavljanja različnih posamičnih doživetij v novo, globlje smiselno, pomenljivo tvorbo: bodisi izraženo z barvami in liki, bodisi s toni in akordi, bodisi jezikovno. Kot ustvarjalna, aktivna domišljija, nepogrešljiva v pripovedni in dramski literaturi« (Kmecl 1996: 37).

Milivoj Solar meni, da »v najširšem pomenu besede le manjši del celotne književnosti ni fantastičen« (Solar 1990: 221). V ožjem smislu pa naj bi po njegovem razumeli to – kar poimenujemo z izrazom *fantastično* – kot književnost, ki se ne ozira na realistično motivacijo, na prepričljivost in na možnost, da se je opisano morda resnično zgodilo. Avtor tudi zagotavlja, da so fantastične literarne vrste starejšega nastanka, številčnejše in bolj cenjene, kot nefantastične vrste umetnostnih besedil. Ceri Sullivan in Barbara White skušata v zborniku *Writing and Fantasy* predstaviti leposlovje nasploh kot *zavestno fantazijo* in takšna razlaga je prisotna šele v sodobnih etimologijah. Besedna zveza ima izvor v latinski besedi *phantasia*, kar pomeni delati vidno oz. jasno. Omenjata tudi, da definicija termina fantastična literatura, ki jo je izoblikovala Kathryn Hume, izključuje realistične in zgodovinske romane (angl. *novels*). Realistični romani »naj ne bi bežali stran od tega, kar se dogaja v fizičnem svetu,« zgodovinski pa naj bi »uporabljali že obstoječe osebe v realnih ali izmišljenih situacijah« (Sullivan, White 1999: 4).

Tolkienovi atributi fantastičnosti

Catharine R. Stimpson, ki se je v svojem delu podrobneje posvetila Tolkienovemu ustvarjalnemu opusu in njegovi življenjski poti, je v eseju o njem navedla kar nekaj zanimivih pogledov na fantazijo in fantastičnost. Ne skriva namreč naklonjenosti fantastični literaturi, hkrati pa dodaja, da je »ena izmed očarljivosti fantazije tudi njen namen, da spreminja in skriva to, česar se bojimo, da bi se uresničilo, s tem pa se dejansko razkrijemo« (Stimpson 1969: 3). Tolkien se po njenem mnenju vseskozi previdno skriva za zaveso Srednjega sveta (angl. *Middle Earth*). Glede jezika, ki ga avtor sicer razume kot surovi material literature oz. njen temelj, pa je zanimivo tudi to, da naj bi Tolkien že kot otrok izumil kar nekaj jezikov, kasneje tudi študiral stare jezike in temu posvečal veliko časa. Ni naključje, da ga je znani angleški pesnik W. H. Auden (med drugim tudi Tolkienov učenec) proglasil za barda anglosaksonske govornice. Vnema in strast, s katero je Tolkien ubesedoval svoja domišljajska popotovanja, imata tudi določene estetske in etične vrednote. Avtor sam je malce za šalo priznal, da je napisal trilogijo *Gospodar prstanov* – ki je nadaljevanje *Hobita*, ne pa tudi delo mladinske književnosti – kot vajo iz jezikovne estetike. Seveda je zanimivo tudi to, da je avtor ustvaril imena oseb in krajev na osnovi valižanskega izročila. Sam pravi, da imitacija sama po sebi ni velik greh.

