

PRAVLJIČNI ROMAN

Prisotnost pravljice v literaturi ob koncu tisočletja je potrdila priljubljenost te najstarejše prozne vrste tudi v Sloveniji, hkrati pa nakazala možnost novega žanrskega poimenovanja – pravljčni roman. Njegova vpetost v primerjalni kontekst ljudske in sodobne pravljice ter kratek pregled sodobne slovenske pravljice sta v romanu devetdesetih let 20. stoletja odkrila zanimive pripovedne preobrazbe pravljčnosti.

The presence of the fairy tale in literature at the end of the millennium confirmed the popularity of this oldest prose genre in Slovenia, while indicating the possibility of a new genre term—the fairy-tale novel. Its incorporation in the comparative context of folktale and modern fairy tale and a brief survey of contemporary Slovene fairy tale revealed in the novel of the 1990's interesting narrative transformations of the fairy-tale features.

Nekoč, v davnih časih, ko je bila pravljica še sveti govor, so tudi odrasli verjeli vanjo. Danes, ko je mitološki svet v njej razdrobljen in zastrt, mu še vedno radi prisluhnemo, njena fantastičnost in drugačnost od sodobne resničnosti pa pravljici ohranja priljubljenost.

Pravljica se je naselila celo v ostale prozne vrste, v Sloveniji pa je v zadnjem desetletju 20. stoletja preoblikovala najpogostejšo literarno vrsto – roman. Vanj se je vgradila kot osrednji ali stranski strukturno-vsebinski element. Pravljčnost je roman razgibala s posebno fantastiko ljudske pravljice, v štirih romanih pa postala celo odločilna za (novo) žanrsko poimenovanje: »pravljčni« roman. To so romani: *Óštrigéca* in *Zrno od frmentona* (Marjan Tomšič), *Tanaja* (Sanja Pregl) in *Nekdo je igral je igral klavir* (Boris Jukič).¹ Za pregledno opazovanje posebnega položaja pravljice v sodobnem slovenskem romanu pa je potrebno najprej razmejiti ljudsko in knjižno pravljico, vzporedno pa zasledovati njuno povezavo v slovenski prozi. Pravljčnost modernih pripovednih tekstov, pogosto celo eksplicitno deklariranih kot »pravljica«, je samo v izjemnih priložnostih mogoče povezati z zakonitostmi ljudske pravljice. Lažje jo določimo z obeležji umetniške pravljice kot znatno bolj odprtega žanra, čeprav predstavlja genealoški problem. Umetniško pravljico namreč genealogija opazuje kot zgolj stilno transpozicijo ljudske pravljice, ki se je začela in končala v romantiki. Odprtost oziroma nezadostna opredeljivost

¹ Pravljčno besedilo sem obravnavala v smislu večžanrskih določil, kjer sem sledila znani Barthesovi tezi (S/Z, 1970) o besedilu kot tkanini različnih kodov oziroma kasnejši Genettovi o večžanrskih sestavinah besedila. Predhodno literarno delo ali žanrsko stilni kod sta mi (Genette 1982: 9, 450, 451. V: Juvan 2000: 169) pomenila poimenovalno podlago, iz katere je »drugostopenjsko« besedilo narejeno in od nje odvisno, ne glede na to, da jo preoblikuje in ji spreminja funkcije. Tako so obravnavani pravljčni romani zmes različnih romaneskni oblik (npr. *Zrno do frmentona* je pravljčni, družbenokritični in psihološki roman, *Nekdo je igral klavir* pa je pravljčni in erotični roman). A njihova pravljčna perspektiva in določujoča pravljčna pripovedna ravnina, zgrajena na shematični dinamiki boja med dobrim in zlom, sta tako organizirali besedila, da je postala v njih prevladujoča pravljčnost, ki opravičuje poimenovanje pravljčni roman.

strukturnega modela je umetniško pravljico privedla do pomenske polivalentnosti pojma pravljичnosti. Ravno njena naslonitev na ljudsko pravljico ji je na začetku odrekala samostojnost in jo proglasila za odvisni oziroma posnemovalni žanr. Razdiranje shematičnih razmerij med pravljичnimi elementi in izraba ustaljenih obrazcev za medbesedilne konotacije sta njeni najbolj očitni strukturni spremembi. Vezani sta na romantično nagnjenost k napuščanju tradicionalnih geneoloških tipov (Horvat 1986: 341–358). Umetniki so si namreč prizadevali, da bi ustvarili »popolno« umetniško delo, nastalo s povezovanjem in kombiniranjem že obstoječih književnih vrst.

Ljudska pravljica

Ljudska pravljica, zelo stara literarna vrsta, je povezana še z mitom; Propp (1982: 179) celo trdi, da je neposredno odvisna od njega. Njene prvobitne in osnovne oblike so očitno v zvezi z davnimi religijskimi predstavami, tako da je mitološki svet² (po drobcih) še danes prisoten v njej. Ko je pravljica prenehala biti sveti govor, sodelujoč v vzdrževanju in upravljanju kozmosa, je niso več zanimale naravne ali kulturne dobrine (Goljevšček 1991: 103 in Leyen 1958: 105), ki jih mitični heroj pridobi za svoje pleme – iskati je začela srečo, prilagojeno enostavni predstavnosti običajnih ljudi (ne herojev): sitost, varnost, spolna zadovoljenost. Časovna in krajevna nedoločenost (nekoč, nekje) še ohranja zvezo z mitom: v permanentni pravljичni sedanjosti odmeva mitotvorna zavest o večnem vračanju enakega. Osvoboditev zgodovinskih pojmov sedanjega in preteklega naredi v pravljici čudežno za nekaj povsem naravnega in razumljivega (Klotz 1970: 4, Lüthi 1947: 6). Ljudska pravljica se mora namreč čimbolj oddaljiti od empirične resničnosti, da bi se dokopala do harmonične slike sveta (Horvat 1986: 344), hkrati pa ne sme dopustiti, da se izgubi povratna zveza s to (z isto) resničnostjo. Max Lüthi (1947: 106) meni, da predstavlja urejenost ljudske pravljice protiutež nedoločeni, zapleteni, nejasni in preteči stvarnosti. Ta švicarski raziskovalec,³ ki ima nedvomno največ zaslug za dokončno uveljavitev ljudske pravljice kot literarne vrste, je takole naštel njene elemente (abstraktnega) stila: stalne formule, stalna števila, ritmični in rimani začetki in konci, ponavljanje epizod. M. Bošković-Stulli (1982: 116) pa je poiskala linearni in stilizirani obliki pravljice več izvorov:

- 1) Ploski značaj pravljичnih likov: liki so tipizirani, črnobeli in karakterizirani po zakonu polarizacije. Tudi poimenovanje pravljичnih likov je tipizirano, saj so brez lastnih imen (kraljica, mlinar, starka) ali pa imajo le tipična narodna imena (Janez). Namesto osebnih imen se pojavijo splošna ali opisna imena. Uporaba

² Wilhelm Grimm (Lüthi 1976: 70) je zapisal: »Vsem pravljicam je skupno, da so ostanki verovanja, ki seže v najstarejšo dobo in ki se prikazuje v slikovnem razumevanju nadsmiselni stvari. Mitsko je podobno okruškom razbitega dragulja, ki leži razmetan na tleh, obrasel s travo in cvetjem. Odkrije ga lahko samo natančno oko; njegov pomen je že zdavnaj izgubljen, a se še vedno občuti.«

³ Med njegova najbolj odmevna dela sodijo: *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen* (1947), *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung* (1961), *Märchen* (1962).

razširjenih imen pa se spreminja v generične pojme (Bettelheim 1979: 54), ki označujejo kateregakoli človeka. Pravljičica jasno razkriva, da govori o običajnih ljudeh, ki so nam zelo podobni. Med nosilci dogajanja obstajajo samo odnosi, ki so povezani z dogajanjem; vse ključne pravljичne osebe pa so opredeljene glede na glavnega junaka, njihove lastnosti so projicirane na dogajanje.

- 2) Enodimenzionalnost: dogajanje poteka samo na eni ravni, na kateri resničnost in čudežnost tvorita neločljivo celoto.
- 3) Stroga struktura: težišče ljudske pravljice je v dogajanju; značilen je hiter razvoj dogodkov in kopičenje dogajanja, ki se odvija po znanih obrazcih, kot so zakonitost ponavljanja, stopnjevanja. Dejanje se odvija od zunaj (Tancer-Kajnih 1993: 34), za motivacijo služijo prepovedi, pogoji, tabuji in nasveti.

Pravljična oseba se po principu izbranosti na koncu pravljice vedno povzpne z dna na vrh: pri tej spremembi pa njene zasluge niso pomembne. Njena izbranost ni motivirana, opravljanje preizkušenj (ponavadi izven doma) pa potrjuje arhaične vrednote. Ljudska pravljica⁴ zato (vedno) ne nagrajuje delavnosti, lenobo ali tatvino pa ne razume za prekršek. »Miselna pasivnost« (nikoli ne razmišlja o pravilnosti svojih dejanj) junaka osvobodi začudenosti, zaprepadenosti, vedoželjnosti ali strahu. Alenka Goljevšček (1986: 686) določi za enega od ključnih vzvodov pravljичnega dogajanja nemotiviranost začetka, ki mu ponavadi sledi junakov odhod od doma. Selitev junaka sproži vrsto avantur, ki delujejo na nas kot šifrirano sporočilo, za katero smo izgubili ključ. Zdi se, kot da je tudi pravljичna oseba izgubila ključ, saj ne ve, kaj jo bo doletelo. Ker ljudska pravljica samo niza doživljaje glavne osebe, nima strnjene dogajanja. Pojavnost glavne osebe ni zanimiva, privlačne so le napete preizkušnje (Grahek 1995: 32), ki jim je izpostavljena. Glavna oseba določa ostale podobe v pravljici. Izhaja iz tostranstva, nadnaravne lastnosti dobi od drugih. Njene magične značilnosti so utemeljene s posebnim darom ali z nenavadnimi dejanji (Becker, Hallenberger 1993: 147). Za razliko od junakov junaške pesnitve so pravljичni junaki predstavljeni kot nepriljavni, neopazni, izkušeni in trpeči, kot utelešenje »pomanjkljivega« človeka. Ker se junak v svojih pravljичnih dogodivščinah obnaša moralno nevtrarno, je zanimiv bolj z vidika uspeha kot pa zaradi svojih junaških in erotičnih kvalit (Becker, Hallenberger 1993: 147).

