

## REFLEKSIJA

Jakob J. Kenda

*Novejše teorije fantastične literature*

Poleg nekaterih drugih vidikov je že za pregled novejših teorij fantastične literature pomembno vprašanje, vezano na terminologijo literarne vede. Je fantastika zvrst ali žanr, mogoče tipološka kategorija, modus, impulz ali kaj povsem drugega? Nekateri raziskovalci so se poskušali lotiti fantastike z nežanrsko obravnavo, in čeprav so nekateri tako vsaj delno prispevali k razpravi o njej, njihovo razmišljanje vendarle ni doseglo celostnih sklepov. Z nekaterimi takimi prispevki se bomo še ukvarjali, najprej pa bomo analizirali teorije, ki za fantastiko uporabljajo mednarodni izraz *genre*. Pri tem jo vse vsaj posredno določajo glede na njene posebne motive in teme, torej vsebino, šele nato pa jih zanimajo tudi pretežno formalne določitve.

Če sledimo žanrski razporeditvi literature, kakor jo je pri nas še najbolj dosledno in jasno uveljavil Janko Kos v *Očrtu literarne teorije*, se zdi, da izrazu *genre* v slovenščini ustreza termin *zvrst*. A zvrsti, kot jih določa Kos, so najprej razvrščene po izrazito formalnem merilu v skupino malih in velikih in nadalje po formalno-vsebinskem na posamezne (kot so roman, oda, tragedija, pravljica itn.), te pa šele nato na podlagi motivno-tematskih meril, na primer roman na vojaški, zgodovinski, psihološki roman ipd. (Kos 1995: 148-156) Taka razporeditev zvrsti je vsekakor smotrna, saj jih zaobjame v celoti. Očitno pa se razporeditve loteva ravno nasprotno, kot najplodovitejše definicije fantastike – najprej s formalnega in šele na koncu z motivno-tematskega vidika. Smotrnost temu nasprotno tradicije

definiranja fantastike potrjuje dejstvo, da Kosova razdelitev nikjer ne navaja fantastike, čeprav so razdelitve posameznih zvrsti razmeroma podrobne.

Vse to pa pomeni, da izraz zvrst na Slovenskem vendarle ne more biti primeren označevalec fantastike. Nasprotno pa izraz žanr kot dobesedni prevod termina *genre* v enem svojih pomenov že dalj časa označuje prav literarne forme, pri katerih je v ospredju motivno-tematska določitev. Označitev fantastike z izrazom žanr je smiselna končno tudi zato, ker jo ločuje od različnih zvrsti in se tako izogne neljubim zmešnjavam. Zvrsti, kot je roman, so seveda nekaj povsem drugega kot fantastika.

Drugo pomembno vprašanje za naše razmišljanje je, kaj sploh imamo za novejšo teorije fantastične literature. S tem izrazom bi bilo najbolj smiselno zajeti vse obdelave tega problema, ki so nastale od leta 1970, ko je izšla knjiga Todorova *Introduction à la littérature fantastique*. Domala vsem novejšim teoretikom literarne fantastike je to delo namreč eno pomembnejših, če ne kar najpomembnejše izhodišče, saj gre za prvo res strokovno razpravo, ki pa je obenem tudi vzburljivo problematična.

O fantastiki je bilo seveda veliko napisanega že dolgo pred Todorovom. Eni prvih razpravljalcev o fantastiki so bili pisatelji sami (Nodier, Scott, Maupassant). Tako esejistično razpravljanje se je nadaljevalo tudi v dvajsetem stoletju (Tolkien, Le Guinova, Lem), obenem pa je fantastika postajala tudi akademska tema. Tako je v *Das Unheimliche* s stališč psihoanalize o fantastični literaturi pisal Freud, vendar ta in njej podobne študije fantastične literature niso zares postavljale v središče raziskovanja. Freud večino svojega spisa sicer posveti nekaterim Hoffmannovim literarnim delom, pravzaprav pa ga zanimajo patološka stanja, ki se kažejo v njih. Verjetno je prav to izvor njegove trditve, da je fantastika rezultat nepotešenih želja piscev (Freud 1994: 24). Temu bi lahko pritrdili ob številnih literarnih delih, ki jih štejemo k fantastiki, za ta žanr v celoti pa to vendarle ne more veljati.

Številnim akademskim razpravam, ki so izšle po drugi svetovni vojni in so se obravnavanemu problemu že posvetile z literarnega stališča, pa bi lahko oporekali prav njihovo strokovnost. Tipičen primer takega spisa je Schneiderjevo delo *La littérature fantastique en France*, ki ga je kot nestrokovno odpravila že Metka Zupančič v spisu *Charles Nodier in problem obravnave fantastike* (Zupančič 1971/72: predvsem 5-16).

Da se je Todorov fantastiki poskusil približati res strokovno, obenem pa vendarle na način, ki mu je moč marsikaj očitati, je bilo očitno tudi pri nas. A večina novejših spisov o fantastiki na Slovenskem se je ukvarjala zgolj z interpretacijo in kritičnim opisovanjem teorije Todorova, v najboljšem primeru pa s kritičnim preverjanjem. Poleg tega celo od konca osemdesetih let naprej, ko so bile izdane že vse pomembnejše novejšje teorije fantastike, ni bilo pri nas še nikogar, ki bi segel dlje od Todorova.

Manjša izjema je razpravljanje o fantastiki Metke Kordigel v Literarnem leksikonu *Znanstvena fantastika*. Delo je resda posvečeno žanru iz njegovega naslova, a ker avtorica znanstveno fantastiko skupaj s še nekaj drugimi žanri uvršča v širše področje fantastike, nekaj strani namenja tudi njeni teoriji. Osnova njenega razmišljanja o fantastiki je sicer zanimiva, saj gre za poskus sinteze dveh nasprotnih teoretičnih modelov, kakor sta ju domislila Todorov in Ľem. A prvi problem je že to, da je model Todorova znanstven, Ľemov pa precej esejističen in ga že zato ne moremo šteti za eno pomembnejših novejših teoretičnih obravnav. Drugi problem pa je, kako Metka Kordigel opravi združitev modelov. Ľem namreč postavi teoriji Todorova v marsičem povsem nasprotno teorijo, saj ima do Todorova izrazito odklonilno stališče. Vendar Kordiglova razlike med obema zamolči, kot da jih sploh ne bi bilo in kot da sta združljivi kar taki, kakršni sta.

Tako početje ne more pripeljati do trdnih teoretičnih izhodišč. Da bi se dokopali do njih, je gotovo pravilneje odkriti glavne tendence najrazličnejših modelov, čeprav so si medsebojno nasprotni, in šele nato pokazati na tiste, ki so skupne večini ali se kako drugače zdijo bistvene.

### Analiza novejših teorij

Začeti moramo torej s Todorovom. Bistvo njegove teorije je v treh določilih fantastične literature, izmed njih pa Todorov le dve prikaže kot res nujni za konstituiranje žanra. Prvo določilo povzemimo takole: literatura, ki sodi v žanr fantastične literature, je zgolj tista, pri kateri vpisani bralec omahuje med dvojim. Bodisi je nenavadni dogodek posledica nadnaravnega bodisi se ga da razložiti z zakoni, ki veljajo v našem svetu (Todorov 1970: 29). Drugo določilo pa zahteva, da si bralec del, ki sodijo v fantastiko, ne razlaga alegorično ali pesniško. Tako iz fantastične literature izključi

večino poezije. V liriki po Todorovu namreč največkrat zasledimo na videz fantastične prvine, ki pa jih vpisani bralec nikakor ne bo razumel dobesedno, temveč alegorično ali pesniško, in zato niso fantastične (za zavrnitev alegoričnega in pesniškega branja glej: Todorov 1970: 63-79).