Eden izmed adutov za uspešnost Tolkienovih del je po mnenju mnogih govor. Je namreč tisti, ki oblikuje osebe v njegovih delih, poleg tega pa bralca posredno vpeljuje v bogato duhovno vzdušje, ki ga delo pričara. Tako recimo glavne književne osebe mnogokrat uporabljajo glas *l*, malopridneži pa *k* in *z*. Avtor tako zagovarja teorijo, da nekateri jeziki in glasovi izžarevajo določeno moralo oz. krepost književnih oseb. Poleg samega govora je tu še časovna posebnost cikličnih obdobj – treh dob Srednjega sveta – v katerih avtor oblikuje svoj fantastični svet. Leta 2941 po Tolkienovem štetju se Thorin Hrastov ščit s svojo družino poda na nevarno pustolovščino, da bi skupaj premagali strašnega zmaja Smauga in spet postali vladarji pod Goro kot nekoč. Ta avantura zajema delo *Hobit ali Tja in spet nazaj*. Četrta doba je gospostvo človeka, prihod realnosti, kakršna se je razvijala vse od nam poznanega začetka človeštva. Vse te dobe služijo kot sredstvo za kritiko družbe modernega človeka. Vendar kljub odporu do moderne družbe, Tolkien ne zavrača sodobne tehnologije. Bralec lahko v *Hobitu* razbere tudi, kako avtor poudarja pomembnost dinastij in družinskega življenja. Seveda pa zavrača preveliko mero hvaljenja in nasledstvene moči književnih oseb. Ne presenetijo in ustavijo ga niti socialne razlike. O tem v *Hobitu* priča srečanje Bilba Bogataja in treh ajdov. Bilbo (angl. *Bilbo Baggins*) v originalni angleški inačici *The Hobbit* uporablja standardno angleščino, ajdi pa uporabljajo jezik delavskega sloja ali tako imenovani cockney. V slovenskem prevodu *Hobita* je delavsko govornico zamenjal osrednji slovenski govor, ki bralca bolj ali manj spominja na ljubljansko mestno govornico. Tolkienova fantastičnost združuje tudi – po mnenju poznavalke Stimpsonove – nadnaravno in kratek vpogled v večnost – četudi fantazija ni utopična, zahteva skok iz sedanjosti.

Avtor je leta 1938 napisal esej *On Fairy-Stories*, v katerem je natančneje razložil svoj koncept fantastičnosti. »Tekoča in fleksibilna proza izzove reakcijo, zajeto v treh dejanjih: (1) olajšanje, ker so dani prepričljivi odgovori na težka vprašanja; (2) sum, ker odgovori postajajo neoprijemljivi, in (3) previdna odobritev. Drugo

dejanje je med navedenimi najbolj kompleksno« (Stimpson 1969: 22). Tolkien s tem zajame jedro fantastike v delih, za katero je kljub tekočnosti in prilagodljivosti značilna neotipljivost. Ravno to je eden izmed razlogov, zakaj bralci še vedno radi posegajo po tovrstnih knjigah – dela so namreč vabljiva, brez nerešljivih in resnično težkih vprašanj, vendar pa so odgovori na ta vprašanja neoprijemljivi. Avtor raje uporablja termin pravljичno (angl. *fairy*) kot pa fantastično (angl. *fantasy*). Krut in prelep svet pravljичnosti vključuje vsa nadnaravna bitja, kot so recimo ajdi; vse naravne stvari, kot so tudi zvezde; vse zemeljske stvari, kot je recimo kruh; in človeštvo, če je le-to na nek način začarano. To, kar Tolkien poimenuje »*fairy story*«, je pripoved, ki združuje vse pustolovsko, moralno in satirično. Sam pravi, da *Gospodar prstanov* združuje vse tri prvine. Podobno velja tudi za *Hobita*, vendar ne v povsem enakem obsegu, saj lahko pri slednjem opazimo manjšo stopnjo satiričnih prvin, medtem ko moralne in pustolovske brezpogojno ostajajo na svojem mestu. Ne glede na to, kakšen je namen pripovedi, mora dogajanje zavzemati prostor v območju nekega nevarnega kraljestva oz. domovine. Tolkien v svojem eseju razlaga prepričanje, da je »drama naravni sovražnik fantastičnosti oz. fantazije nasploh« (Cornwell 1990: 4). Po avtorjevem mnenju pravljичni pripovedovalec uporablja materiale iz primarnega (čutnega in nenavadnega) sveta, da bi tako ustvaril sekundarni svet. Avtor ga parafrazira kot *podstvarnika*, ki brska po božjih stvaritvah z namenom, da naredi podstvaritev po svoji volji. Stimpsonova meni, da avtor nasploh piše le za odrasle in ne za otroke. Njegova koncentracija je osredotočena na pripovedovalca in ne na književne osebe. Dober podstvarnik (v mislih ima najbrž avtorja kot božanstvom podrejeno bitje) združuje razumnost in občutek za dejstva. Tudi najbolj briljantno fantaziranje je lahko sumljivo. »Tolkien naloži prav toliko dela pripovedovalcu kot tudi književnim junakom. Tako mora pripovedovalec ustvariti izviren in verjeten sekundarni svet. Popolnoma mora očarati bralca, saj bi ena napačna poteza privedla do bralčeve nezaupljivosti. V tem primeru bi pripovedovalec – in s tem tudi celotna umetnina – doživela neuspeh« (Stimpson 1969: 23).