Če pravljичni svet raziščemo ontološko, se (skoraj) ne razlikuje od resničnega sveta. Pravljični svet ni svet absolutnih naključij, čeprav je čudovitejši od našega sveta (Dobrzynska 1974: 267). Čudovito v pravljici je sredstvo posredovanja, ki dopušča nove perspektive (Becker, Hallenberger 1993: 148). Pravljične modifika-

⁴ Alenka Goljevšček (1986: 683–686) je podvomila v enotno moralo pravljичnih oseb in celotne ljudske pravljice. Kodeks kreposti in časti, ki mu je pravljичna tematika podrejena, ceni preudarno treznost prav tako kot zvito izogibanje delu in dobiček na tuj račun. Vrednost dejanja torej ne določa neko enovito, splošno veljavno načelo, ampak se vzpostavlja sproti, odvisno od junaka in zmeraj v odnosu do nečesa konkretnega. Namesto o enem vrednostnem načelu piše Goljevškova (1991: 51–122) o vrednostnih stalnicah v pravljicah: izročnost pravljичnega junaka, selstvo (nomadstvo), zajedalstvo, milenarizem, preizkušnje...

cije so pravzaprav vedno utemeljene znotraj svojega sveta, zato njihove omejitve spominjajo na realni svet (Dobrzynska 1974: 167), čeprav so bolj zgoščene. Če pravljica hoče poudariti nek dogodek, ga ponovi, dogajanje pa zgosti v zaključni formuli, ki pove nekaj o usodi stranskih oseb ali vsaj glavnih junakov (ponavadi, da so živeli srečno in zadovoljno do konca dni – Leyen 1958: 100).

Literarna veda je pravljico poskušala natančneje določiti še (poleg primerjave pravljíčnost: resničnost) z vzporejanjem sorodne vrste ljudskega slovstva: pripovedke. Pri označevanju besedila še danes nekateri literarni raziskovalci ne ločijo med tema dvema oblikama (primerjaj npr. različne določitve *Óstrigéce* v poglavju »Pravljíčni« roman.) Zelo natančno ju je razmejil Max Lüthi (V: Leyen 1958: 96), ko je opisal pripovedko kot poročilo o božanski resničnosti. Pripovedka namreč pripoveduje o palčkih, velikanih, zemeljskih duhovih in o hudiču, razložiti pa hoče tudi profano resničnost. Predstavlja osamljenega človeka, ki prihaja v stik s tostranstvom in mu podleže, človek iz pravljíce pa je vedno povezan s silami onostranstva. Pravljica predstavlja svoj svet abstraktno (ga ne razlaga in opisuje kot pripovedka), dogajanje in podobe so idealizirane. V pravljících se onostranskost ne pojavi zato, da bi nam pričarala predstavo o onostranstvu – nadnaravne sile so sovražne ali prijazne, junaka vodijo k vnaprej določenemu cilju. Pravljico in pripovedko razlikuje tudi vloga darov: v pravljící so darovi določeni s postavitvijo naloge, v pripovedki pa so plačilo za določen dosežek. Pripovedka je v svojem bistvu resna, medtem ko se pravljica spreminja iz resnobnosti v šaljivost, ki se ji pridruži še grozljivo in groteskno z nežnimi in prefinjenimi podobami (Leyen 1958: 96).

Umetna pravljica

V umetni pravljící nastopata (dve) popolnoma zgrajeni in osamosvojeni področji fiktionalne stvarnosti.⁵ Fantastična raven je postavljena nasproti drugi, omejeni z zakonitostmi izkušensjske resničnosti (Horvat 1986: 347–350). Eksotični označitivi (nekoč, nekje) umetna pravljica skoraj vedno zamenja z določeno prostorsko in časovno omejenostjo (Horvat 1986: 350–356). V njej postaja razcep (Apel 1978) v некоč skladnem svetu vse večji, spor med subjektom in objektom pa čedalje bolj nepremostljiv. Umetna pravljica je začela tematizirati tudi odnos do konkretne družbene realnosti svojega časa, kar ji je močno razširilo skalo izraznih možnosti. Ljudske in umetne pravljíce pa se ločijo med seboj tudi glede izoliranosti junakov – v umetni pravljící je izoliranost reducirana samo na socialno dimenzijo. Čudaki, posebneži in odpadniki se izogibajo okolici, družba pa njim. Psihologizacija pravljíčne osebe zapisuje njene psihične reakcije ob stiku z neresničnim ali nepričakovanim. Umetno pravljico lahko imenujemo tudi umetniška ali knjižna, v 20. stoletju pa tudi moderna ali sodobna pravljica. Ta se razlikuje od ljudske pravljíce, ker jo (kot zapisano različico) reducirajo literarna

⁵ Romantika je začela programsko ločevati realno in fantastično raven pripovedi, saj je hotela z odmikom od enodimenzionalnosti ljudske pravljíce poudariti samostojnost novega žanra. Postromantična umetna pravljica pa je spet nagnjena k spajanju obeh področij, ki se združujeta s komiko ali z grotesko – groteskna slika sveta je rezultat večine pravljících 20. stoletja (Horvat 1986: 350–356).

merila določenega obdobja. Umetne ali knjižne pravljice prav zato nekateri imenujejo tudi umetniške pravljice, saj je njihova zavest o načinu oblikovanja in pripovedovanja močno načela lastne shematizme. S takšno modifikacijo pravljčnih elementov umetna pravljica ni več naklonjena cenenim, bleščečim in redkim predmetom ter poenostavljeni viziji sveta. Pogoste preobrazbe ljudskega pravljčnega v umetni pravljici sprožajo vprašanje, kaj sodobno pravljico še utemeljuje za pravljico, kaj je torej enotnega v tej siloviti različnosti. Goljevščkova (1991: 45) predlaga, da je to boj med dobrim in zlim, v katerem dobro vedno zmaga (vendar avtorica tudi to uveljavljeno distinktivnost problematizira).

V slovenski književnosti se je umetna pravljica⁶ razvila pozno (Kos 1995: 227), sledila je prvim zapisom ljudskih pravljic po zgledu nemških izdaj. Enosmeren stik s pravljico preko nemških zapisovalcev in oblikovalcev Jakoba in Wilhelma Grimma ter njunih posnemovalcev se je obogatil šele po drugi svetovni vojni, ko smo se srečali še s predromantično pravljico Perraultovega tipa (Rotar 1976: 27). Ravno v tem obdobju pa se je začela razvijati tudi iracionalna mladinska proza (Tancer-Kajnih 1993: 5), ki je v zadnjih desetletjih doživela izjemen ustvarjalni in umetniški razcvet. Ta najbrž ni naključno povezan s pojavom intimizma⁷ kot odklonom od objektivne stvarnosti oziroma poetike socialističnega realizma.

V umetni (knjižni) slovenski pravljici realizma je bilo najbolj opazno socialno vprašanje (Orožen 1982: 97–115) ob prizadetosti pripovednika, skrito v številnih digresijah in aluzijah. Tako je Janez Trdina rad uporabljal varovalni okvir pravljice (Orožen 1983: 100,101) za osvetljevanje družbenih razmer na Dolenjskem ob koncu 19. stoletja. Njegova tenkočutna stilistična oplemenitev je pravljice približala satiram.⁸ Še bolj (estetsko) je pravljice preoblikoval Ivan Cankar, ki je osamosvojil ljudski lik in mu pripisal novo, simbolično idejno vsebino (Kralj Matjaž, Kurent, Peter Klepec, Lepa Vida).⁹ Stilistične jezikovne postopke in literarno filozofska jedra slovenskega simbolizma opazimo tudi v literarni pravljici

⁶ Slovenska literarna veda (Tancer-Kajnih 1993: 8) termin pravljica samoumevno enači z ljudsko pravljico, kar pa spet zoži njeno recepcijsko polje večinoma na otroško občinstvo. Poimenovanje pravljica se še danes lahko zamenjuje s pripovedko, kar se je v preteklosti dogajalo z bajko. V slovenski publicistiki je Kobetova (1987: 109–164) dokazala ohlapnost poimenovanja za »nerealistično«⁶ pripoved, kjer prevladuje temeljni termin pravljica. Sinonimno se pojavljajo še naslednji izrazi: sodobna pravljica, moderna pravljica, fantazijska pravljica, domišljajska zgodba, domišljajska pripovedka. V študijah o pravljici nekateri raziskovalci uporabljajo termin knjižna pravljica, uveljavljena pa je tudi delitev umetne pravljice na pravljico in fantazijsko pravljico oziroma pravljico in čudežno pravljico.

⁷ Obrnjenost subjekta navznoter se je na zanimiv način povezala s pravljico tudi pri naslavljanju. Že v *Pesmi štirih* (1953) se je kar petkrat pojavila beseda pravljica v naslovih pesmi (kasneje pa »pravljčni«⁷ naslov nemladinske književnosti zaznamuje predvsem nepravljčno vsebino: G. Strniša, *Večerna pravljica*; A. Brvar, *Pravljica*; M. Rožanc, *Pravljica*).

⁸ To velja tudi za Janeza Mencingerja, ki je svoj prvi satirični oziroma utopični roman *Abadon* (1893) podnaslovil z »Bajko za starce«. Sama zgodba romana kaže na zanimiv splet pravljčnih postopkov, ki vežejo stvarno pripovedno dogajanje z alegorično domišljeno navidezno fantastiko (Orožen 1983: 102).

⁹ Tudi besedilo *Milan in Milena* (1913), brez prave povezanosti z ljudsko predlogo, je Cankar (v svojih pismih) določil za pravljico. Ta Cankarjev roman radikalno odstopa od harmonično urejene slike sveta in prinaša zelo antipravljčno, celo dekadenco sporočilo.

F. Milčinskega (*Pravljice*, 1913; *Tolovaj Mataj*, 1919), Ljudmile Prunkove¹⁰ (*Pravljice*, 1913) in mladinski pripovedi Frana Ksaverja Meška (Orožen 1983: 105).

Ker popisuje pravljica pot navadnega človeka od nesreče k sreči, od revščine k bogastvu, namenjena pa je ravno takšnemu bralcu, se je tudi socialno angažirana proza tridesetih in štiridesetih let ogrela zanjo (Mitrović 1987: 324). Zanimiv pa je bil predvsem takšen tip uporabe pravljичnih elementov, ki je nasprotoval in se upiral programskim zahtevam socialnega realizma. V Kranjčevem romanu *Povest o dobrih ljudeh* (1940) nas pisatelj opozarja, da pripoveduje pravljico,¹¹ čeprav v njem ni nobenega pravljичnega napredka: Koštrčeva ostaneta revna, Katica slepa (na koncu utone v močvirju), Ivan, Marta in Peter se izgubijo v svetu. Kljub zavedanju, da beremo pravljico (torej ne pričakujemo dosledne motivacije oseb, hiperboličnost pa prevajamo v simboličen jezik – Mitrović 1987: 326), razberemo v romanu kompleksen svet, poln nasprotij in nerazrešenih dilem. Takšen se razkrije tudi v pravljичnih romanih devetdesetih let: *Óstrigéci* in *Zrnu od frmentona* (Marjan Tomšič) *Nekdo je igral klavir* (Boris Jukić) ter *Tanaji* (Sanja Pregl).