Todorov umesti fantastično književnost še med druge žanre, in sicer s tako shemo:

étrange pur	fantastique-étrange	fantastique-merveilleux	merveilleux pur
-------------	---------------------	-------------------------	-----------------

Čista fantastika je po Todorovu zgolj črta, ki deli žanr tuje fantastike (fantastique-étrange) od žanra čudežne fantastike (fantastique-merveilleux). Tuja fantastika nastane, ko v končni fazi vpisani bralec neha omahovati med naravno in nadnaravno razlago, saj se dogodki pojasnijo povsem razumsko. Čudežna fantastika bralca nazadnje prisili, da sprejme nadnaravno razlago. Čisto tuje (étrange pur) je po Todorovu značilno za dela, v katerih so razburljivi, neverjetni, edinstveni, neobičajni dogodki, ki pa se dajo popolnoma racionalno razložiti. Čisto čudežno (merveilleux pur) pa se pojavlja v tistih delih, v katerih nadnaravni dejavniki ne zbujejo nikakršnih pomislekov (1970: predvsem 46-49).

Mnogi raziskovalci so v različnih točkah žal popolnoma zgrešili misel Todorova; da bi osvetlili probleme njegove teoretične sheme, si bomo podrobneje ogledali eno izmed napačnih interpretacij. V številnih, po navadi izrazito protitodorovski nastrojenih delih, na primer *Todorov's fantastic theory of literature* Stanislava Ľema, zasledimo trditev, naj bi bila kategorija fantastike Todorova izrazito preozka. To naj bi potrjevalo predvsem dejstvo, da je navedel izjemno malo del, ki sodijo v čisto fantastiko (Lem 1985: 212). Na videz je res tako. Todorov kot čisto fantastiko prikaže le dve deli: Jamesov *Obrat vijaka* in Mériméejevo delo *Venera iz Illa*. Vendar kritikom pri tem očitno ni bilo jasno, da fantastična književnost po Todorovu ni samo tisto, kar vključuje oznaka čista fantastika. Spomnimo se, da avtor *Uvoda* govori o nihanju bralca med dvema mogočima razlagama dogajanja – fantastika je vezana prav na to neodločenost. Tako obotavljanje vpisanega bralca pa se pojavlja tudi v literaturi, ki sodi v tujo in čudežno fantastiko. Del, ki sodijo v tedve kategoriji, pa je ob delih čiste fantastike vsekakor dovolj, da si zaslužijo poseben žanr.

Kategorija čiste fantastike s tega stališča ni vprašljiva. Podobno trdni se zdita tudi sosednji kategoriji, res problematični pa sta skrajni dve. Čudežno (ki v shemi Todorova sploh nima svojega mesta) namreč avtor *Uvoda* deli na več oblik, izmed katerih je čisto čudežno le ena, poleg nje pa našteva še hiperbolično čudežno, eksotično čudežno, instrumentalno čudežno in znanstveno čudežno (1970: 59-62). Problem je to, da ni povsem jasno, kam pravzaprav sodi skupek vseh oblik čudežnega. Dodatno vprašljive pa so določitve nekaterih podžanrov čudežnega. Todorov namreč tudi tu uporabi ahistorični vidik, vendar se tako zastavljen izkaže kot neuporaben.

Oglejmo si za primer problem z instrumentalnim čudežnim. Za to kategorijo naj bi bile značilne *petits gadgets, des perfectionnements techniques irréalisables, à l'époque décrite, mais après tout parfaitement possibles* (1970: 61). Naprava, ki jo je nemogoče ustvariti v dobi, ko je bilo delo napisano, naj bi bila na primer leteča preproga. Njena realizacija, zaradi katere je taka naprava upravičena, je po Todorovu helikopter. Todorov ne meni, da je leteča preproga za že nekaj sto let mrtvega bralca *Tisoč in ene noči* element čudežnega, za danes živečega bralca – ki pozna helikopter – pa ne. To bi bila sicer problematična trditev, a še vedno boljša kot ahistorizem, kakršnega izvaja. Za njegovega vpisanega bralca (za katerega se zdi, da pozna vse, kar je, kar je bilo, in morda celo to, kar bo) je namreč leteča preproga upravičeno čudežno, instrumentalno čudežno. Seveda; če tej nekolikanj izkrivljeni logiki sledimo do konca, lahko pokažemo, da čudežnega sploh ni. Verjetno bomo vse elemente čudežnega s pojavom novih tehnologij lahko razumeli kot upravičene, večino čudežnih elementov pa bi zmogli opravičiti že danes. Tako lahko zagovarjamo teorijo, da ptičice, ki v *Pepelki* ločijo seme od pepela, niso nič drugega kot sesalec z vgrajenim varnostnim sitom.

Čisto tuje pa je problematično predvsem zato, ker avtor *Uvoda* ne navaja del, ki bi jih res lahko šteli v tako koncipirano kategorijo. Eden izmed primerov čistega tujega naj bi bila zgodba *Padec hiše Usherjevih*, češ da Poe niti ne predlaga nadnaravne razlage dogodkov niti ni takšna razlaga nujna. Razburljivi, nenavadni dogodki naj bi bili pri Poeju povsem racionalno pojasnjeni, predvsem z boleznim odnosom med sestro in bratom (1970: 52-54). A ob številnih prizorih, če ne kar ob celotnem dogajanju, bralci tudi tu verjetno nihajo med racionalno in nadnaravno razlago (ki

je Poe resda ne zapiše, jo pa močno sugerira). Se je hiša po smrti prebivalcev zrušila zato, ker je bila že močno načeta, ali je pri delu kaka nadnaravna sila? Mogoča je prva ali druga interpretacija, mnogi bralci pa bi verjetno nihali med obema. To pa pomeni, da moramo kratko zgodbo *Padec hiše Usherjevih* prištevati v kategorijo čiste fantastike, ne pa čistega tujega.

Sistem Todorova je torej vprašljiv predvsem v dveh točkah: čisto tuje in čisto čudežno. To so ugotovili celo literarni raziskovalci, ki so bolj ali manj sledili temeljnima določiloma fantastike Todorova: Christine Brooke-Rose v *A Rhetoric of the Unreal*, Neil Cornwell v *The Literary Fantastic* ter Rosemary Jackson v *Fantasy, the Literature of Subversion*. Da je Todorov v kategorijo čistega čudežnega uvrstil številne oblike čudežnega, je opazila že Christine Brooke-Rose, ki je zato iz oznake te kategorije odstranila besedo 'čisto' (1981: 84). Njenemu zgledu je sledil tudi Neil Cornwell, ki pa je hkrati odpravil tudi problematično definirane kategorije in jih nadomestil z drugače koncipiranimi (1990: 4-42). Problem s čistim tujim pa je najpreprosteje rešila Rosemary Jackson, saj ga je enostavno izpustila iz svojega sistema.

Model Todorova se torej – ob nekaterih manjših popravkih – zdi sprejemljiv. A za katera dela je takšen model pravzaprav sprejemljiv? Kot so pokazali celo omenjeni nasledniki Todorova, je velika večina njegovih primerov literarne fantastike iz prejšnjega stoletja. Novejši primeri (na primer Kafkova *Metamorfoza*) shemi pač ne ustrezajo. (Glej na primer Brooke-Rose 1981: 66.)