Neil Cornwell,¹ predavatelj na Univerzi v Bristolu, se je fenomena fantastičnega v literaturi lotil s prepričanjem, da »sta romantično in fantastično bila dolgo povezana in mnogo besedil, ki jih danes označujemo za fantastična, izvira prav iz romantičnega okvira« (Cornwell 1990: 5). Omenja tudi T. E. Littla in njegovo knjigo *The Fantasts*, v kateri se avtor takole opira na Tolkienov pristop:

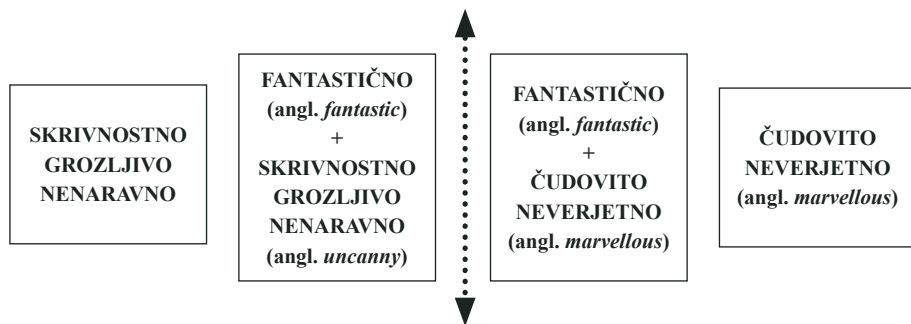
Vsi pisci ustvarjalnega leposlovja (fikcije) so podstvaritelji sekundarnega sveta. Sekundarni svet bo pri piscu nefantastičnih del tako blizu primarnemu svetu, kolikor mu bodo to omogočale in dopuščale potrebe njegove umetnosti in njegov talent /.../ Dovoljenje za spreminjanje primarnega sveta v umetniškega imajo pisci normalnega leposlovja. Fantastično se začne, ko gre sekundarni svet čez meje tega dovoljenja in postane drugačen /.../ Takšno podstvaritev imenujemo terciarni svet (Cornwell 1990: 16).

¹ Cornwell v svoji knjigi *The Literary Fantastic – From Gothic to Postmodernism* (1990) omenja tudi sinonime, ki jih Siebers poda za to obdobje – npr. izjemno, otročje, smešno, nesmiselno, absurdno ... Vse te oznake naj bi po Cornwellovem mnenju danes označevale romantična dela, ki vsebujejo fantastične elemente, obenem pa tudi književna dela, ki so tako rekoč privlečena za lase.

Teorija, ki jo Cornwell naniza, ima dobro zasnovano idejo, vendar po mnenju nekaterih ni popolnoma sprejemljiva, saj naj bi bila presplošna in tudi primeri, ki iz nje izhajajo, bi naj bili preveč abstraktni. Kritič v enem izmed poglavij svoje knjige *The literary fantastic* prikaže paleto različnih poimenovanj – izbira namreč med angleškimi termini »*fantastic, fantastic, fantasy*«. Dejstvo, ki ga omenjajo mnogi avtorji je, da nastanejo problemi prav v nedoslednosti pri prevajanju terminov v različne jezike. Literarna teoretika Irwin in Todorov menita, da predstavlja termin *fantasy* – v slovenščini bi ga lahko tolmačili z ustreznico fantazija, v literaturi pa tudi kot umetna, fantazijska pravljica, fantastična pripoved – podzvrst proznega leposlovja, medtem ko izraz *fantastic* označuje le lastnost v leposlovnem delu. Na splošno se v angleški prozi pogosteje uporablja termin *fantasy* kot pa *fantastic*. Seveda je potrebno omeniti tudi druge avtorje (Todorov, Rabkin, Brooke-Rose in Siebers), ki večinoma uporabljajo zadnji omenjeni termin. Cornwell zaključuje problem z mislijo o fantastičnem, saj pravi, da ta termin ne more biti absolutno omejen na opis zvrsti, ampak je kvečjemu »*fantastično* lahko prisotno v delu, ki se izkaže v končni fazi kot *skrivnostno* in *nenaravno*« (Cornwell 1990: 31).