»Pravljичni« roman ob koncu 20. stoletja

V sedemdesetih letih se je v evropsko ameriškem prostoru povečal delež fantastičnosti (Graevenitz 1973: 149), v slovensko književnost pa jo je vnesla t. i. »nova proza«¹² (Zorn 1991), ki je začela obnavljati nekatere nepriljubljene, necenjene ali pozabljene literarne žanre (kriminalko, vohunski roman, grozljivi roman, znanstveno fantastiko, antiutopijo, pravljico, družinski roman, potopis) in jih stapljati med seboj s pomočjo fantastike.¹³ Ta se je naselila predvsem v kratko prozo in poezijo, najpogostejši literarni vrsti tudi v osemdesetih letih. Postmodernistična kratka proza je pri preigravanju z že uveljavljenimi literarnimi oblikami,

¹⁰ Marija Stanonik (1997: 67) je postavila pravljice Ljudmile Prunk za začetnice književne pravljice. Statične in nedogajalne bajke (tako jih avtorica poimenuje) opisujejo vzdušje, psihološko stanje in estetsko doživljanje okolja tako intenzivno, da zanemarijo dogajanje. Takratnemu meščanskemu vzgojnemu modelu je ustrezala njena naslonitev na priljubljeno živalsko zgodbo, tipični okrasni pridevniki impresionizma in ritmiziran nerealističen dialog. Njihova posebnost pa je bila izpustitev nasilnih prizorov.

¹¹ Stanonikova (1997: 80–83) je ugotovila, da Kranjcu pravljica ne pomeni žanrske oznake, ampak pripovedno perspektivo. S ponavljanjem samostalnika pravljica Kranjec poglobi resničnost. Pri tem izhaja iz ljudske rabe besede pravljica, ki pomeni nekaj zelo lepega (najlepšega), neponovljivega, skrajno harmoničnega. Franc Zadavec (1972: 242) utemelji pravljичnost Kranjčevega romana na temelju treh elementov: časa, prostora in ljudskih verovanj, ki so determinirani s pravljичno vsebino in strukturo.

¹² »Nova proza« je skupno ime, ki je bilo najprej mišljeno samo kot začasno ime generacije na začetku sedemdesetih let: Marko Švabič (1949), Uroš Kalčič (1951), Emil Filipčič (1951), Vladimir Kavčič (1953), Branko Gradišnik (1951), Boris Jukić (1947), Tone Perčič (1954) in Milan Kleč (1954).

¹³ V preteklosti je veljala ostra ločnica med fantastiko ter pravljico in znanstveno fantastiko, danes pa se je v umetni pravljici razrahljala. V širšem smislu je fantastično vse nadnaravno, tudi pravljичno. V ožjem smislu pa je pravljичno predvidljivo, saj obsega ponovljive klišeje: tipe s stalnimi funkcijami, stereotipne lastnosti in načine pojavljanja ter ustaljen dogajalni prostor (Grahek 1995: 36).

motivi, osebami ali klasičnimi zgodbami posegla tudi v pravljичno tradicijo. V umetni pravljici sta Aleksa Šušulić (*Smrduljčica. V: Kdo mori bajke in druge zgodbe*, 1989) in Tamara Doneva (*In ona je kurila, kurila, kurila... V: Lenorina jahalna šola*, 1990) ironično predelala izbrani izsek (dveh) knjižnih pravljic (*Trnuljčica, Deklica z vžigalicami*). Drastično ukinjanje pravljичne perspektive in zgolj izraba nekaterih njenih pripovednih elementov za nepravljичno besedilo sta se pojavili tudi v romanu devetdesetih let.

Pravljice se v sodobnem pravljичnem romanu pojavljajo na dva načina: kot zgodbeni okvir ali/in zgodbena sestavina, v ostalih sodobnih romanih (nepravljичnih) pa le kot strukturna popestritev oziroma pomenska zgostitev. Tako je pravljico kot strukturni element vnesla v svoj roman *Milovanje* (1998) Nina Kokelj. Fragmentarno zgodbo o duševno moteni deklici Rivi je pravljica o treh bratih in njihovi bolni sestrici poetično povezala in semantično razprla. Podobno vlogo – utrjevanje liričnosti – ima v romanu *Namesto koga roža cveti* (1991) pravljичnost bele violine in mižečega dečka Halgata, drugačen, demitologizirajoč prizvok (kot v romanu *Nekdo je igral klavir*, 1997), pa svetopisemska zgodba o Kajnu in Abelu, zapolnjena s pravljичnimi klišeji v romanu *Harmagedon* (Tone Perčič, 1997). Njen ironizacijski potencial je blizu podobnim predelavam pravljic v slovenski postmodernistični kratki prozi (npr. v že omenjeni *Smrduljčici* ter *In ona je kurila, kurila, kurila...*).

Romaneska novost zadnjega desetletja 20. stoletja, pravljичni romani, so z žanrskim sinkretizmom razgibali enodimenzionalnost pravljичne perspektive. To velja predvsem za štiri (že omenjene) romane, ki jih bom osvetlila z vzporejanjem tipičnosti ljudske in umetne pravljice.

Romansirano pravljico **Marjana Tomšiča** (1939) *Óštrigéca* (1991) so ob izidu pospremle različne vrstne oznake:¹⁴ Andrijan Lah jo je označil za povest ali kratki roman, Andrej Blatnik za kratki roman, Milan Vincetič je v svoji oceni zapisal pripovedka in kratki roman. Tomo Virk jo je obširneje razložil kot novelo, Taras Kermauner kot mit, Marija Mercina pa je nihala med oznakama pripovedka in pravljica.

Pravljичnost *Óštrigéca* je potrebno navezati na umetno knjižno pravljico, ki se v dvajsetem stoletju imenuje tudi sodobna ali moderna pravljica. Ta je elemente ljudske¹⁵ pravljice preoblikovala primerno svojemu sporočilu, največkrat je njen notranji harmonični red sprevrnila v bivanjsko negotovost modernega subjekta (v *Óštrigéci* se izraža v identitetni krizi Boškina, ki se ob cikličnem osveščanju

¹⁴ Vse vrstne oznake za *Óštrigéca* povzemam po članku Marije Mercine: *Boškinova vrnitev* (1992: 789, 790).

¹⁵ Razvidni elementi ljudske pravljice v *Óštrigéci* so: ploščatost stranskih pravljичnih likov (baba Štafura, Vitica), stroga struktura (hiter razvoj dogodkov pospeši kopičenje dogajanja), splošnost prikazovanja (Tancer-Kajnih 1993: 34), ki ponuja osnovno shemo osrednjega dogajanja, kot v evropski ljudski pravljici: premagati težave in doseči srečen konec. Eden od ključnih zgodbenih vzvodov, prisoten tudi v *Óštrigéci*, je nemotiviranost začetka (Goljevšček 1986: 686), ki mu ponavadi sledi junakov odhod od doma. Selstvo junaka sproži vrsto avantur, ki delujejo na bralca kot šifra brez ključa.

sprašuje, kdo je, kam gre, kaj dela, in ljubezenskem hrepenenju). V sodobni pravljici se namreč na vsak pomembnejši pravljичni element prilepi njegovo nasprotje, tako da se skozi zgodbo počasi relativizira ljudska pravljичnost, ki pa ni na ta način nikoli popolnoma izbrisana. Formula sodobne pravljice je torej zmanjševanje pravljичnosti zaradi vdora sodobne problematike oziroma njuna nova (medbesedilna) povezava. V Tomšičevi sodobni pravljici poteka dogajanje na dveh osamosvojenih področjih (tako kot je značilno za fantastično literaturo – Chanady 1985: 5) fikcionalne stvarnosti: eno tvori arhaična Istra z verovanji in magijo, drugo pa dogajalni prostor tistih literarnih oseb, ki vztrajno zavračajo čudežno in pravljичno. Prepletanje resničnosti (resnični kraji v Istri, prepričljiv etnološki opis ljudskih običajev in načina življenja) in pravljичnosti (čudežne ozdravitve, izganjanje zlih duhov, vračanje mrtvih, posebljene živali in stvari) pa nima takšnega učinka kot v fantastični literaturi,¹⁶ kjer nenavadni elementi osupnejo prav zaradi popolne vsakdanjosti, ustaljenosti in navadnosti sveta, v katerem se pojavijo. Že uvodna karakterizacija obeh glavnih pravljичnih oseb (Boškina, Štafure) je signal za drugačno – pravljичno – perspektivo romana, ki se združi z antropomorfizacijo rastlin, živali in nežive narave. Tako nas je že po začetnih Boškinovih čudežnih dejanjih (ozdravitev krave in kmetice Šavranke) avtor opozoril na neobičajno existenco glavnih junakov, ki bo sprožala pravljичne dogodke. Povezovalni člen med pravljичno in nepravljичno dogajalno strukturo pa je arhaičnost prostora. Opazovanje tradicionalnih vzorcev življenja Istranov je v svoji folkloristični naravnosti izpostavilo prav ljudsko verovanje. Večina nepravljичnih junakov namreč ne ločuje magije od resničnosti, kdor pa jo, je za to kaznovan, tako da na koncu opusti svojo nejevernost in se prepusti nadnaravnim bivanjskim zakonom. Če jih prevedemo v krščanski kod, jih prepoznamo kot pojmovanje vesti, katere glavna odrešitev je kazen za greh. Ljudska vera v štrige, štrigone in duhove, vračanje mrtvih, moč zdravilnih rastlin in starodavnega zdravljenja realni Istri doda primesi nerealnega, čudežnega in celo mitskega. V takšni pokrajini so pravljичni junaki skoraj nevpadljivi, postavljeni pa v takšne pripovedne situacije, ki od njih zahtevajo pravljичno reakcijo.

Manj prepoznaven (čeprav iz opisov pokrajine in dejanj razviden čas pred vojno) je čas,¹⁷ ki je pravljичno napovedan: »Pisalo se je kdove katero leto in bil je mesec maj ...« Pripoved bi zlahka zdrsela v pravljичnost ljudske¹⁸ pravljice, če je ne

¹⁶ Stanislav Lem (*Phantastik und Futurologie*, 1984. V : Kordigel 1994: 28) pravi, da je pravljичni svet dvakrat nadzorovan: lokalno in nelokalno. Lokalni čudeži so sezami, leteče preproge, čudežni prstani, ipd., nelokalni čudež pa je apriorna harmonija vseh realizacij – svet v pravljici je uravnotežen.