Strukturalistična ahistoričnost, izvajana na takšen način, se izkaže kot nemogoča: bralci prejšnjega stoletja so fantastično literaturo svojega časa morda res brali tako, da so se spraševali, ali so opisani dogodki rezultat nadnaravnega ali naravnih zakonitosti. A vprašanje je, ali tudi današnji bralci berejo to literaturo enako. Kaj šele, da bi današnji bralci tako prebirali fantastiko 20. stoletja – *Mojstra in Margareto*, *Maga* ali *Nevidna mesta* – težko pa bi tudi trdili, da bi kdor koli bral starejša, pogojno fantastična dela – na primer *Božansko komedijo* – kot todorovsko fantastično literaturo.

Podobno problematično je tudi drugo temeljno določilo fantastike. Že več raziskovalcev (na primer H. Bloom v *Towards a Theory of Revisionism*) je pokazalo, da kot vso drugo literaturo tudi fantastiko lahko beremo alegorično. Ko Todorov govori o alegoričnem branju, namreč misli na 'vpisan alegoričen pomen', kakršnega imajo basni. Ker ima basen vedno vpisano



alegorijo, elementov, ki bi jih drugače imeli za fantastične (govoreče živali itn.), po Todorovu nikakor nimamo za take. A vpisano alegorijo lahko najdemo v vsej literaturi, saj pravzaprav ne gre za nič drugega kot za etično in spoznavno komponento literarnega dela. Alegoričnost etičnega oziroma spoznavnega v basni in drugih krajših oblikah je navadno res bolj jasna in neposredna kot sorodno alegorično sporočilo kakega fantastičnega romana in drugih daljših zvrsti. To pa še ne pomeni, da ga v teh sploh ni.

Podobno problematično je tudi določilo o poetičnem branju. Pravzaprav gre za isto določilo, češ da moramo fantastične prvine v literaturi razumeti dobesedno. Razlika je le to, da to določilo razloži z mislijo, da poetično branje zavrača vsakršno prikazovanje (la représentation). Kaj natanko je Todorov mislil s tem izrazom, ni povsem razvidno. Christine Brooke – Rose pravi, da je meril na dela z izjemno močno poetično funkcijo, ki so obenem povsem brez referencialne (Brooke–Rose 1981: 68). A najsi je Todorov z la représentation meril na prikazovanje, kot ga je utemeljil z izrazom mimesis Aristotel, najsi na dela brez referencialne funkcije, je taka definicija problematična. Verjetno se strinjamo, da so tudi skrajne modernistične literarne umetnine (tako imenovana 'nemimetična' literatura) vendarle vsaj nekoliko prikazujejoče (in imajo referencialno funkcijo, pa četudi še tako šibko). Tudi če avtor take 'nemimetične' literarne umetnine uporabi jezikovna znamenja, ki so na videz popolnoma brez pomena, že sama namenska uporaba teh znamenj določa, da imajo kontekst. Če naj na primer Zagoričnikova pesem *Zapovedi* iz cikla *Rej pod lipo* velja za umetniško stvaritev in ne za niz tiskarskih napak, morajo znamenja, ki sestavljajo pesem, vsaj namigovati na kontekst, iz katerega izhajajo. Ko ne bi bilo tako, bi morali kot estetske v umetniškem pomenu razumeti tudi vse neumetniške pojave, to pa bi bilo paradoksalno stališče.

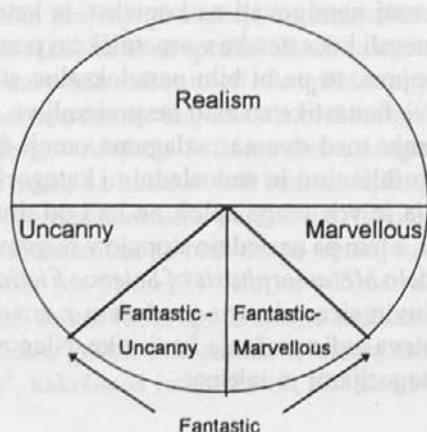
Take določitve fantastike so zato nesprijemljive. Ne le da Todorov z določilom o nihanju med dvema razlagama omeji fantastiko zgolj na prejšnje stoletje; s približnimi in nedoslednimi kategorijami alegoričnega in poetičnega branja je vrh vsega sploh ne loči od druge literature.

Delen premik, s tem pa naslednjo stopnjo v razpravljanju o fantastiki, pomeni Suvinovo delo *Metamorphosis of Science Fiction*. Kot je razvidno že iz naslova, se Suvin sicer ukvarja predvsem z znanstveno fantastiko, vendar se ob tem loteva tudi vprašanja fantastike. Njegova shema razmerij med sorodnimi kategorijami je takšna:

	Naturalistic	Estranged
Cognitive	'naturalistic' literature	SF (& pastoral)
Non-cognitive	subliterature of naturalism	metaphysical: myth, folk-tale, fantasy

Osredotočimo se zgolj na razmejitev med 'odtujeno' literaturo (vanjo sodita predvsem znanstvena fantastika in fantastika) in 'naturalistično' literaturo (vanjo sodi naturalistična literatura v ahistoričnem pomenu besede). Ta razmejitev je namreč bistvena za nadaljnje obravnave problema fantastike. Suvin, izhajajoč iz ruskega formalizma, tako fantastiko kot znanstveno fantastiko ločuje od 'naturalistične' književnosti, češ da je oboje 'odtujena' literatura (1979: 20).

Suvinov vpliv na nadaljnje raziskave fantastike je bil predvsem zaradi nejasnosti definicij in ponesrečenega izrazja vendarle majhen. Večina raziskovalcev ga sicer upošteva, vendar le toliko, da fantastiko definirajo v povezavi z njej nasprotno kategorijo. Že Christine Brooke-Rose, za njo pa tudi Cornwellu, je bilo očitno, da je Suvinova kategorija 'naturalistične literature', četudi ahistorično pojmovana, vendarle preozka, da bi bila lahko primerno nasprotje fantastiki. Zato jo je Christine Brooke-Rose zamenjala z nekoliko širšo kategorijo realizma (spet pojmovano ahistorično in ne kot obdobje v razvoju literature), to pa vključila v sistem Todorova takole (Brooke-Rose 1981: 84):





A da tudi kategorija realizma ni dovolj široka ali pa vsaj ne povsem ustrežna, je kmalu ugotovila Rosemary Jackson. Svoj žanrski sistem je zato zasnovala iz treh kategorij: čudežnega, fantastičnega in mimetičnega (1980: 33-37). Kategorijo realizma je Jacksonova torej razširila v mimetično. S tem je postala vsekakor dovolj široka, da jo lahko postavimo nasproti fantastiki, vendar moramo obenem proti njej navesti podoben ugovor kot proti določilu Todorova o 'poetičnem' branju. Tudi fantastika je – tako kot vsa druga umetniška literatura – prikazujoča, mimetična. Prav zato je razširitev kategorije realizma v žanr mimetičnega nemogoča, saj je ta tako širok, da vključuje tudi fantastiko.

Način, kako se Rosemary Jackson loteva problema fantastike, resda v marsičem temelji na Todorovu. Obenem pa njegove temelje dopolnjuje v smeri, ki zahteva nekoliko več pozornosti. Omenili smo že, da je Jacksonova upravičeno nasprotovala kategoriji tujega in jo je zato preprosto izločila (1980: 32). Obenem pa v njeni žanrski razporeditvi ne najdemo več mešanih žanrov, torej tuje in čudežne fantastike. Razlog za to je kritika, ki jo Rosemary Jackson naperi na raziskovalce, saj ti pozabljajo, da z izrazom žanr opisujejo abstraktne strukture. Nezavedanje o abstraktnosti žanrskega sistema pomeni, da žanri postanejo neprebojni predali, tako pa ustrezajo le nekaterim delom. Prav zato, da bi prikrili neustreznost, ki izhaja iz prevelike rigidnosti, so potrebni tako imenovani mešani žanri. Ti pa ob upoštevanju žanrske fluidnosti, torej dejstva, da številna dela sodijo na mejo med žanre, da lahko prehajajo iz enega v drugega, niso več potrebni.