Poimenovanje *fantastično* vsekakor ima bolj omejeno veljavo kot izraz *fantasy*, ki dosega v primerjavi z njim širše pomenske razsežnosti. V zvezi s tem je pomembno tudi, da se zveza fantastična literatura (angl. *fantastic literature*) ne uporablja pogosto, sploh pa ne v zvezi s poezijo. V primeru, da je to neizbežno, se termin uporablja povsem premišljeno. Fantazija (angl. *fantasy*) torej označuje širši koncept, ki bi ga lahko poimenovali kot obliko, nagib ali celo literarni element, ki je prisoten v leposlovju le do neke mere. Cornwell po Rabkinu povzema, da je izbor leposlovnih del, ki jih označujemo z zvezo fantastična dela prevelik, da bi ga opredelili le kot eno samo zvrst. Sem sodi vrsta del, kot so: pravljice (angl. *fairy tales*), detektivske pripovedi (angl. *detective story*), umetne, fantazijske pravljice (angl. *fantasy*). Poleg tega v moderni literaturi fantastiko pogosto povezujemo z metafikcijo, znanstveno fantastiko itd.

Todorov je svoje mišljenje o fantastičnem shematično prikazal na osnovi štirih kategorij. Cornwell je v svoji knjigi *The literary fantastic* objavil tudi citat Todorova, ki nazorno razlaga naslednjo skico. Diagram namreč predstavlja odnose in zveze med angleškimi poimenovanji »*uncanny-fantastic-marvellous*«.



Skica št. 1 (Cornwell 1990: 35)

omahovanje, obenem narekuje poseben način branja, ki pa ne sme biti ne pesniški ne alegoričen. Dogodki naj bi bili kljub temu jasno predstavljeni. Todorov razlaga pojem nealegorično branje kot vrsto branja, pri katerem bralec nadnaravne elemente v pripovedi jemlje dobesedno. Če govorijo živali, vzame to kot dejstvo. Potrditev tovrstnega razmišljanja v Tolkienovem *Hobitu* predstavlja zmaj Smaug, ki ne le govori, ampak je tudi prebrisan, obenem pa mu je pripisana tudi vloga neustrašnega čuvaja zaklada. Bralec med branjem *Hobita* ni preveč presenečen nad tem, da kraljevi orli govore, da se strašni Smaug pogovarja z Bilbom Bogatajem; tudi nad tem ne, da Bilbo ni človek a ima več ali manj vse človeške lastnosti, vključno z govorom.

Poljski teoretik Stanislaw Lem je v svojem delu *Fantastika in futurologija* natančno sistematiziral fantastična književna dela. Glede na različne indikatorje pravljčnosti, ki jih lahko najdemo tudi v Tolkienovem *Hobitu*, lahko sodimo o zvrstnosti obravnavanega dela. M. Kordigel po Lemu povzema, da je pravljčni svet v primerjavi z realnim dvakrat nadnaraven: lokalno in nelokalno. Lokalni čudeži so leteče preproge, čudežni prstani ipd., nelokalni čudež pa je apriorna harmonija vseh realizacij. To bi v našem primeru pomenilo, da je na koncu vse idealno razdeljeno v skladu z zaslugami pravljčnih oseb. V *Hobitu* se po končanem boju armad plen (zaklad) razdeli pravično in vsaka literarna oseba odnese domov, kar si je zaslužila.

Na koncu koncev doleti vsakogar takšna usoda, kot si jo zasluži: hudobnemu hudobno, dobremu dobro. Vse transformacije, ki se v pravljici zgodijo, so podrejene tej aksiologiji. In ker dobro in lepo v pravljici zmeraj premagata slabo in grdo /kar se izkaže kot elementarno tudi v *Hobitu* – op. G. A./, gre torej za ontologijo, v kateri so vrednote najvišja instanca kavzalnosti (Kordigel 1994: 29).

Avtorica omenja, da je pravljčni determinizem nelokalen – saj mu je usoda pravljčnih oseb povsem podrejena – obenem pa tudi lokalni. V našem primeru bi to dokazovali z dejstvom, da se Bilbov prstan nevidnosti nikoli ne pokvari. Torej je prstan Bilbu v pomoč v prav tistem trenutku, ko ga le-ta potrebuje in nevidnost je vzpostavljena na njegovo takojšnjo zahtevo. V *Hobitu* se torej nikdar ne zgodi, da bi prstan ne ubogal svojega gospodarja, ker bi pač prišlo do motnje v funkcioniranju. Tudi v pravljicah ne moremo pričakovati naključij, še zlasti ne v klasičnih pravljicah. *Hobita* ne štejemo med klasične pravljice, a vendar združuje tudi nekaj lastnosti le-teh. »Pravljica je torej pripoved, lokalizirana v fiktivnem svetu. Pravljčni svet je popoln homeostat, katerega ravnotežje je sicer mogoče zmotiti, zamajati, vendar se bo do konca pripovedi spet vzpostavilo,« razlaga Kordiglova.