¹⁷ Glede na to, da je v ljudski pravljici čudežno povsem samoumevno, je potrebno ustvariti odmik od časovnoprostorske sedanosti pripovedovalca in poslušalca (nekoč, nekje – Horvat 1986: 348). Razumevanje prostora in časa dolgujejo pravljice mitu. Oba sta razlomljena, dimenzije enega se razpršujejo v drugega. Uvodni stavek pravljic (»Nekoč, pred davnim časom«...) ne predstavlja preteklosti, ampak večno vračanje enakega (Goljevšček 1991: 98).

¹⁸ Najbrž je bil vzrok, da je pri vrstni označitvi Óstrigéce izpadla njena najprimernejša oznaka (sodobna oziroma romansirana pravljica), ravno napačno stališče slovenske literarne vede do razmerja med ljudsko in umetno pravljico. Ta samoumevno enači termin pravljica z ljudsko pravljico

bi zavirali presojevalni racionalni mehanizmi. Fantastične pojave Tomšič v besedilu sam poimenuje prividi, videnja (zgodba o senu, ki je skakalo z voza in soli, ki se ni hotela tovoriti) ali pa jih tako estetizira, da zaradi estetskega učinka izbrane podobe in ritmičnega proznega zapisa izstopajo iz osrednje pripovedne linije. Pisatelj enigmatičnost nadnaravnih prizorov razlaga (v intervjuju) s primeri delovanja paranormalnih sposobnosti Istranov: »V svojih knjigah to v veliki meri ironiziram. Čeprav vem, da je veliko res, pišem, češ, no ja... Ne vem, to delam nezavedno. Kot da bi se ves čas zagonetno smehljaj. So pa to resne stvari, zelo resne. Nekaterih se ne da razložiti.« (Pavlič 1994: 41)

Glavno gibalno narativnega toka je Boškinovo selstvo,¹⁹ ki je bilo že v ljudski pravljici kategorija za »odpiranje« prostora in časa. Dom je namreč ravnotežje, mirovanje, vsakdanjost; »pot pa je avantura, srečanje, dogajanje«. Tudi v *Óštrigéci* odhaja junak na pot brez načrta, »kamor ga nesejo oči.« (Goljevšček 1991: 67) Po pravljичni logiki, ki uči, da lahko izgubljeno najdeš samo, če potuješ. *Óštrigéca* je tu sodobnejša zaradi krajevne določenosti in drugačne motiviranosti potepanja. Pravljični junak kot medij magičnih sil še vedno ni subjekt,²⁰ saj ga usmerjajo neznane sile, katerih izvori povzročajo v njem pravo identifikacijsko krizo. Boškin ne pozna svojega porekla, nejasno se spominja otroštva, ne more določiti svoje starosti. Junakova izbranost in določenost za nalogo sta še vedno pravljичni, vendar sta motivirani zelo nepravljичno, saj se o njuni primernosti nenehno sprašuje celo sam, zaradi njiju pa se prepira tudi personificirana narava (veter, listi, drevje).

Vsa dogajanja, ki jih sproži dvom (Boška ali vaščanov), sestavljajo nepravljичno pripovedno ravnino, ki opravlja retardacijsko vlogo poteka zgodbe. Bistvena in določujoča pa je, seveda, pravljичna pripovedna ravnina, zgrajena na shematični dinamiki boja med dobrim in zlom, ki se prenaša na naravo. Osuplja celo Boškina (kot vaški posebnež-potepuh se ne trudi dovolj, da bi natančno spoznal pojave in stvari), saj ne more razumeti hitrih prehodov iz dobrote v hudobijo. Vzorčna nestalnost čustvene naklonjenosti je najlepše vidna na primeru reke, ki jo Boškin večkrat srečuje. Do njega je zelo prijazna, ga pomiri ali celo osveži, nato pa ga nepojasnjeno hoče prestrašiti ali celo utopiti. Njen govor in zapeljivo obnašanje personificira žensko naravo, po tradicionalnem ljudskem verovanju razumljeno kot muhasto, nestanovitno in nevarno. Reka s svojim večnim pretakanjem ponazarja čas, takšno klišeizirano branje simbola pa je prenovljeno z njenim govorom.

Ravno antropomorfizacija (ta postopek približa pravljico otrokom zaradi njihovega zgodnjega nagnjenja k animizmu – Kordigel 1991: 36) žive in nežive

(Tancer-Kajnih 1993: 7).

¹⁹ Alenka Goljevšček v knjigi *Pravljice, kaj ste?* (1991: 60–68) obravnava selstvo kot eno izmed vrednostnih stalnic ljudske pravljice. Primerjava upošteva njene posplošitve, vključuje pa še ostali določitvi pravljичnega junaka: izročenosť pravljичnega junaka in preizkušnje.

²⁰ Tudi ta lastnost je dokaz (poleg ostalih) za pravljичnost tega romana, ki jo kmalu nadgradi njeno nasprotje: racionalna motiviranost Boškinovega samospraševanja. Ta je najbolj nepravljичni element, saj je v ljudskih pravljicah že vnaprej jasno, da človek sam ne zmore nič; če ga naselijo magične onstranske sile (Goljevšček 1991: 124), zmore vse.

narave je poleg opisov arhaične Istre Tomšičev dominantni pravljичni postopek. Predmeti pridobijo s personifikacijo določeno mero fantastičnosti, ki ni vezana samo na delovanje glavnega junaka, saj so lahko »oživljene« stvari v popolnem sožitju z osebami. Njihova primarna vloga ostaja neokrnjena, počlovečenost pa jih celo karakterizira. Tako bekači²¹ rastejo, njihove veje šumijo, nudijo senco, hkrati pa so to maskulizirana drevesa. Njihov posmeh in način razpravljanja jih označi za robate, privoščljive rastline, popolnoma drugačne od boljših kuštravih borov.

Pravljичno oživljanje narave ima poleg osnovne strukturne in zgodbeno oblikovalne naloge tudi poseben estetski pomen. Skoraj vsakemu antropomorfiziranemu pojavu pripiše izbrano in polepoteno podobo. Reka npr. tolaži Boškina s šelestenjem tisočerih zvezd (10); zemlja oddaja omamne »opijske« vonjave (69), nebo mahne s črnimi krili (10), luna sipa na zemljo polne brente svojega blišča in pobeli pokrajino, kot da bi snežilo (92).

Zelo intenzivne pokrajinske slike dihajo prijazno naklonjenost Istri. Najbolj inovativne so tiste, ki so si izbrale za svojo strukturno načelo sinestetičnost. Najpomembnejšo sestavino – barvo – so uskladile z vonjalno-okušalno in zvočno podobo. Tomšičev sinestetičen posluš lahko preverimo že v prvi pripovedi: slika rumene, zacvetele Istre se poveže z vonjem in okusom medu. Najbolj izpostavljena bela svetloba (Cergol-Bavčar 1993: 111) simbolizira delovanje nebeških sil in človekovo vključenost v neko višje, univerzalno delovanje, v harmonični red. Barvna vizualizacija ostro ločuje sodobno pravljичno besedilo od ljudske pravljice, skrajna polepotenost pa pretvori fantastičnost v magično in samozadostno (mestoma ritmizirano) sporočilo.

Istra je simbolični prostor, kjer, kot v resničnem življenju, zlo napreduje kljub miroljubnosti človeških želja. Boškinov boj s črno magijo²² je vsebinsko zajet v ljubezensko zgodbo med potepuhom in Vitico. Njegov odnos do babe Štafure pa se največkrat (vsaj na začetku romana) kaže kot čutna obsesija (Cergol-Bavčar 1993: 112). Pri tem skušnjava spominja na ljudske pripovedi (Štafura se namreč spreminja v lepe ženske, ki ga premamijo in zapeljejo), ki velikokrat izenačijo hudiča in žensko, v kateri se poosebijo spolne želje. Čeprav ima roman nekaj zelo lepih erotičnih prizorov, je v njem vendarle dominantno hrepenenje po duhovni ljubezni. Njen največji prerok je potepuh Boškin, ki jo ne/zavedno deli po Istri. Še najbolj jo občutijo ženske – zaznajo jo kot sladko vznemirjenje in pomirjujočo toploto, enakopravno pa mu jo lahko vrača le Vitica, vilinsko bitje. Z njo ljubezenska zgodba ponudi pravljичno rešitev²³ za tipično razklanost med duševno

²¹ Najpogosteje omenjena drevesa v tem romanu so posebne istrske vrbe, ki navadno rastejo ob vinogradih.

²² Črno magijo predstavlja Štafura, ki ji Boškin na koncu romana odreže rep in uniči njeno moč. Skozi celotno zgodbo se je bal, da je rep njegov in da mu ga je Štafura ukradla. Čarovnijo pa je lahko presekal le s pomočjo svoje ljubice Vitice (predstavnice bele magije).

²³ Prav takšno rešitev (nadomestek duševne ljubezni za telesno ljubezen) zasledimo tudi v Tomšičevem ljubezenskem romanu *Ognjeni žar* (1995). Ko se Emanuel in Noemi v tej eksaltirani pripovedi odločita za ločitev (previsoka starostna razlika in zakonolom), Noemi obžaluje, da mora njena ljubezen potekati skozi objeme. Po Emanuelovih sanjah o beli svetlobi (pojavi se že v Óstrigéci) se dokončno odloči za duhovnost.

in telesno ljubeznijo: po svoji smrti se naseli Vitica v Boškinovo notranjost. Postane njegova zbrana usmerjevalka in simbol harmonične ljubezni. V njem živi še po njegovi smrti in ponovnem rojstvu. Boškin namreč ne umre – kjer bi se pravljčna zgodba morala končati, se nadaljuje.

Ciklični²⁴ čas, fantastični liki in presenetljivi pripovedni obrati so literarno kritiko navedli na oznako magični realizem, ki jo je Tomšič (Pavlič 1994: 45) popravil: »To ni magični realizem Márqueza, to je moj magični realizem.« Uvajanje nadnaravnih pojavov v *Óštrigéci* namreč ne poteka kot nekaj samo-umevnega, brez komentarja ali fokalizatorjevega (Virk 1996: 195) čudenja. V delih magičnih realistov (Márquez, Cortázar in Fuentes) je nadnaravno prikazano kot naravno, obe plasti resničnosti se komplementarno prekrivata. Čeprav je njuna podoba sveta radikalno drugačna,²⁵ je predstavljena kot enakovredna z logično in običajno pojavnostjo. Nadnaravno ostane skrivnost tudi v fantastiki, vendar ne iz istega razloga (poenotenja) kot v magičnem realizmu – v fantastiki mora biti ohranjena antinomija (Virk 1996: 195) med naravnim in nenaravnim oziroma hkratna prisotnost dveh konfliktnih kodov v tekstu (Chanady 1985: 12).