Delno prav zaradi poudarjanja take fluidnosti Rosemary Jackson sploh ne govori več o žanrih, temveč o modusih. Obenem pa se z izbiro novega pojma loteva tudi vprašanja, na podlagi kakšnih kriterijev naj literarna dela sploh združujemo v žanre.

Avtorica zagovarja teorijo, da bi jih morali združevati na podlagi njihove modalnosti, torej posebnega načina obravnave tem in motivov, in vsaj delno se moramo strinjati z njo. Pojav motivov, ki se zdijo specifični za fantastiko, nikakor ne pomeni, da literarno delo, v katerem so, lahko uvrščamo v fantastiko, saj morajo biti tudi uporabljeni v fantastičnem modusu. To na primer pomeni, da je motiv čarovnice, ki se nam zdi povsem fantastičen, lahko uporabljen tudi kot verističen (spomnimo se samo Tavčarjeve *Visoške kronike*).

Kot tako je razpravljanje o literarnih načinih oziroma modusih seveda zelo pomembno. Ne pomeni sicer, da moramo opustiti oznako žanri, saj modalnost lahko razumemo zgolj kot eno izmed konstitutivnih lastnosti žanrov, ki nas še posebej opozarja na način, kako so teme in motivi v posameznem delu obdelani. Zato dostikrat šele modalnost dela lahko določi njegovo pripadnost kateremu izmed žanrov.

Zadnjo in za zdaj tudi najbolj izčiščeno stopnjo v razpravljanju o fantastiki pomeni delo *Fantasy and Mimesis* Kathryn Hume. Pod vplivom Rosemary Jackson se odreče razpravljanju o žanrih, obenem pa tudi razpravljanju o modusu. Oboje se ji namreč zdi preveč izključujoče (1981: 20). S tem tudi Humova, podobno kot Jacksonova, zavrača rigidnost struktur, v katere vključujemo literarna dela. Delno tudi zato, da bi še bolj poudarila potrebo po fluidnosti, si omisli nov izraz za take strukture – vzgib (impulse).

Vendar gre pri Kathryn Hume za dejansko izčiščeno shemo literarnih struktur, saj priznava le dva vzgiba, ki avtorje vodita pri pisanju – mimitičnega in fantastičnega – oziroma z njenimi lastnimi besedami: "mimesis, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations and objects with such verisimilitude that others can share your experience; and fantasy, the desire to change givens and alter reality – out of boredom, play, vision, longing for something lacking, or need for metaphoric images that will bypass the audience's verbal defences. (Hume 1984: 20)

Taka definicija dveh temeljnih literarnih impulzov je vprašljiva najprej zaradi poimenovanj, saj bi lahko pripeljalo do mučnih zapletov. Humova bi vendarle morala mimitični impulz poimenovati kako drugače, saj – kot smo poudarili že večkrat – tudi fantastičnim impulzom ne gre odrekati mimitičnosti.

Problematična pa je tudi definicija sama. Iz nje lahko razberemo, da je takšen ali drugačen impulz nagnjenje samega ustvarjalca, saj je literatura po Humovi produkt dveh impulzov. Nujen sklep je torej, da avtor s fantastičnim impulzom – uporabimo kar primeren izraz Todorova – vpiše v delo nekatere prvine, ki jih moramo razumeti kot željo po spremembi danega in po spreminjanju resničnosti.

## Poskus sinteze

Tako pa smo se spet vrnili na začetek našega razpravljanja. Tako razumevanje literature je namreč – kot smo videli že pri problemu instrumentalnega čudežnega – precej neplodovito. Tako Todorov kot Humova in številni drugi namreč s takimi izhodišči predvidevajo, da je literarno delo fantastično od svojega nastanka pa do večnosti. Prav zaradi takega poenostavljenega obravnavanja se raziskovalci zapletejo v eno izmed aporij, ki so lastne domala vsem spisom o fantastiki: neuskkljenost med zgodovinsko in teoretično obravnavo.

Ta aporija je značilna že za Todorova. Glede na to, da izhaja s stališč strukturalizma, bi vsekakor lahko pričakovali, da bo fantastiko opisal izrazito ahistorično. Kljub temu pa – in to je pomenljivo – številni interpreti Todorova (tako tudi Metka Zupančič in Marcel Štefančič v svojih diplomskih nalogah) večkrat nihajo med tem, ali avtor *Uvoda* opisuje žanr teoretično ali zgodovinsko. Najtehtnejši razlog za neodločnost interpretov se skriva v dejstvu, da lahko poleg izrazito ahistorične težnje pri Todorovu med vrsticami zasledimo povsem historično. Dokaz za to so literarne umetnine, na katere se naslanja, saj pripadajo omejenemu zgodovinskemu izseku, pa tudi številne misli, zapisane v *Uvodu*, na primer: "Fantastika je slaba vest prejšnjega stoletja." (Todorov 1970: 33) Prikrito težnjo po historični definiciji žanra končno nakazuje tudi to, da se je kmalu po izidu *Uvoda* Todorov odpovedal teoretičnim žanrom. V pogovoru s Christine Brooke-Rose je tako menda izjavil, da se mu teoretični žanri zdijo vse manj mogoči ter da se vse bolj navdušuje nad historičnimi (Brooke-Rose 1981: 68).

Da se ne bi zapletli v tako neskladje, mora teoretična določitev upoštevati, kdaj je posamezen literarni pojav sploh obstajal. Zanima nas torej, ali je fantastika obstajala že od nekdaj ali se je pojavila šele na podlagi posameznega zgodovinskega procesa.

Zaupajmo Mladenu Dolarju, ki v izvrstnem spisu k slovenskemu prevodu Freudove razprave *Das Unheimliche* trdi, da se je zaradi sprememb v odnosu do sveta tuje (das Unheimliche) lahko pojavilo šele z razsvetljenstvom. Z vznikom moderne, ta se po Dolarju začne z zmago razsvetljenstva, naj bi bil uničen prostor svetega, na katerem je slonela družbena distribucija moči, torej predvsem plemstvo. A znanstvena in politična ra-

cionalnost svetega nista uničili do konca: iz njega je nastalo tuje. Prej enoten svet se je torej z vznikom racia razdelil na racionalno in tuje (1994: 80-84).

Dolarjevo utemeljevanje se zdi povsem upravičeno in ga podpirajo številni spisi, ki se ukvarjajo z duhovnimi premiki tistega časa. Vendar obenem ne smemo pozabiti, da se opisane spremembe niso pojavile kar naenkrat. Uveljavljale so se postopno, verjetno od renesančnega humanizma naprej, saj je ta opravil podobno zamenjavo v središču duhovnega sveta.

Zato je naslednja trditev Kathryn Hume očitno preveč vključujoča: If we look at western literature historically, we find all sorts of departures from consensus reality throughout its span, in the works of such major authors as Homer and Virgil ... (Hume 1980: 20). Fantastičnega impulza, ki naj bi vodil Homerja, pač ni bilo. Kajti v osmem stoletju pr. n. š., ko sta bila *Iliada* in *Odiseja* ustvarjeni, pa tudi dve stoletji kasneje, ko sta v Atenah dobili bolj ali manj dokončno podobo, avtor ali avtorji najverjetneje niso sodili, da so Kiklop in razne druge pošasti povsem izmišljeni.