Tudi Tolkienova pustolovska družina štirinajstih popotnikov naleti na različne ovire, prepreke, nevarnosti, a bralec vseeno nekako pričakuje – in ima prav – da jim bo podvig na koncu le uspel. V pravljčnem svetu se torej uresničita volja in namen glavne, pozitivne osebe in bralca. Kadar pa so odkloni od ravnotežja tako veliki, da se bralcu zdijo skoraj nepopravljivi, se to zgodi le zato, da bi se v čim večji meri preizkusila in dokazala trdnost ne le pravljčnih oseb, ampak tudi sveta, v katerem se te osebe gibajo. Vse omenjene lastnosti se primarno nanašajo na klasično pravljico, a ko pravljčni determinizem načno naključja, se klasična pravljica spremeni v umetno, fantazijsko pravljico.

Slednja je prav tako zelo blizu Tolkienovemu *Hobitu*, saj so naključja ne le navidezna – ampak prava. Pojavljajo se kot zaviralna sredstva na poti glavne (pozitivne) književne osebe k sreči do konca njenih dni. V obravnavani fantastični pripovedi se naključja pojavijo na poti pustolovcev v različnih oblikah, npr. da je Beorn kljub svoji strogosti in neizprososti pripravljen priskočiti družčini na pomoč; naključje je tudi to, da orli rešijo družčino prav v trenutku, ko so ti praktično že v sovražnikovi pesti; nadalje pa tudi Bilbova sreča, da smukne iz gore, tik preden grdini zapro velika vrata ... Pojavi se tudi, kakor v realnem življenju, zla usoda, ki je ni mogoče popraviti ali obrniti na bolje. To lahko opazimo s smrtjo Thorina Hrastovega ščita, ki je veseskozi več ali manj pozitivna literarna oseba, vodja škratov, ob koncu pripovedi pa se ga polasti pohlep in ga spreobrne v negativno stran. Thorin umre v končni bitki in tega se ne da popraviti oz. obrniti na bolje. Kordiglova omenja dve varianti iste zvrsti: pravljico in fantazijsko pravljico. Za razliko od pravljice, kjer se na koncu nič ne spremeni, se v fantazijski pravljici razmerja spremenijo.

Še obsežnejša od fantastične pravljice je fantastična pripoved, ki se od fantastične pravljice razlikuje po dvodimenzionalnosti, strogo določenem književnem času, prostoru in po obsežnosti. Fantastične pripovedi so glede na zunanjo zgradbo obsežnejše od sodobnih fantastičnih pravljic in so navadno otroški romani. Glede na omenjena teoretična dognanja smemo *Hobita* poimenovati za fantastično pripoved, v kateri so barvito predstavljeni doživljaji v nekem novem okolju terciarnega sveta z drugačnimi in samosvojimi razmerami, zakonitostmi ter junaki.

Fantazija in mimezis

Zahodno literaturo je v svojem delu *Fantasy and mimesis* temeljito preučevala Kathryn Hume, ki velja za eno boljših literarnih teoretičark. Ukvarja se s kritičnimi pristopi do fantazije, fantastične literature, s historičnimi perspektivami na realizem (v tem primeru zvesto posnemanje resničnosti) in fantazijo. Preučuje odzive na realnost in kako je fantazija nasploh uporabljena v delih, kot na primer:

- literatura iluzije (pastoralna, avanturistična literatura),
- literatura vizije ali predstavljanje novih resničnosti,
- literatura revizije ali programi za izboljšanje resničnosti (moralna didaktičnost, kozmološka didaktičnost),
- literatura deziluzije ali kako narediti resničnost nerazpoznavno.