Tudi ostala Tomšičeva dela ne spadajo v magični realizem,²⁶ saj nadnaravne dogodke (predvsem) pripovedne osebe zaznajo in razumejo kot nekaj nenavadnega.²⁷ To je še en dokaz za sodobno pravljčnost (zaznala sta jo že Matej Bogataj in Taras Kermauner), ki je preverljiva tudi v Tomšičevem zanimanju za ljudsko izročilo. Kot slavist in pedagog je v osemdesetih letih vzpodbudil učence za zbiranje istrske ljudske dediščine. Istočasno pa se je tudi sam začel »odpirati« istrski tematiki,²⁸ ki je usodno zaznamovala njegovo literarno ustvarjanje. V

²⁴ Ciklično ponavljanje, značilno za mitološke pripovedi, utemelji Tomšič z večnim kroženjem: »Óštrigéco sem najprej končal z Boškinovo smrtjo, potem sem čutil, da je nekaj narobe. Óštrigéca je hkrati zemeljski in kozmični tekst, izraža zakonitosti zemeljskega in kozmičnega bivanja, zato v njej ne more biti smrti. Zame je Óštrigéca vodnjak brez dna, v tem romanu je ogromno skrivnosti, ki so se izrazile prek mene, ne da bi jaz konkretno kaj imel pri vsem tem. Ena od skrivnosti je večno kroženje.« (Pavlič 1994: 44).

²⁵ Bralec se sicer zaveda, da obstajata v besedilu magičnega realizma dve obliki resničnosti (običajna in nenavadna), a se prilagodi zahtevam njunega stapljanja in začne nadnaravni dogodek doživljati podobno, kot je opisan: kot naravni pojav. »Magični realist predstavi podobo sveta, ki je radikalno drugačna od našega, kot enako veljavno. Ne cenzurira je niti ne kaže presenečenja. Ta avtorski molk – ali odsotnost očitne sodbe glede resničnosti dogodkov in avtentičnosti podobe sveta, izražene s strani junakov v besedilu, je naš tretji kriterij za določitev magičnega realizma.« (Chanady 1985: 41. V: Virk 1996: 195).

²⁶ V magični realizem so Tomšičevo literaturo uvrščali Feri Lainšček, Branko Gradišnik, Andrej Blatnik in Taras Kermauner. Prav tako je v magični realizem literarna kritika uvrstila še besedila Vlada Žabota in Ferija Lainščka. Natančne raziskave njihovega literarnega opusa, ki so poleg formalnih upoštevale tudi vsebinske kriterije, predvsem pa sociološko optiko (magični realizem je pretežno latinskoameriški literarni pojav, odsev postkolonializma – Virk 1996: 289), so to določitev zanikale.

²⁷ Štrigo Boškin je vedno znova presenečen nad svojimi nenavadnimi sposobnostmi. Prav tako so literarne osebe začudene, ko si Bert sname in ponovno natakne glavo (Óštrigéca, 85,86), vnebovzetje Remedios, prelepe, v *Sto let samote* pa je nekaj samoumevnega (Virk 1996: 304).

²⁸ Njen opus obsega romane: *Šavrinke* (1985, 1991), *Óštrigéco* (1991) in *Zrno od frmentona* (1993) ter kratko prozo (novele, krajše pripovedi in delne predelave pravljic): *Olive in sol* (1983); *Noč je moja, dan je tvoj* (1989); *Kažuni* (1990); *Glavo gor, uha dol* (1993); *Vruja* (1995).

slovenski književnosti je obstajala predvsem kot motiv morja, istrske vasi in istrskega človeka, Tomšič (že prej pa pesnik Alojz Kocjančič) pa jo je poglobil do univerzalnih razsežnosti, ne da bi pri tem okrnil njene lokalne posebnosti. »Revitalizacija« Istre v osemdesetih letih (pričela se je s črpanjem iz ljudskega izročila) se je nadaljevala v devetdeseta leta, ko je sociološki projekt²⁹ z naslovom *Med razvojem in tradicijo* želel približati to premalo znano pokrajino celotni Sloveniji.

Najbolj umetniško prepričljivo podobo magične Istre je Tomšič izoblikoval v *Óštrigéci*, najbolj pretresljivo pa v romanu *Zrno od frmentona* (1993). Ta zadnji roman istrskega opusa ni sodobna pravljica (kot *Óštrigéca*), marveč roman s pravljичnimi lastnostmi. Struktura romana upošteva sodobne načine eksistiranja pravljic v literarnem besedilu: vgrajevanje pravljic kot celot ali samo nekaterih njihovih elementov v kompozicijo določenega literarnega dela (Drndarski 1978: 18). Osrednja junakinja Tonina³⁰ se namreč bori proti povsem zemeljskim silam: omejenosti in hudobnosti ljudi, zaslepljenih od političnega sistema. Obrat od mitske Istre k realistični in konkretni ni tako radikalen, da ne bi mogli v njem začutiti ostankov vaške skupnosti, osnovne družbene sredine prejšnjih Tomšičevih besedil. Ta je tudi izvir pravljic in fantastičnih zgodb, razporejenih po celem romanu. Njihov povezovalni okvir tvori pripovedovanje – Tonina in njene sojetnice si na takšen način v zaporu krajšajo in lajšajo čas. Dogajalna statičnost preusmeri pripovedno pozornost na literarne osebe. V romanu značajeve (prostitutke, izdajalke, morilke, tatice, zastrupljevalke, politične zapornice, pazniki) so liki predstavljeni kontrastivno: vsaka značajska slabost zapornice še bolj osvetli Tonine vrline. Klasična karakterizacija je postopna: zunanji opis jetnic pove veliko o njihovi psihološki zasnovi. Ker pa je tretjeosebna pripoved zožana na Toninino perspektivo, se ženske predstavljajo večinoma same: z resničnimi ali lažnimi zgodbami. Njihovo obnašanje in dopolnilne (ponavadi skrivne) zgodbe iz preteklosti ostalih pa ustvarijo pravo podobo literarnih junakinj. Zatekanje v preteklost (spomine) in izredni vitalizem ohranita Toninino psihično zdravje, ki so ga v zaporu največkrat ogrožali. Motivno je boj za preživetje izražen v mrzličnem umivanju telesa in potrebi po gibanju (Tonini niso dovolj obvezni sprehodi, nenehno koraka po celici). Antonija Pavlič je namreč Šavrinka, zato je hoja njeno bistvo, pot pa kot osrednji kronotop povezuje vse tri Tomšičeve »istrske« romane (*Šavrinke*, *Óštrigéca*, *Zrno od frmentona*). Popotniški status glavnih oseb vseh treh

²⁹ V projektu so mladi raziskovalci z Oddelka za sociologijo na Filozofski fakulteti poskušali odgovoriti na mnoga vprašanja o kulturnih in ekoloških spremembah vsakdanjega življenja v Istri (Saksida 1994: 15).

³⁰ Njena karakterizacija črpa iz ljudske pravljичnosti pri črnobeli konfrontaciji likov in zakonu polarizacije (to Lüthijevo označitev sem prevzela po Tancer-Kajnih 1993: 34). Prizadeva si urediti in uravnotežiti svet oziroma ustvariti protiutež nejasni in preteči stvarnosti (Lüthi 1947: 106). Ostalih značilnosti ploščatih pravljичnih likov (tipizirane osebe brez individualnih lastnosti in čustvenega sveta) so samo nosilci močno izpostavljenih lastnosti, ki so udejanjene v skrajno nasprotnih pravljичnih figurah, njihove lastnosti pa projecirane na dogajanje – (Tancer-Kajnih 1993: 34)) pisatelj pri karakterizaciji Tonine ni upošteval, zato je le delno ljudsko pravljичna oziroma sodobno pravljичna.

primerjanih romanov je drugačen. Boškinov potovalni nemir ni vezan na zagotavljanje eksistence, ampak na pravljичno izbranost in določenost. V *Šavrinkah* (1985) so etnografske zgodbe o potovanju »jajčaric« med obema vojnama povezane po dogajalni pripovedni osi, v *Zrnu od frmentona* pa so samo retrospektivno gradivo. Na poti domov Šavrinka Katina (glavna oseba v *Šavrinkah*) zagleda neznansko povečavo Šavrinke, to videnje ohrani svojo simboličnost³¹ še v ostalih Tomšičevih delih. Šavrinka namreč postane simbol notranje nezmotljivosti pri premagovanju sveta oziroma simbol človekove združitve (Cergol-Bavčar 1993: 784) z večnostjo. Tu se torej napaja pravljичna moč Tonine (*Zrno od frmentona*), harmonično ujeta v krščansko³² moralno čistost ženskematere. Duhovna rast prave Šavrinke poteka samo v pozitivno smer, vsako odstopanje od moralnega kodeksa se didaktično kaznuje. Hudobne, spletkarske in značajske šibke Šavrinke Tomšič izrine iz njihove sredine z izgovorom, da je niso več vredne. V primerjavi z negativnimi stranskimi liki je Toninina krščanska etika neomajna, saj ji uspe celo premagati sovraštvo do krivcev ter pokazati sočutje tistim, ki ga niso vredni.

Tonina zlahka premaguje nečloveške napore (kot v pravljicah) tudi zaradi nezavednega stika z arhaično skupnostjo in naravo. Delovanje magičnih, onostranskih sil napovedujejo slutnje, naključja, sanje, znamenja. Tistim, ki niso odtujeni od zemlje in vere, lahko znamenja³³ pomagajo in jih obvarujejo pred nesrečo ali smrtjo. Močno idealizirana podoba matere (opravlja drugačno socialno vlogo kot v tematsko podobnih Prežihovih *Samorastnikih*) še dodatno povzdigne Tonino iz

³¹ Šavrinke so bile »potovke« oziroma pogumne prekupčevalke z jajci med Istro in Trstom, hkrati pa glavne prehranjevalke družine. »Pri tem se je dejanska zgodovinska oseba zaradi težkega življenja čedalje bolj mitologizirala, jajčarica pa je postajala zgolj Šavrinka – v smislu identifikacije (kot doživljanje lastne preteklosti) in prezentacij simbola (kot predstavitev sebe, torej območja med Rižano in Dragonjo), s svojo dejansko in ponotranjeno zgodovino navzven.« (Rogelja, Ledinek 1997: 141) V Šavrinki so današnji slovenski Istrani našli v realni zgodovini osnovan ideal preteklosti. V času novih meja je nastala potreba po samoidentificiranju slovenskih Istranov proti Hrvatom in Italijanom, obenem pa tudi proti ostalim slovenskim pokrajinam. Pogoji za simbolizacijo pa je vedno hiperbolizacija in idealizacija (Rogelja, Ledinek 1997: 142). Tudi same Šavrinke se zavedajo svoje notranje moči. Tako Tonina v pogovoru oziroma samopredstavitvi reče, da so Šavrinke: »Od kamna, od zemlje, ma anka od zvezd.« (*Zrno od frmentona*: 339).