To pa ne pomeni, da moramo iz fantastične literature izključiti vse stvaritve, ki so nastale pred razsvetljenstvom oziroma – pogojno – renesanso. Fantastika resda obstaja od razsvetljenstva oziroma renesanse, napisana pa je bila lahko že prej.

Strinjajmo se, da ima literarno delo svoj primarni obstoj v avtorjevi zavesti. Zato del, ki so bila napisana v starejših obdobjih, po njihovem primarnem obstoju ne moremo šteti v fantastiko. A vemo, da imajo literarne umetnine tudi sekundarni obstoj v zavesti bralcev. Tako leposlovno delo, ki je bilo sicer napisano pred renesanso, obstaja tudi v poznejših obdobjih, vse do danes. Vprašanje je, ali takšne literarne umetnine po renesansi oziroma razsvetljenstvu res obstajajo – torej se berejo – kot zgolj fantastična literatura. Za to bi bil potreben bralec, ki se ne bi niti najmanj oziral na zgodovinsko ozadje teh literarnih stvaritev. Tako morda berejo *Odisejo* otroci, veliko manj pa odrasli bralci. Po drugi strani pa: naj je naše poznavanje zgodovinskega ozadja še tako veliko, vedno je neprimerljivo z neposrednim izkustvom zgodovinskega prostora in časa, v katerem je delo nastalo. Vsaj nekatere prvine take književnosti zato danes beremo podobno kot novodobno fantastiko.

Z ahistoričnega stališča moramo torej v fantastično književnost prištevati vsa dela, ki so v katerem koli zgodovinskem obdobju vsaj načelno

obstajala kot fantastična, torej so bila kot takšna pisana ali brana. Pri tem se moramo zavedati, da je naš ahistorični model omejen z nekoliko nejasno spodnjo historično mejo (razsvetljenstvo/renesansa), obenem pa tudi z zgornjo historično mejo (postmodernizem). Zavedanje o zgornji meji je morda še pomembnejše kot zavedanje o spodnji. Drastične spremembe v odnosu do fantastičnega, ki se bodo morda zgodile v prihodnosti, bodo morda zahtevale celo odpravo te kategorije. Čeprav je ta ahistorična, je uporabna zgolj v določenem času. V času, ki vsaj načeloma deli stvarno od ne-stvarnega.

Poudarimo še, da pri omejevanju področja, v katerem se lahko giblje teoretična misel o fantastiki, nikakor ne gre za paradoksalno združevanje historičnega in ahistoričnega vidika. Vsak literarni pojav je po preprosti logiki časovno omejen in le znotraj njegovega trajanja se mu lahko približamo bodisi historično bodisi ahistorično.

Kakor koli, tako omejena fantastična literatura šele omogoča razpravljanje o osnovnih delcih, ki jo sestavljajo. Osnovne elemente, ki so lastni fantastiki, moramo razumeti kot osnovne delce literarne umetnine, ki so kadar koli (i. e. od renesanse oziroma razsvetljenstva naprej) vsaj pogojno obstajali kot fantastični (torej so jih kot takšne razumeli bodisi bralci bodisi avtor). Temu nasprotni pa so tisti elementi, ki se naslanjajo na tisto, kar avtorji in bralci imenujemo stvarnost. Posredno smo že pokazali, da jih je nesmiselno poimenovati mimetični, realistični ali naturalistični, in prav zaradi njihove navezanosti na stvarno je zanje najboljša oznaka veristični elementi.

Tako fantastični kot veristični elementi so preprosti motivno-tematski drobci ali pa se spajajo v zapletenejše motive in teme. Tista dela, v katerih je več fantastičnih motivov in tém, bomo brez dvoma lahko šteli v žanr fantastike. Dela, ki jih imajo malo ali celo nič, pa v žanr veristične literature. Podobna je določitev teh dveh žanrov s stališča verističnih elementov: manj ko jih je, bliže je delo fantastiki, čeprav ta nikoli ne more biti popolnoma brez verističnih motivov in tém. Celo v literarnih stvarnostih, ki se zdijo popolnoma drugačne od zunajliterarne resničnosti, so vendarle izrazito veristične teme. Tako je ena močnejših tém Tolkienovega Srednjega sveta (literarne stvarnosti *Hobita* in *Gospodarja prstanov*) na primer tema požeželske idile.

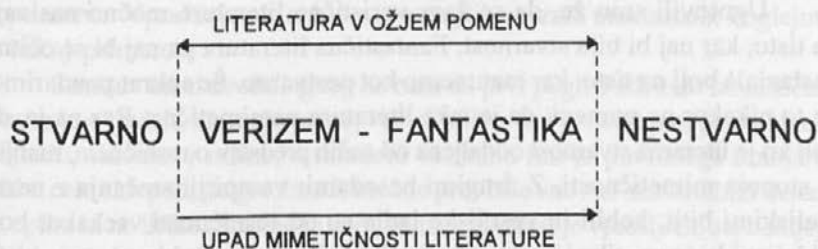
Načelno res lahko delimo literaturo na veristični in fantastični žanr. A ob tem se moramo zavedati dveh problemov. Prvi je, da se veristični in fantastični elementi lahko tako močno povežejo, da jih je težko ali sploh nemogoče ločevati – spomnimo se samo na magični realizem. Takšne literarne tvorbe bomo seveda morali uvrstiti na mejo med žanra verizma in fantastike.

Tudi drugi problem se navidezno kaže kot fluidnost meje med verizmom in fantastiko. Lahko kateri izmed Lewisovih romanov o Narniji ali pa Kingovo *Mačje pokopališče* obstaja kot veristično delo? Zdi se, da lahko, pa naj se zdi še tako smešno; vsaj tisti bralec – in gotovo bi našli katerega – ki bi bil brez dvoma prepričan o resničnem obstoju Lewisove Narnie oziroma Kingovega literarnega sveta, najbrž omenjenih del ne bo bral kot fantastiko. A določitev, ali delo v zavesti takega bralca obstaja kot fantastika ali ne, seveda ni znotrajliterarni problem.

Tako kot verizem sega prek meja umetniške literature z esejističnim pisanjem, je tudi znotraj fantastične literature več del, ki so na meji z religijami oziroma takšnim ali drugačnim verovanjem. Vendar esejistiko beremo zgolj kot esejistiko – torej kot tvorbo, ki je mešanica umetniškega in stokovnega. Različna dela fantastične literature pa lahko beremo na tri načine: bodisi kot beletristiko, bodisi kot ideološko literaturo, bodisi kot delno eno, delno drugo. Tako je že dodobra uveljavljeno povsem literarno branje *Svetega pisma*, ki številne prizore postavlja v žanr fantastične literature. Zgolj kot versko literaturo danes *Biblijo* najbrž bere malokdo, vendar je takšno branje v zahodnih deželah začelo postajati redkejše razmeroma pozno po pojavu razsvetljenstva, pač šele s pojavom pozitivizma in kasnejšega nihilizma. Tako danes med verniki najpogosteje zasledimo branje, pri katerem bralci v posamezne prizore preprosto verujejo, številne druge pa berejo povsem literarno. Polliterarna, predvsem pa neliterarna branja različnih fantastičnih del nas ne bodo pretirano zanimala, preprosto zato, ker se literarne stroke zgolj dotikajo.