Glede na to klasifikacijo avtorica omenja Tolkienovi deli² v kategoriji *literatura iluzije*, saj Tolkien s prstanom nevidnosti poseže preko fizikalnih mej, v *Gospodarju prstanov* pa s tem razvija širše moralne dimenzije. Bilbov prstan nevidnosti ni le magična priprava, ampak tudi eno izmed sredstev, ki jih fantazija prispeva v Tolkienovo literaturo. Čeprav je prstan nezamenljiv in unikaten na tisoč in en način, je hkrati potrebno povedati, da bi zgodba potrebovala le nekaj kozmetičnih popravkov, če tega prstana ne bi bilo. Iz takšnega razmišljanja avtorica sklepa, da sta »glavni tehniki, ki sta na razpolago mimetični literaturi vizije, dodajanje prikritega materiala in raznovrstnost pogledov. Fantazija doda še dve

² Sklicevanje na Tolkienovi književni deli *Hobit* in *Gospodar prstanov*.

tehniki, in sicer: magične priprave /povsem prepoznaven je recimo Bilbov prstan nevidnosti – op. G. A./ in dodajanje mitološko-metaforičnih dimenzij k mimetični stopnji zgodbe« (Hume 1984: 86). V zvezi s tem Tolkien tudi sam dokazuje, da pobeg v domnevno navidezen svet, lahko v bralcu vzpodbudi smisel za spoznavanje mitičnih moči, ki presegajo materialni in verski svet krščanstva. Želi pa tudi namigniti, da bralcu literatura iluzije pričara določene koristi, četudi le-ta nima verskih interesov. Naj si bodo nekatera pustolovska dela še tako brez vrednosti, ne gre pozabiti, da vzpodbujajo prepričanje v prid pomembnih človeških dejanj – na primer boj med dobrim in zlim. Moč fantazije se še okrepi, ko nam predstavi nekaj nenavadnega in očarljivega. S tem lahko meje našega snovnega oz. materialnega sveta opustimo in spremenimo zakone življenja tako, da nam dajejo nove izkušnje. Kathryn Hume meni, da se ne smemo preveč oddaljiti od realnosti (v literarni sferi), ker lahko poškodujemo naše dožemanje pri iskanju novih svetov. Bistveno je, da vsak bralec fantastične literature drugače gleda na materialni svet po branju pustolovščine, kot je na primer *Hobit*. »Tolkien ponuja bralcu dogodivščine, v katerih junak žrtvuje življenje za dobro stvar in v bralcu vzbudi zavest, podobno zavesti zgodnjih kristjanov, ki so iskali lepoto v novih izkušnjah, pa čeprav so bile v resničnosti nerazložljive« (Hume 1984: 195). Avtorica nadalje razvija to svojo tezo z razmišljanjem, da če bi takšno delo brali s preveliko vnemo, bi se dejanska situacija spremenila in bi junaška literatura ne bila več splošen pobeg iz realnosti, ampak nekaj razdiralnega in uničevalnega.³

Zahodni svet je v zadnjih dveh desetletjih razvil nekaj definicij, ki opredeljujejo angleški izraz *fantasy*. Definicije, ki jih navaja K. Hume, se prepletajo in navezujejo ena na drugo, zanimivi pa so tudi historični pogledi na razmerje med fantazijo in realizmom. Avtorica ločuje med tremi obdobji:

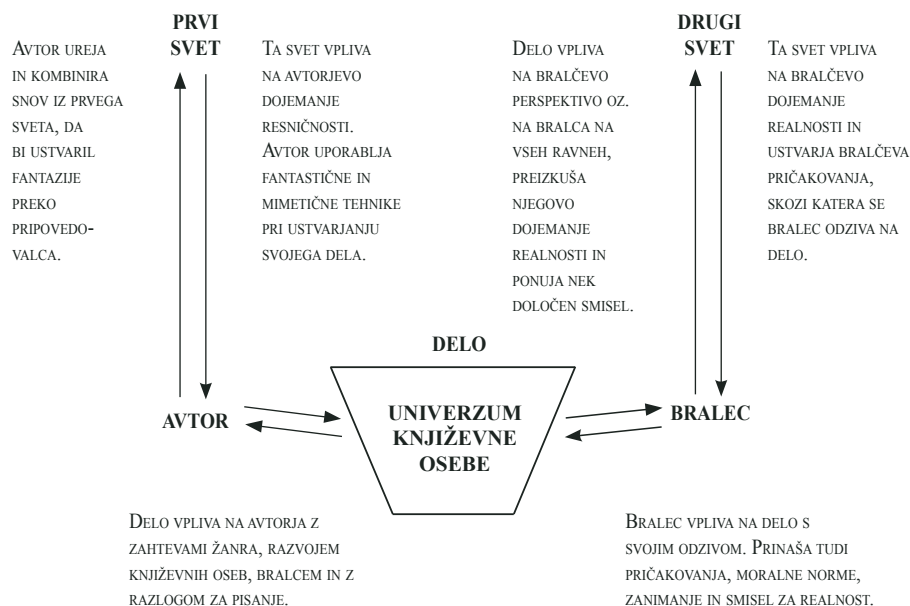
- tradicionalna (klasična) literatura: npr. Homerjeva epska dela, besedila Starega testamenta, srednjeveška literatura;
- pozna klasična literatura: npr. krščanska literatura, renesansa in realizem;
- modernistična in postmodernistična literatura.