³² Katoliški moralizem je viden v stopnjevanju čustvene razklanosti ob moralnih in fizičnih napakah ljudi v zglednih zgodbah, kjer so »grešniki« kaznovani ali pa se sami spokorijo. Parabolični učinki implicitnega ali eksplicitnega nauka, odkritega na zgodbeni ravnini, temeljijo na emocionalni napetosti skrajnih situacij, predvsem na izboru nedolžne žrtve. Ta je ponavadi vzorna mati ali naivni otrok: Mihelca, Filip, Tonina, Simon, Miro Poč... Na bralčev čut usmiljenja in vrednotenja vplivajo tudi opisi pomanjkanja. Njihova krona je anekdota o koruznem zrnu, po kateri dobi roman celo naslov. Dogajanje poseže dva rodova nazaj (Tomšičev značilen postopek arhaizacije), ko je Toninin ded moral pri bogatem kmetu tri dni orati za eno samo koruzno zrno (zrno od frmentona). V treh letih pa so iz njega pridelali toliko koruznih zrn, da so z njimi posadili celo njivo.

³³ Po drugi svetovni vojni Tonina ostane jajčarica (druge zaposlitve tako ne bi našla), čeprav je postalo trgovanje po razdelitvi ozemlja na cono A in cono B kar naenkrat prepovedano. Šavrinke so se tako »spremenile« v tihotapke in »protidržavne elemente«. Ker pa jo samo zaradi nezakonite trgovine ne bi mogli toliko časa zadržati v zaporu, so jo po nedolžnem obsodili še za »kontrabant«. Njeno težko življenjsko pot že na začetku romana napove jata nenavadno splašenih golobov in hude sanje. Pred nesrečo na poti v Trst posvarita Tonino čudna negotovost in stokajoči zvon, v jezik psihologije prevedena kot nadnaravna intuicija in parapsihološka dejavnost.

običajnosti. Njen primarni vitalizem je tudi prispeval k pravljčni karakterizaciji Tonine, še prej pa Katine (Šavrinke). Obe ženski premagujeta nečloveške napore, njune težave večkrat razrešijo naključja, v zgodbo vgrajena kot prehitri preskoki iz ene pripovedne situacije v drugo. Nemotiviranost nekaterih dogajanj, črnobela karakterizacija, pravljčni zasuki zgodbe in stalni antagonizem dobrega in zla so formalni pravljčni elementi Tomšičevega romana, vsebinske pa vnese zgodbeni okvir pripovedovanja (vraž, pravljic, nenavadnih zgodb). Nepredelana pravljčna perspektiva bi vodila k enodimenzionalnemu dojemanju sveta (razlaga ga A. Goljevšček (1991: 44)), ki pa se mu Tomšič (spet) poskuša izogniti z racionalno skepso, vdelano v tretjeosebno pripoved. Pravo zaupanje v nadnaravne sile je prisotno samo v pripovedovanju zgodb, saj je utemeljeno v arhaičnem verovanju istrskih pripovedovalcev. Avtor shematično, kot ljudski pripovednik, napoveduje: »To štorijo je Tonini pravil Valerijo iz Puč« (188); »Tako ji je govoril« (189); »Nono Pavlo je večkrat pravil Tonini« (196); »Čujte, jaz vam bom povedala, kar nisem nobenemu« (197); »Tudi Albinu Primožiču se je zgodilo nekaj podobnega« (179); »Te zanima, zakaj sem tu? Ben, posluš!« (192).

Na drugačen način vstavlja pravljice v svoj roman *Nekdo je igral Klavir* (1997) **Boris Jukić** (1947). Tudi ta primorski pisatelj v okvirno zgodbo³⁴ (metazgodba – Bošković-Stulli 1994: 98) pripovedovanja (glavni protagonist pripoveduje različne pripetljaje, zapisuje in preoblikuje pa pravljice) vplete ljudske pravljice. Njihove pripovedovalce ali zapisovalce pa odreši kakršnekoli zavezanosti arhaičnim verovanjem, ker izžene iz besedila vsakršno fantastiko ali mistiko. V romanu ne gre več za prisvajanje pravljčne perspektive, ampak za modernistično izrabo že obstoječih besedil (ljudskih pravljic). Pravljice na začetku fragmentarnega romana predstavljajo homogen, samozadosten svet, ki se z modernističnimi postopki (asociativni nizi, razbita časovna logika, uvajanje sanjskih prizorov, kolažna tehnika lepljenja različnih – neuravnoteženih – dogodkov, razdrobljena zgodba) vztrajno sesuva. Pisatelja so namreč pritegnile samo krajevnočasovne³⁵ določnice pravljice in nostalgичno razpoloženje, ki ga z evokacijo arhetipskega, mitskega in (minulega) otroškega zanašajo v roman.

Erotizacija pravljic je izpeljana kot v popularni književnosti (natančno jo popisuje Bacchilega 1997: 127). Najbolj omejeni, zavrti ali čednostni literarni liki obstajajo v pravljici samo zato, da se jih spolno izkoristi oziroma zapelje v spolni akt – njihova implicitna erotična logika se naslanja na Freudovo spoznanje (pripovedovalec ga v uvodu romana sam razkrije) o zatrtosti spolne energije, ki jo lahko

³⁴ Romaneski okvir je zgodba o hiperseksualnem junaku, ki zbira pravljice, kocka in nagovarja ženske, dokler ena izmed njegovih deklet ne zanosi. Vanj je vloženi veliko zgodb in pravljic, ki jih v diktafon govorijo različne osebe. Hermetičen roman kljub pravljicam ohranja osnovno erotično razpoloženje oziroma temo ostalih Jukićevih romanov: *Ukleta graščina*, 1980; *Mavrica in kukavičja pesem*, 1985. Metazgodba deluje (kot v ljudski pravljici) kot stiliziran, pa tudi zaigran del zgodbe (Bošković-Stulli 1994: 99–101), delno celo sugerira določen pomen ostalim fragmentom.

³⁵ Časovna nedoločljivost in pastoralnost podeželskega okolja sta značilni za vse Jukićeve fragmente: pravljčne in nepravljčne. Vseeno pa je časovna odprtost bolj vztrajna kot prostorska, saj iz krajevnih opisov lahko uganemo tolminsko okolje, predvsem tamkajšne hribovske vasi.

vedno sprožimo. Vneto ponavljanje istih obrazcev (kot v pornografskih priredbah znanih pravljic: *Sneguljčica*, *Rdeča kapica*, *Trnuljčica* – in filmskih ali stripovskih izvedbah) zapeljevanju v pravljicah (kot tudi v ostalih erotičnih fragmentih romana) izbriše bistvo erotike.³⁶ Različne ljudske pravljice so erotizirane na podoben način. Pripovedovalec jih začne govoriti v diktafon, a mu jih zunanje okoliščine ali preusmerjen tok zavesti prekinejo. Na brisanje besedilnih/pravljičnih meja poleg erotizacije vpliva tudi vstavljanje novih elementov ali nerazvidno stapljanje starih. Tako težko poimenujemo pravljično medbesedilno osnovo – najbolj prepoznavne so ljudske pravljice: *Janček Ježek*, *Pepeluhar*, *Pravljica o lisici*, *Kaj je najlepše, najmočnejše in najdebelejše na zemlji* – (*Ljudske pripovedi* 1972: 261–263). Zadnja pravljica zaradi raztegnjenosti čez celotni erotični roman (od str. 25 do 226) predstavlja osrednji pravljični okvir. Njeno pripovedovanje je zadrževano z vračanjem nazaj oziroma popravljanjem že izrečenega. Kljub erotičnim modifikacijam je pravljica ohranila svoje glavno sporočilo: revno dekle s pametjo premaga bogatega kmeta in prekine njegovo tožbo, hkrati pa si pridobi sodnikovo naklonjenost in ljubezen. Ko se z njim poroči, se pred zadnjo preizkušnjo spet reši na isti način: s pametjo. Ženska je tako dvakrat razvozlala uganki: kaj je najlepše, najmočnejše in najdebelejše na svetu ter kaj najbolj potrebujem, ljubim in s čim se najraje igram. Jukić se je tej pravljici najbolj posvetil, širil je predvsem odnos revna hči : oče (z incestom), zadnjo uganko pa je pustil nerazrešeno: »Nikdar sodnik zvedel ni, s kom najraje se igra in koga najraje ima. Tako je srečno živel do konca svojih dni.« (226) Nabuhlost zapeljevanja na zgodbeni ravni prehaja tudi na zunajbesedilno razmerje pripovedovalec – bralec. Na vsak način hoče prvoosebni pripovedovalec, ki neopazno prehaja v tretjeosebna, pritegniti bralčevo pozornost (ga zapeljati), zato se celo obrne nanj kot personificirani prvoosebni (vsevedni) pripovedovalec. Ko se začnejo proti koncu romana vse hitreje odvijati pravljične in nepravljične zgodbe, skrajni pripovedni manierizem³⁷ ni več selektiven, posveča se tudi najmanjšim podrobnostim in »pozabi« na izhodišče ali pomensko jedro. Tudi njegova protiutež – pogovorni vulgarizem³⁸ – ga ne razgiba dovolj.

³⁶ Erotična literatura poudarja erotično napetost in trajanje ter zavlačevanje končne realizacije. Postopnost in pomenska nasprotja vzpostavljajo dramatičnost, ki pogojuje navzočnost klimaksa. Mimezisu se erotični zapis odmika z estetsko refleksijo in kognitivnimi jedri. Tako se omeji identifikacijski princip, ki pri pornografiji agresivno usmerja bralčevo percepcijo. Vizualne soodnosnice (stisk roke, dotik, poljub) morajo paziti, da si duševnost elegantno podrejajo, a je s tem ne izključijo (Zupan Sosič 1996: 66–68).