Na podlagi povedanega že lahko postavimo osnovno žanrsko shemo:





K verizmu, ki na tem mestu ni v ospredju našega zanimanja, lahko med drugim prištejemo socialni, pikareskni, policijski, vojaški, vohunski in vojni roman ter vsa druga dela, ki s svojo vsebino, témami in motivi temeljijo večidel na tistem, kar razumemo kot stvarno. Preden se lotimo natančnejše določitve, katera dela sodijo v fantastično literaturo, pa moramo natančneje pokazati še na lastnosti, ki so skupne tako verizmu kot fantastiki.

Najplodovitejši način določitve takih skupnih lastnosti je vprašanje, kako je fantastika zastopana v posameznih vrstah, prek tega pa tudi zvrsteh. Povsem očitna je v epiki, problem pa sta drugi dve vrsti, posebej lirika. Večina akademskih razprav, kot smo opazili že ob Todorovu, izrazito nasprotuje vključevanju lirike v fantastiko. Prav nasprotno pa esejisti skoraj vedno zagovarjajo ravno nasprotno stališče. Vendar številni spisi, pa naj na videz še tako ostro zagovarjajo zgolj eno ali drugo, v smislih večkrat nihajo med enim in drugim. Taka aporija je na primer značilna za Metko Kordigel. Tako kmalu zasledimo mnenje, da se znanstvena fantastika (po omenjeni avtorici eden podžanrov fantastike) pojavlja v vseh literarnih vrstah. (1994: 5) Ko se kasneje pridruži naukom Todorova o alegoričnem in 'poetičnem' branju, bi morala liriko seveda izključiti iz kroga fantastične književnosti, vendar to povsem spregleda.

Kakor koli že, najprej se oprimo na bistvene razlike med liriko, epiko in dramatiko, kot jih opredeljuje Janko Kos. Razlike po njegovem določamo z več kriteriji. Čeprav bi bili zanimivi vsi, se bomo v prid zgoščenosti spisa navezovali zgolj na zadnji kriterij: kako se v literarnem delu povezujejo

med sabo osnovni delci vsebine literarnega dela, torej afektivno-emosivni, idejno-racionalni in snovno-materialni.

Ugotovili smo že, da se žanr veristične literature močno naslanja na tisto, kar naj bi bila stvarnost. Fantastična literatura pa naj bi se očitno naslanjala bolj na tisto, kar razumemo kot nestvarno. Še enkrat poudarimo, da to nikakor ne pomeni, da je taka literatura nemimetična. Res pa je, da bolj ko je literarna stvarnost oddaljena od naših predstav o resničnem, manjša je stopnja mimetičnosti. Z drugimi besedami: vampirji, srečanja z nezemeljskimi bitji, hobiti in vesoljske ladje so od resničnosti vsekakor bolj oddaljeni kot tematika in motivika realističnih romanov, hkrati pa so bližje resničnosti kot konkretna poezija (ta pa je – če je res umetniška tvorba – še vedno mimetična).

Fantastični elementi se v nasprotju s takimi literarnimi stvaritvami vedno trudijo povezati v sklenjeno celoto, sestavljati sklenjen svet, ki bo znotraj svojih zakonitosti verjeten, čeprav morda skrivnosten in nejasen. Da pa napravimo fantastičen motiv verjeten in ga vključimo v celoto literarnega sveta, so potrebni nizi snovno-materialnih delcev, ki naj takšen motiv ali témo vsaj orišejo in bežno povežejo z drugimi. Vsa fantastična dela se morajo slej ko prej lotiti takšnega orisa, pa čeprav ne pri vseh fantastičnih motivih, in se celo močno koncentrirajo na enega samega. Celo najbolj nejasni motivi, kot je navadno motiv vampirja, so v vsakem literarnem delu deležni vsaj meglenih pojasnjevanj. Če drugega ne, se ob vampirju vedno najde kdo, ki se mu vsaj približno sanja, kakšen kol je treba zabiti vanj, s tem pa se že določajo pravila znotrajliterarne resničnosti. Tudi najbolj manieristični fantastični motivi in téme, od katerih bi zaradi pogoste uporabe morda pričakovali, da so že povsem prezentni, so razloženi – tako je tematika čarovništva precej konsistentno in na dokaj nov način vključena v realnost neverjetno popularnih romanov Terryja Pratchetta o Ploščatem svetu. Fantastični elementi, pa naj bodo na videz še tako pogosto uporabljani, so v vseh izvedbah nujno vsaj nekoliko drugačni od vseh poprejšnjih, saj bi drugače izgubili svojo fantastičnost.

Za fantastiko so torej bistveni snovno-materialni delci. Ti načeloma prevladujejo v epiki. V dramatiki, še bolj pa v liriki so po navadi podrejeni afektivno-emosivnim ali idejno-racionalnim. Prav zato je za fantastiko najprimernejša epika, predvsem daljša.

Vprašanje lirike s tem seveda še ni rešeno. Na podlagi povedanega je sicer očitno, da so krajše pesmi za smiselno vzpostavitev nestvarnega neprimerne. Vprašanje pa je, kako je v daljših verznihi umetninah. Poglejmo si nekaj primerov.

Strnišev cikel *Brobdingnag* se nam na prvi pogled zdi zelo fantastičen. Govor je o ljudeh, ki imajo precej več okončin, kot je običajno, pa o bajnem zakladu, skritem v mlinu, o mladem velikanu itn. Iz površnega branja bi lahko celo sklepali, da gre zaradi močne prevlade snovno-materialnih delcev za epiko in ne liriko. A njihova snovno-materialnost je vprašljiva, saj delujejo prej emotivno; delci se tudi ne povezujejo v logično celoto, ki bi izoblikovala pravi epičen stil. To pa pomeni, da gre za vrsto čutno-metafizičnih vtisov, ki nas poženejo daleč proti meji, za katero je nemimetično. Vsekakor pre-daleč, da bi bila to lahko fantastična literatura.

Vendar to ne velja za poezijo v celoti. Spomnimo se Aškerčevega *Mejnika*. Tu so snovno-materialne prvine zbrane večinoma okoli centralnega, najverjetneje fantastičnega dogodka: sredi temnega gozda živ kmet sreča svojega rajnkega soseda. A ker lahko iz redkih snovno-materialnih delcev, ki se ne vežejo neposredno na fantastični dogodek, sklepamo, da je bil živi kmet pijan, si dogodek lahko razlagamo tudi kot verističen. Tako bi to balado najlaže uvrstili na mejo med fantastično in veristično književnostjo.

Vsekakor pa obstajajo tudi pesniška dela, ki so popolnoma fantastična, tako na primer Burnsov *Tam*. Zabavni nizi krepkih in nazornih prizorov, predvsem tisti, ki se osredotočajo na ples čarovnic, uveljavijo vrsto fantastičnih elementov, ki se v skladu z notranjeliterarnimi zakoni povežejo v trdno in jasno podobo fantastične resničnosti.

Oblikujmo sklep torej takole: tudi poezija lahko sodi v fantastiko, vendar le tista, v kateri najdemo snovno-materialne delce, ki so nujni za fantastično in so medsebojno povezani tako, da sestavljajo jasen fantastičen svet. Že iz peščice primerov, ki smo jih navedli, pa je očitno, da temu lahko ustrezajo predvsem daljša tovrstna dela, pač zato, ker s svojim zunanjim obsegom dajejo možnost uveljavljanja več snovno-materialnih prvin. Tako se fantastično pesništvo že močno bliža epiki in izstopa iz lirike, to pa je razvidno tudi iz naših primerov – tako *Tam* kot *Mejnik* sta epski pesnitvi. To pa končno pomeni tudi, da je fantastika v liriki nemogoča; celo verznihi

umetnin, ki s svojim obsegom omogočajo formacijo snovno-materialnih prvin v pravi fantastičen svet, ne moremo šteti v liriko.