V zadnje obdobje, za katerega pravi, da je obdobje reakcije, uvršča tudi Tolkiena. Njegova reakcija na čas, v katerem je pisal (pred in po drugi svetovni vojni), se manifestira skozi idejo, da bi bilo lepše, če bi vsi ideali postali resničnost, kajti ljudje bi raje živeli v iluzijah kot pa v kruti resničnosti svojega časa. Pri tem je potrebno upoštevati dejstvo, da je druga svetovna vojna na ljudeh tistega časa pustila veliko praznino, katero se je avtor odločil premostiti na popolnoma svojstven način – s pobegom v domišljijo. Tolkien je po svoje zelo tradicionalen, saj daje prednost socialnim temam in »objektivnim« odločitvam glavne književne osebe, ne pa njenim individualnim čustvom in notranjim psihološkim procesom. Humova omenja, da je Tolkien glasno nasprotoval, da bi njegova dela bila poimenovana kot alegorična. Avtorica tako navaja tudi nekaj napak, ki jih je Tolkien morda spregledal ali pa vzel za samoumevne. Pravi celo, da je Tolkien pisal v celoti, kot bi gledal skozi oči otroka. Grič (prebivališče Bilba Bogataja) naj sploh ne bi bil ekonomsko stabilen. Zdi se povsem samoumevno, da je hrana – ki je imajo hobiti sicer v izobilju – dostavljena, skrbno shranjena v shrambah in ob prilož-

³ Humova opozarja, da je več o tem je pisala Rosemary Jackson v svojem delu *Fantasy: The Literature of Subversion*.

nosti zaužita z največjim veseljem. Toda Tolkien sploh ne govori o tem, kdo naj bi to hrano plačal. Vse to kaže na otroški pogled na svet. Gospodarstvo na Griču sploh ne pozna tlačanov in Humova se sprašuje, od kod denar vsem premožnim družinam. Še ena Tolkienova napaka naj bi bila, da glavne književne osebe niso nikoli preveč poškodovane (če sploh kdaj so), saj se recimo čarovnik Gandalf v primerih, ko bralec misli, da je le-ta tragično končal, spet povrne med žive. Še bolj evidentne situacije v tem smislu se pojavijo v trilogiji *Gospodar prstanov*.

Kaj pa vrednost posameznika pri Tolkienu? Avtor nam na to odgovarja paradoksnost, saj je po njegovem mnenju posameznikovo življenje nepomembno. Vendar prihaja do ravno obratne situacije, ko se individuum zaveže neki dobri stvari oz. temu, kar on sam poimenuje z »*dedication to a cause*«. Humova v svojem delu na kratko predstavi tudi nekaj definicij do sedaj že večkrat omenjenega termina *fantasy*, ki so se pojavile v zadnjih desetletjih na angleško govorečem področju. Avtorica pravi, da v končni fazi razlikuje le med tremi eksplicitnimi in implicitnimi teorijami Harolda Blooma, J. R. R. Tolkiena in Erica Rabkina. Vsi omenjeni kritiki imajo dobro podlago za ustrezno teorijo, le-ta pa bi morala biti uokvirjena v ogrodje, ki bi poudarjalo njihove razlike in podobnosti. Humova predlaga ogrodje, ki ga navaja kot diagramatični prikaz literature v kontekstu.



Shema št. 3 (Hume 1984: 10)

Zgornji shematični prikaz predstavlja osnovo za vse definicije angleškega termina *fantasy*. Svet okoli avtorja in vse, kar nanj vpliva (zavedno, nezavedno) je t. i. *prvi svet*, vse, kar obkroža bralca, pa t. i. *drugi svet*. Humova dojema oba sveta kot svetova izkušnje. Iz tega izhaja njen sklep, da je za »avtorja in

bralca, ki delujeta v različnem času, jeziku, veri, kulturi ali v različnih socialnih krogih, obseg skupne realnosti relativno majhen«. Pa vendar ne smemo pozabiti na univerzum, ki se v vsakem takem delu ponovno razlikuje. Avtorica s tem v zvezi ponuja definicije z enim samim elementom, kakršne je ustvaril Lois Vax: »Fantastična literatura je tista, ki se ukvarja z volkodlaki, vampirji; z deli človeškega telesa, ki ponovno oživijo; z nevidnostjo, s spremembami v času in kraju« (Hume 1984: 13).