³⁷ Zapleteno, ponarejeno arhaizirano (pri branju si moramo pomagati vsaj s Pleteršnikovim slovarjem) in preobloženo predstavljanje ponovljivih pripovednih zasnov, situacij in zgodb oblikuje vsebinski in stilni manierizem. V njegovem kontekstu tudi avtorefleksivna ironija zvodeni: »okrog jezera pa breze rasejo, breze, same breze, ob bregu je griček, na gričku cerkvica, bela cerkvica, cukrček od cerkvice...« (74) Jukić okvire in apokrife dosledno meša in pripoveduje eno ob drugem; iz drobnih fragmentov moramo vedno znova (kar ni vedno lahko) rekonstruirati trenutno pripovedno lego (Bogataj 1998: 13).

³⁸ S kletvicami in jezikovno brutalnostjo želi Jukić demitologizirati pravljično strukturo, predvsem pa njen srečen konec. Npr. v pravljici o lisici in drozgu lisica prevara drozga, nato ga še prekolne: »Meni ne bo nihče jagod kradel! Drozg že ne, pizda mu materna!« (136).

Osrednja sestavina nepravljčnih prizorov je govor (monolog, dialog). Bralčevo recepcijo otežuje nedosledno zapisovanje premega govora (podobno kot v Deklevovem *Pimlicu*, Čarovi *Igri angelov in netopirjev* ter *Milovanju* N. Kokelj ni dvopičij in narekovajev). Bralni ritem je s tem pospešen, bralci pa prisiljeni, da pogledajo nazaj in preverjajo govorne vrivke, saj izgledajo zelo pretrgani in monološki. Govorna komunikacija je tudi glavno sredstvo karakterizacije, ki ostro ločuje moške in ženske like. Ženske oziroma dekleta govorijo zelo malo, ne dajejo nobenih pobud, kratko odgovarjajo na vprašanja. Patriarhalna zavezanost družini jih je namreč naučila poslušnosti, ubogljivosti, pasivnosti, prestrašenosti in sramu. Ženska podoba (tipična za Jukićeve romane, razen za zadnjega *Pardon, madame*, 1999) je torej arhaična, takšna, kakršno zrcalijo tudi ljudske pravljice (Bacchilega 1997: 6): pametni in marljivi fantje, garaška in nesvobodna (od nekoga odvisna) dekleta ter lepo vzgojeni otroci. Govorna blokada je značilna tudi za hribovske moške, če čutijo socialno, intelektualno, starostno ali značajsko premoč nad sabo. Vpogled v proces literarnega ustvarjanja je bralcem simuliran z več različicami ene pravljice ali z njeno prekinitvijo in s kasnejšim nadaljevanjem. Napovedi o tem, da se pravljice pripovedujejo, narekujejo, zapisujejo in erotizirajo, so enakovredne samim »apokrifnim« izvedbam. Modifikacija pa se poloti tudi pripovedovalca, katerega negotovost postane večkrat eksplicitna: »No, vran zaokroži, se spusti in sede na sleme, na konec nad vhodom, pozorno se ozira, očitno iščoč sledi, ker ni mogel očem verjeti, na koncu vzpne krila in zaplivka v nebo, mašnik pa v beg. Kdo je to? Menda ne jaz? Šibam na žive in mrtve in nič me ni sram.« (174)

Dvom v linearnost zgodbe in tipična modernistična obrnjenost k jeziku (igra z jezikom ustvari številne leksikalne amplifikacije; pogovorni in narečni izrazi ter arhaizmi in neologizmi) sta pravljicam odvzela njihovo arhaično moč. Zgolj preigravanje z njimi prisega na igro in pravljico kot njeno literarno možnost. Čeprav na začetku (v motu) pisatelj napove, da je v njej resnica,³⁹ mu seveda ta ni pomembna toliko kot sama literarnost.

Sodobne pravljice se kot strukturni elementi pojavljajo tudi v romanu **Sanje Pregl** (1970) *Tanaja* (1996). Formalno in vsebinsko jim je najbolj podobnih petindvajset osnovnih zgodb, ki si sledijo po abecednem redu.⁴⁰ Sporočilno neuravnotežene pravljice usmerjajo k plitvi enoplastnosti tudi začetna pojasnila (naslova) ali naslovne teme v oklepaju, ki naj bi delovala kot moto.⁴¹

³⁹ Na zadnji strani romana (246) to eksplicira takole: »Resnica pa, hej, resnica zna biti pretežka in zato so, zlato moje, zato so pravljice in sanje in igra in vino.«

⁴⁰ Preigravanje z modeli pravljic v *Tanaji* ni tako zapleteno, kot je bilo v modernističnem romanu *Nekdo je igral klavir*. Pravljice (ali pravljčne zgodbe) so glede na prvo črko abecede nanizane od A do Ž, prva (z naslovom Abeceda) pa s temo pomnoževanja črk napove glavno kompozicijsko načelo povezovanja pravljic ali pravljčnih zgodb: ponavljanje. Leto ima drugačno vlogo kot v pravljicah, kjer potrjuje moč oziroma pogum protagonista, v *Tanaji* pa samo variira iste/enake vsebinske elemente.

⁴¹ Nekaj uvodnih pojasnil v oklepaju: Barva (»Barva je zame dobra volja.« str.10), Cilj (»Cilj je tisto, kamor vodijo vse poti, če si zadosti močan, da vztrajaš.« str. 19). Čevlja in deklica (»Kaj, kaj je čevljčevlj je tisto, kar si obuješ na nogo, seveda. In deklica, to sem jaz.« str. 37); Energija (»To je tisto, kar vidiš, da se pretaka, ko sta dva zaljubljena.« str. 46).

Iskanje identitete in potrjevanje individualnosti vnese v pravljичne zgodbene okvirje sodobno tematiko (kot je značilno za sodobno umetno pravljico) – ravno tu vsebinski element združuje tudi kratke zgodbe, ki nimajo klasičnega pravljичnega začetka (nekoč, nekje), imajo pa podobno strukturo. Tudi v njih shematizirani človeški odnosi premostijo tipični generacijski prepad v korist otrok, zmernejših, dojemljivejših in pametnejših od staršev. Anonimnost literarnih oseb (Lüthi jo navezuje na ploščatost pravljичnega značaja – V: Tancer-Kajnih 1993: 34) povzroči okrepitev obćih poimenovanj: dedek, babica, deček, deklica, mamica, ljubica, prijatelj, miličnik, gospodarica. Stvari in živali so personificirane in vplivajo na boljše razpoloženje literarnih likov, vendar zanje niso usodne. Na prvi pogled izgleda pravljичno tudi hlastanje po sreči, ki je zajeto v podobo izgubljenega raja (izbrana hrana in brezdclje), kjer ga trivialni ljubezenski obrazci hitro razkrinkajo. Popreproščeni hedonizem se namreč začne ponavljati v številnih stereotipnih predstavah romantičnosti: lepo oblečena neznanca (moški in ženska) se zblížujeta pri večerji ob svečah in poltihi glasbi. Počasen (erotičen) ples in noćni sprehod ju napeljeta k ljubljenu. Ta večerna ljubezen se zjutraj seveda ohladi, a se ob naslednjem (istem) večernem scenariju (a z drugim moškim) spet razplamti na isti naćin. Pisateljica »edinstveno« in intenzivno ljubezen v vseh situacijah podobno interpretira: »Ona začuti neko energijo. Pretaka se med vama. Pa ne ve, če se ji to morda samo dozdeva. Tudi ti čutiš energijo.« (85) V podobnih emocionalnih vrhuncih romana frazerski besednjak najbolj naraste, začini pa se še s patetično sentimentalnostjo. Tako variacije⁴² zgodb, ki hoćejo izpeljati osnovno zamisel – svojskost in svobodo nezakonske matere – nasedejo na čeri konvencionalnosti, ki so se jim skozi ljubezensko zgodbo motivnotematsko upirale.

Pravljичnost *Tanaje* temelji na shematizmu enostavnih in predvidljivih zgodb, časovnem in krajevnem oddaljevanju (nekoč, nekje), obćnem poimenovanju in hitrih vsebinskih preskokih. To, kar je v ljudski pravljici implicitno (želja po sreči), je v sodobnih pravljicah Preglove eksplicirano v najstniškem umovanju. Predmeti in pojmi (abeceda, barva, hiša, norost, list papirja...), čeprav personificirani, ne prinašajo čudežnosti ali fantastičnosti, kar je značilno tudi za vse njene literarne osebe. Pravljичno fantastičnost sta v roman devetdestih let vnesla Tomšičeva romana (najbolj *Óstrigéca*), Jukićev roman pa ji je z dosledno erotizacijo modificiral presenetljivost nenavadnosti v zgolj literarno erotično igro.

Prisotnost pravljice v literaturi ob koncu tisoćletja je potrdila priljubljenost⁴³ te najpogostejše vrste ljudskega pripovedništva tudi v Sloveniji, hkrati pa pokazala možnost novega žanrskega poimenovanja – pravljичni roman. Pravljичna perspektiva in določujoća pripovedna ravnina, zgrajena na shematićni dinamiki boja med

⁴² Roman je sestavljen iz stoene kratke zgodbe, ki so zaključene, skupaj pa tvorijo zgodbo o Tanaji, njenem nezakonskem (a zaželjenem sinu) Taneju in njegovem neznanem očetu Tanaju. Nenavadna zunanja zgradba romana in nekaterih pravljичnih zgodb postaja zaradi tolikšne množičnosti in ponovljivosti le nefunkcionalna dekoracija. Takšen je tudi paralelizem členov, ki je sicer ritmotvoren, a zaradi vsebinskojezikovnega minimalizma moteć in banalen: »Bil je božíćni večer. Na ta večer so vsi s prijatelji. Ali z družino. To je družinski praznik. Praznik, ko so ljudje skupaj. Ljudje, ki se imajo radi.« (97).

dobrim in zlim, sta v pravljicnih romanih tako organizirali besedila, da je postala v njih prevladujoča pravljčnost. Ta je kljub dvostopenjskosti izpeljanega besedila zadostovala za poimenovanje (pravljčni roman), čeprav je pravljčne shematizme razrahljala žanrska hibridnost (npr. *Zrno od frmentona* je pravljčni, družbeno-kritični in psihološki roman). Fantastičnost sodobnih pravljicnih besedil se je napajala iz ljudske pravljice. Podredila se je nareku pravljicnih konvencij: predvidljivost čudežne zgodbe, junakova izbranost in določenost za (pravljčno) nalogo, antropomorfizacija žive in nežive narave, težko določljiva prostorsko-časovna umestitev. V pravljicnih romanih (*Óštrigéci*, *Zrnu od frmentona*, *Nekdo je igral klavir*, *Tanaji*), spoju ljudske in sodobne pravljice ter nekaterih romanesknh žanrov, je pravljčnost potrdila Tomšičevo (1999: 1173) misel o pravljici: »Pravljice so resnična uspešnica vseh časov, so didaktično branje, a hkrati umetnost v najžlahtnejšem pomenu.«