Drugače je v dramatik, saj so strnjeni in povezani nizi snovno-materialnih delcev tu že načeloma pogostejši kot v liriki. V praksi tako trditev potrjuje industrijska produkcija scenarijev za znanstvenofantastične serije, kot so *Zvezdne steze*, *Dosjeji X*, *Vesoljski bojavniki* itn. Seveda obstajajo tudi dramska dela, namenjena gledališču ali branju, kot so Goethejev *Faust*, Strniševa *Driada* in Čapkov *R.U.R.* Vsekakor ima vsa dramatika, v kateri so fantastični elementi močnejši, tudi večji zunanji obseg. Zato bi enodejanke zelo težko šteli v fantastično literaturo.

Vsaj delno je problematična tudi epika, predvsem njene krajše oblike. Spomnimo se na razmišljanje Todorova o basnih. Očitno je, da so različne oblike antropomorfizacije bitij, ki se v njih pojavljajo, izrazit fantastičen element; govoreče živali so vsekakor nekaj nestvarnega. Vendar so ti elementi osamljeni in nepovezani, zato ne ustvarjajo konsistentne podobe fantastične literarne stvarnosti. Tako jih moramo šteti v verizem, ki pa ima nekaj osamljenih fantastičnih elementov. Podobno problematične so tudi druge kratke epske oblike, predvsem prilike in črtice, v katerih večkrat najdemo zgolj osamljene fantastične prvine.

Pripovedke in pravljice ter nekoliko daljše forme, kot so novele in kratke zgodbe, pa so že lahko izrazito fantastične, čeprav jih njihov zunanji obseg večkrat zavezuje k izrazitejši dramatičnosti, refleksivnosti, deskriptivnosti ali celo liričnosti in tako postanejo nekakšna lirika fantastike. Najbolj reprezentativno fantastične pa so prav najdaljše epske zvrsti, torej roman in povest.

Prav take zvrsti epike in dramatike so ustrezne tudi verizmu. Podobno kot fantastika tudi veristična dela namreč temeljijo na snovno-materialnih delcih, ki se medsebojno povezujejo v celosten literarni svet. Razlog za to lahko najdemo predvsem v dejstvu, da seveda stvarnost verističnih literarnih del nikakor ni enaka dejanski stvarnosti. Veristična literarna stvarnost se torej že razlikuje od dejanske in se mora – podobno kot fantastična – za svojo zakroženo in celotno podobo močno potruditi z nizi snovno-materialnih delcev. Prav taka skupna lastnost verizma in fantastike pa nam šele omogoča natančnejšo določitev, katera dela naj bi sodila v fantastiko.

Za uvod v problem natančnejše diferenciacije fantastike se strinjajmo s Kathryn Hume, ki trdi, da je fantastična literatura v *Uvodu v fantastično književnost* zastavljena preozko (1980: 14). Ne gre spet za to, da so primeri predvsem iz devetnajstega stoletja, ampak za problem, da Todorov žanrov, ki se zdijo izrazito fantastični (predvsem fantazijo in znanstveno fantastiko), ne uvršča v fantastično, temveč v čudežno, čeprav pri tem uporablja nekoliko drugačne izraze: hiperbolično, instrumentalno, eksotično in znanstveno čudežno.

A občutek, da sta žanra fantazije in znanstvene fantastike pravzaprav fantastična, je imel tudi Todorov, le da ga ni zavestno izrazil. Kajti kljub temu, da ju na začetku uvršča v čudežno, kasneje na to večkrat pozabi. Tako v petem poglavju, ki se večinoma ukvarja z govorom fantastike, le-tega aplicira na vse kategorije, torej tudi na tuje in čudežno (1970: 80-96). V podobno nenavaden položaj se spravi Cornwell, ki znanstveno fantastiko v svojem sistemu (1990: 40) uvršča ravno tako v čudežno, v predgovoru pa trdi, da bi se fantastično kot žanr dalo raziskovati tudi pri bratih Strugacki, Stapledonu, Vonnegutu in Ľemu, se pravi, avtorjih znanstvene fantastike (1990: xiii). Še bolj nenavadna je obnova sheme Todorova, ki jo Christine Brooke-Rose predstavlja na začetku poglavja, ki se ukvarja s Tolkienom kot fantastično literaturo. Avtorica nam tu zatrdi, da Todorov fantastično literaturo deli na čisto fantastično, tuje in čudežno (1981: 233-234).

Take poteze sicer izvrstnih teoretikov bi bilo treba razumeti takole: fantastično književnost kot žanr so poskušali pokazati tudi v čudežnem in tujem. Če natančno premislimo, je omenjene raziskovalce pri delitvi na tuje, fantastično in čudežno verjetno vodila tudi težnja, da bi kot resni teoretiki iz središča svojega razpravljanja izključili trivialno literaturo, kamor lahko štejemo večino znanstvene fantastike, utopije, fantazije, itn. Da bi se izognili nezadostnosti, ki izhaja iz tako izključujočega odnosa do umetniško manjvrednih pojavov, se zato pri vprašanju, katera dela lahko umestimo v fantastiko, ne bomo izogibali skupinam del, ki jih navadno ne štejemo ravno v sam vrh literarnega ustvarjanja.

Glede na osnovni okvir, ki smo ga postavili našemu žanru, pa lahko sklepamo, da vanj sodi kopica del, ki so si medsebojno močno različna. Tako se na nestvarno navezuje Walpolov *Otrantski grad*, ki ga literarna veda uvršča med začetnike grozljivke, pa tudi Heinleinov znanstveno-fantas-

tični roman *Vrata v poletje*, Orwellova utopija *1984* itn. Zaradi velike raznorodnosti teh in drugih del, ki ustrezajo kategoriji fantastike, bi jih bilo že zaradi večje jasnosti modela modro najprej razvrstiti v manjše skupine, šele nato pa pokazati na najpomembnejša posamezna dela teh žanrov, ki so obenem tudi najpomembnejša dela fantastike v celoti.

Pri vprašanju, kakšna naj bo razvrstitev literature znotraj fantastike, nam je lahko v oporo razprava Erica Rabkina *The Fantastic in Literature*. Njegovega dela ob pregledu novejših teorij nismo omenjali, saj Rabkin po svojih teoretičnih izhodiščih ne pomeni kake izrazite novosti. Pač pa je njegovo razmišljanje pomembno prav zaradi natančnejšega strukturiranja del znotraj fantastike, ki jo Rabkin razume kot nadžanr oziroma superžanr. Po njegovem naj bi kot tak vseboval tri kategorije: satiro, znanstveno fantastiko in utopijo (1976: 147).

Glede teh dveh kategorij se moramo vsekakor strinjati. Obe sta – kot bomo natančneje pokazali v nadaljevanju – vsekakor fantastični. Satire pa vendarle ne moremo šteti za zgolj fantastičen žanr; spomnimo se samo Prešernovih slovstvenih satir, ki niso niti najmanj vezane na nestvarno. Drugače pa je, če govorimo o menipejski satiri, kakor jo je določil Bahtin. Kot vemo, je zanjo bistven nerazdružljiv spoj najvišjih in najnižjih prvin, prek tega pa tudi nerazdružljiv spoj fantastičnih in verističnih prvin.