Definicije z dvema elementoma, pri katerih »fantasy« temelji na odnosu med bralcem in delom samim, so avtorsko delo Tzvetana Todorova in Christine Brooke-Rose. Harold Bloom je avtor teorije s tremi elementi, ki raziskuje predvsem odnose med prvim svetom, avtorjem in delom. Njegova definicija je zanimiva, ker zanj predstavlja omenjen izraz zapoznalo obliko romantičnosti, ki je obenem absolutno neomejena. Šele krščanske in marksistične teorije J. R. R. Tolkiena in Rosemary Jackson zajamejo celotno ogrodje, sestavljeno iz petih členov. Tolkien obravnava predvsem pripovedke in pravljice, zato je njegov poudarek na ustvarjanju pravljíčnosti v samem tekstu in njegovi zunanji obliki. Njegova teorija fantastične pripovedi zajema avtorja, bralca, hkrati pa vključuje tudi oba svetova. Tolkien definira angleški termin »fantasy« nekako takole:

To je naravna človeška dejavnost, ki ne skrha okusa in tudi ne ovira dojemanja znanstvene resnice. Ustvarjalna fantazija je zasnovana na težkem prepoznavanju sveta, kakršen se kaže pod soncem in na prepoznavanju dejstev, ne pa na suženjstvu tem dejstvom /.../ Če bi človeštvo ne ločilo med žabo in človekom, potem se ne bi nikdar razvile pripovedke o žabjih kraljih (Hume 1984: 16).

Avtor zagovarja tudi idejo, da sta pobeg iz umazanega industrijskega sveta in pobeg pred smrtjo zakoniti dar literature. Uteha, ki jo dajejo fantastične pripovedke, kot je njegov *Hobit*, je jamstvo za srečen konec, kar zadeva zgodbo in bralca. Tolkienovim idejam in definiciji omenjenega angleškega termina se pridružuje tudi Humova s preudarno in nazorno razlago razmerja med fantazijo in mimezizom.

Nihče še ni uspel prikazati sveta brez povezav z našim izkustvenim svetom, z osebami in situacijami, ki niso zgolj inverzija ali pa prevračanje nam prepoznavnega kozmosa. Če lahko sprejmemo dejstvo, da se realnost izogne vsem jezikom, potemtakem si moramo tudi priznati, da ti jeziki ne morejo nikdar voditi človeške domišljije onstran naše resničnosti. Če je ne moremo doseči, niti ji ubežati, je to zaradi tega, ker smo v njej (Hume 1984: 27).

Ta misel predlaga idejno podlago, da fantazija – kot spodbuda za literarno stvaritev – ni nič manj pomembna, kot pa verno posnemanje resničnosti. Nikakor pa ne moremo v celoti ubežati niti eni niti drugi. Skupaj namreč tvorita jedrni del literature.

Literatura

- N. Cornwell, 1990: *The Literary Fantastic – From Gothic to Postmodernism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- K. Hume, 1984: *Fantasy and mimesis*. New York & London: Methuen.
- M. Kmecl, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba M & N.
- M. Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- M. Kordigel, 1990: Bralni razvoj, vrste branja in tipologija bralcev. *Otrok in knjiga* 29–30. 5–42.
- M. Kordigel, 1990: Bralni razvoj, vrste branja in tipologija bralcev. *Otrok in knjiga* 31. 5–22.
- M. Kordigel, 1994: *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: DZS.
- J. Kos, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- C. N. Manlove, 1975: *Modern Fantasy – Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- M. Solar, 1990: *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- C. R. Stimpson, 1969: *J. R. R. Tolkien*. New York & London: Columbia University Press.
- C. Sullivan, B. White, 1999: *Writing and Fantasy*. New York: Longman.
- J. R. R. Tolkien, 2000: *Hobit ali Tja in spet nazaj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. R. R. Tolkien, 1959: *The Hobbit or There and Back Again*. London: George Allen & Unwin Ltd.