LITERATURA

- Freidmar APEL, 1978: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur theorie und geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg.
- Brian ATTEBERY, 1991: Fantasy and the narrative. *Style* 1. 28–44.
- Cristina BACCHILEGA, 1997: *Postmodern fairy tales. Gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania press.
- Siegfried BECKER in Gerd HALLENBERGER, 1993: Konjunktoren des phantastischen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen sowie verwandeten Formen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 92. 141–155.
- Bruno BETTELHEIM, 1979: *Značenje bajki*. Beograd: Prosveta.
- Vladimir BITI, 1981: *Bajka i predaja, povijest i pripovijedanje*. Zagreb: Liber.
- Matej BOGATAJ, 1998: Boris Jukić: *Nekdo je igral klavir*. *Delo* 103. 13.
- – 1994: *Preganjana nedolžnost*. Marjan Tomšič: *Zrno od fermentona*. *Delo* 63. 5.
- Maja BOŠKOVIĆ-STULLI, 1994: Pričanje o pričama. *Umjetnost riječi* 2. 97–111.
- – 1982: *Bajka*. *Umjetnost riječi* 12. 111–123.
- Ines CERGOL-BAVČAR, 1993: Prozni opus Marjana Tomšiča. *Dialogi* 6/7. 110–113.
- Amaryll Beatrice CHANADY, 1985: *Magical realism and the fantastic. Resolved versus unresolved antinomy*. New York, London: Garland publishing.
- Teresa DOBRZYNSKA, 1974: Die Metapher im Märchen. Walter Kroll, Aleksander Flaker: *Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System*. *Skripten Literaturwissenschaft* 4. 261–297.
- Mirjana DRNDARSKI, 1978: *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit.
- Slavko GABERC, 1998: Marjan Tomšič. *Sodobnost* 5. 328–340.

⁴³ Pravljici se je zmanjšalo občinstvo le ob vzponu meščanstva, ko je postala predvsem literatura za otroke (Goljevšček 1991: 52), njena popularnost v (severni) Ameriki in Evropi pa je skokovito narastla v drugi polovici 20. stoletja. Njene različice so vzgajale otroke in zabavale odrasle v risankah, šalah in reklamah (Bacchilega 1997: 2). Naraščajoče število odraslih ljubiteljev pravljic je vedno bolj zahtevalo vrnitev k prastarim in znova ponavljajočim se izkušnjam človeštva, kar je prišlo v ospredje preko profesionalizacije (rudi potrošniške komercializacije) pravljčnega pripovedništva (Graevenitz 1975: 149). Različne preobrazbe in prilagoditve pravljice so poskrbele za nihanje prepoznavanja in razumevanja pravljčnosti, kar je bilo za pravljico značilno že od romantike naprej.

- Alenka GOLJEVŠČEK, 1991: *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana: MK. (Zbirka Kultura).
- – 1986: Vrednostne konstante v pravljicah. *Sodobnost* 6/7. 683–686.
- Gerhart von GRAEVENITZ, 1973: *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Sabina GRAHEK, 1995: Fantastično, pravljичno in nonsensno. *Otrok in knjiga* 39-40. 24–37.
- Dragutin HORVAT, 1986: Umjetnička bajka – pokušaj genološkog određenja. *Umjetnost riječi* 4. 341–358.
- Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost.* Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45).
- Volker KLOTZ, 1970: Weltordnung im Märchen. *Neue Rundschau* 1. 2–12.
- Marjana KOBE, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost. Fantastična pripoved.* Ljubljana.
- Metka KORDIGEL, 1991: Pravlјica in otroška fantazija. *Otrok in knjiga* 32. 34–42.
- – 1994: *Znanstvena fantastika.* Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 41).
- Janko KOS, 1995: Pravlјica. *Enciklopedija Slovenije.* Ljubljana: MK. 227.
- Monika KROPEJ, 1995: *Pravlјica in stvarnost. Odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravljicah in povedkah ob primerih iz Štrekljeve zapuščine.* Ljubljana: ZRC SAZU.
- Andrijan LAH, 1991: Marjan Tomšič: Óštrigéca. *Srce in oko* 30. 532.
- Friedrich von der LEYEN, 1958: *Das Märchen.* Heidelberg: Quelle&Meyer.
- Ljudske pripovedi,* 1972. Ljubljana: MK. (Zbirka Naša beseda).
- Max LÜTHI, 1947: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen.* Bern.
- – 1976: *Märchen.* Stuttgart.
- Marija MERCINA, 1992: Boškinova vrnitev. Marjan Tomšič: Óštrigéca. *Primorska srečanja* 139. 789, 790.
- * Marija MITROVIĆ, 1987: Pravlјica in legenda v prozi socialnega realizma. *Obdobja* 7. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 323–329.
- Martina OROŽEN, 1983: Oblikovno-pomenske preobrazbe ljudskih slovstvenih oblik v knjižni pravljici, legendi in pripovedki na koncu stoletja. *Obdobje* 4 (Simbolizem). Ljubljana. 97–115.
- Darja PAVLIČ, 1994: Umetnik deluje kot kristal. Intervju z Marjanom Tomšičem. *Literatura* 35. 36–47.
- Vladimir PROPP, 1982: *Morfologija bajke.* Beograd: Prosveta.
- Nataša ROGELJA, Špela LEDINEK, 1997: Šavrinka kot oseba in simbol. *Etnolog* 7. 131–143.
- Janez ROTAR, 1976: *Povednost in vrsta pravljice, balade, basni, povesti.* Ljubljana: MK.
- Iztok SAKSIDA, 1994: Od Črnega Kala dol je drug svet, ne? Pogovor: V koprskem in tržaškem zaledju nastaja projekt z naslovom »Med razvojem in tradicijo«. *Primorske novice* 15. 15.
- Marija STANONIK, 1997: Slovenska avtorska pravljica v prvi polovici 20. stoletja. *Slavistična revija* 1-2. 67–84.
- Zlata ŠUNDALIĆ, 1991/92: O aktualizaciji pravljic v umetni književnosti. *Jezik in slovstvo* 6. 149–157.
- Darka TANCER-KAJNIH, 1993: Slovenska pravljica po drugi svetovni vojni. *Otrok in knjiga* 36. 5–13; 38. 33–38.
- Zora TAVČAR, 1993: Delež Primorske v slovenski literaturi. *Dialogi* 67. 12.
- Marjan TOMŠIČ, 1999: Literatura na pragu novega tisočletja. Oglata miza. *Sodobnost* 12. 1153–1173.

- Tomo VIRK, 1996: *Slovenski roman in Evropa. Usoda slovenskega romana v dobi postmodernizma*. Doktorsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Franc ZADRAVEC, 1972: *Zgodovina slovenskega slovstva VI/1*. Maribor: Založba Obzorja.
- Aleksander ZORN, 1991: Opojni časi brezmejne literature. *Vidčevo sporočilo. Slovenska nova proza*. Ljubljana: MK. 215–232.
- Alojzija ZUPAN, 1996: Užitek branja in pisanja. Razmišljanje ob Svetinovih erotičnih pesmih. *Literatura* 58. 64–88.
- Milojka ŽIŽMOND-KOFOL, 1994: Pravljica o Tonini. Zrno od frmentona Marjana Tomšiča. *Primorske novice* 4. 29.

SUMMARY

In the second half of the 20th c. the interest in fairy tales grew in Europe and America, expressed in adaptations of folktales, their modernization or the incorporation of fairy-tale elements into other literary genres, and production of contemporary, from the genre point of view, hybrid fairy-tale texts.

Fairy tales are included in the contemporary Slovene novel of the 1990's in two ways: as a framework for the story or/and the story element and as a structural variegation or, rather, semantic condensation. In the latter case (N. Kokelj: *Milovanje*, 1998; F. Lainšček: *Namesto koga roža cveti*, 1991; and T. Perčič: *Harmagedon*, 1997) the fairy tale has lyrical and demythologizing role, in the former it determined a new genre term, i.e., the fairy-tale novel.

The fairy-tale perspective and the determining narrative plane, based on the schematic dynamics of the conflict between the good and evil, organized the text of four fairy-tale novels (*Óštrigéca*, *Zrno od frmentona*, *Nekdo je igral klavir*, *Tanaja*) in such a way that the fairy-tale features became prevalent in them, although the fairy-tale schematisms were loosened by the genre hybridness (e.g., *Zrno od frmentona* is a fairy-tale, socio-critical, and psychological novel).

For a transparent analysis of the special position of the fairy tale in the contemporary Slovene novel the author first separated the folk fairy tale from the contemporary (that is, art, literary, artistic, modern) one, and at the same time briefly surveyed their interconnection in Slovene prose from Realism to Postmodernism. Contemporary fairy-tale novels have taken into consideration the fairy-tale conventions of the folk fairy tale: predictability of the fairy-tale story, the fact that the main character is chosen and destined for his (fairy-tale) task, anthropomorphization of animate and inanimate nature, indefinite place and time. Slovene fairy-tale novels, like the contemporary fairy tales of the 20th c., turned the inner harmonic order (the folktale takes place on a single level, on which reality and magic form an inseparable whole) into the existential uncertainty of the modern character. The modern fairy-tale formula is a reduction of magic because of the proliferation of modern issues and/or their new (intertextual) connection.

In *Óštrigéca* (1991) by Marjan Tomšič (1939) action takes place in two independent areas (what is characteristic of the fantastic literature—Chanady 1985: 5) of fictional reality: one is archaic Istria with its beliefs and magic, the other is the action scene of those characters who persistently reject the fantastic and magic. The structure of Tomšič's second novel *Zrno od frmentona* (1993) relies on contemporary methods of including fairy tales into literary works, i.e., the incorporation of fairy tales in their entirety or only some of their elements into the composition of a literary work (Drndarski 1978: 18). The source of fairy

tales and fantastic stories, which are distributed throughout the entire novel, is still the archaic village community. The novel *Nekdo je igral klavir* (1997) by Boris Jukić (1947) has a different kind of incorporation of fairy tales. The frame story (the protagonist narrates about various events while recording and adapting fairy tales) includes folk fairy tales, which are eroticized. Contemporary fairy tales as structural elements also appear in the novel *Tanaja* (1996) by Sanja Pregl (1970), where magic is based on the schematism of simple and predictable stories, temporal and local distance (some day, some place), common names, and rapid jumps between topics.

All four fairy-tale novels, which combine folk and contemporary fairy tale with some novelistic genres, along with other contemporary Slovene novels, demonstrate the popularity of the fairy tale in Slovenia as well as prove that the oldest narrative genre can successfully renew traditional novelistic frameworks.