Poleg teh treh podžanrov fantastike moramo dodati še nekaj drugih. Predvsem ne smemo pozabiti na poseben prostor, v katerega bomo uvrščali dela, ki so nastala pred renesanso in jih zato lahko razumemo le kot pogojno fantastiko. Samosvojo kategorijo zahteva tudi grozljivka. Njen spoj s številnimi drugimi žanri, celo verističnimi, je sicer izjemno pogost. Vendar grozljivi elementi prevladujejo in so bistveni za graditev notranjeliterarne resničnosti, le če je ta tudi fantastična. Tako veristični žanri, kot na primer vojni, vohunski, policijski, vsebujejo številne grozljive elemente, ki pa se medsebojno ne spojijo, temveč se posamez vežejo na motive stvarnega sveta. Končno pa ne smemo pozabiti na žanr, ki se je začel uveljavljati šele po drugi svetovni vojni in se je predvsem med bralci in v knjigotrštvu dodobra uveljavil kmalu po tem, v literarni vedi pa šele v zadnjem času. Gre za fantazijo ali fantazijsko književnost, ki izhaja iz pravljice, vendar v nasprotju z njo gradi pravo fantastično literarno stvarnost.





Da bi dokončno ugotovili, ali je naša razdelitev upravičena, si moramo najprej ogledati skupino literarnih del, ki smo jo v razpredelnici poimenovali pogojna fantastika. Sem sodi vsa umetniška literatura, ki jo od nastanka prave fantastike pogojno razumemo kot fantastiko. Če obnovimo in nekoliko razširimo prejšnje razmišljanje o takšni literaturi: to so tista literarna besedila, ki so nastala že pred renesanso, vsekakor pa pred razsvetljenstvom, torej pred nastankom prave fantastike. Sem lahko prištejemo najrazličnejša dela, od homerskih pesnitev do *Božanske komedije*, predvsem pa tista religiozna in mitološka besedila, ki jih vsaj delno lahko beremo tudi literarno.

Ne moremo pa v to kategorijo uvrščati besedil, ki se današnjemu bralcu zdijo pogojno fantastična, v prejšnjih obdobjih pa so jih brali kot polnokrvno fantastiko. Tako na primer številna dela znanstvene fantastike prejšnjega stoletja vsebujejo elemente, ki so se avtorju, predvsem pa bralcem takrat zdeli povsem fantastični. Podmornica *Nautilus*, ki jo Verne v romanu *Dvajset tisoč milj pod morjem* tako skrbno opisuje, se je bralcem ob koncu prejšnjega stoletja vsekakor zdela zavezana nestvarnemu. In čeprav je dandanes podmornica povsem stvaren objekt, moramo pri uvrstitvi upoštevati osnovni zgodovinski obstoj romana in ga glede nanj umestiti v znanstveno fantastiko.

Končno moramo tudi opozoriti na dolžino, ki jo zaseda pogojna fantastika v shemi. Sega namreč čez celotno področje fantastike, delno pa celo čez njena robova, tako v verizem kot v nestvarno. Že znotraj enega literarnega dela, ki je pogojno fantastično, lahko namreč zvestoba stvarnosti močno niha. Če vzamemo za primer spet *Biblijo*, se *Pisma apostolov* največkrat berejo kot neliterarni dokumenti in segajo daleč proti stvarnemu, celo zunaj literature. Večidel veristični bodo deli, ki stvarno poročajo o apostolskih delih, večinoma fantastični pa številni prizori iz *Stare Zaveze*.

Gre torej za kategorijo, ki je sicer fantastična, vendar sega tudi prek meja našega žanra. Njen pomen pa je predvsem to, da v njej pravo mesto najdejo vsa tista dela, ki jih raziskovalci, tako tudi Metka Kordigel (1994: 32-40), največkrat navajajo kot prednike ali celo tradicijo in začetke žanra. Gre predvsem za dela iz časov, preden se je prava fantastika sploh začela, tako da vsekakor ne morejo biti niti tradicija niti začetki žanra, pa tudi besedo 'predniki' bi bilo bolje uporabiti za avtorje in dela od renesanse do razsvetljenstva.

Ravno tako mejen, čeprav na povsem drugačen način, je žanr menipeje. Če se spomnimo Todorova in njegovih naslednikov, lahko ugotovimo, da v fantastiko pravzaprav prištevajo tista literarna dela, ki bi ustrezala Bahtinovi kategoriji novodobne menipeje. Spoj različnih prvin, tako verističnih kot fantastičnih v neločljivo celoto je seveda natanko tisto, kar je za pojem fantastike predvideval Todorov, podobno pa Bahtin definira menipejo. Prav neločljivo spajanje elementov verizma in fantastike je posebna lastnost menipeje, ki jo ločuje od drugih žanrov fantastike, obenem pa tudi določa njeno mesto glede na zvestobo mimetičnemu. Vse menipeje sodijo na mejo med verizem in fantastiko, tako pa izražajo precejšnjo mimetičnost.

Novodobne začetke menipeje najdemo pri Hoffmannu, predvsem v zgodbah, na katere je v *Das Unheimliche* opozoril že Freud. V podobnih kratkih proznih tekstih se je menipeja razmahnila tudi pri Poeju. Christine Brooke-Rose izrazito nihanje bralca med stvarno in fantastično razlago pripisuje branju zgodbe *Črni maček* (Brooke-Rose 1981: 117-122), ob primeru *Padca hiše Usherjevih* pa smo videli, da se neločljivi spoj verističnega in fantastičnega da prikazati ob marsikaterem Poejevem kratkem besedilu.

Po takšnem razmahu pa se tradicija menipeje nepretrgano nadaljuje do današnjih dni, saj vanjo lahko prištevamo številne Maupassantove grozljive zgodbe in že omenjeni Jamesov *Obrat vijaka*. Cornwell pa tako spajanje pokaže še v številnih novejših delih. Značilno naj bi bilo za Puškinovo *Pikovo Damo*, roman Bulgakova *Mojster in Margareta*, Má-rquezovih *Sto let samote* in *Ljubljeno* Toni Morrison (Cornwell 1990: 36, 113-218).

Posebno povezavo ima menipeja z grozljivko. Gre za žanr, ki je bil eden prvih pravih fantastičnih žanrov sploh in ga je navdušeno bralo že racionalno osemnajsto stoletje. Angleški gotski, nemški srhljivi in francoski črni roman, ki so nastali drug za drugim v drugi polovici osemnajstega stoletja, so ustvarili tradicijo grozljivke, ki se je prek Stevensona in Stokerja obdržala vse do romanov Stephena Kinga, torej do današnjih dni. Nespremenljivo pri tej tradiciji in s tem *differentia specifica* žanra je, da z naslanjanjem na fantastično v bralcu poskuša ustvariti občutje strahu. Vendar ob številnih grozljivkah ni zares jasno, ali občutje strahu dejansko izhaja iz fantastičnega in se v takih besedilih grozljivka spoji z menipejo. Značilen

primer takšnega žanrskega mešanja je Jamesov *Obrat vijaka*. Ob dogajanju v romanu se namreč vendale moramo vprašati, ali duhovi, ki ogrožajo ljudi v podeželskem dvorcu, zares obstajajo ali pa so zgolj plod učiteljičine bolne domišljije. Ker je končno bodisi prvi bodisi drugi odgovor nezadosten in moramo za celostno razumevanje dela upoštevati oba, gre vsekakor za menipejsko združevanje stvarnega in nestvarnega, ki pa je močno vezano na grozljive elemente. Vendar tako združevanje, najsi je še tako pogosto, ni nujno. Že prvi vidnejši grozljivi romani večinoma niso obenem tudi menipeje. Walpolov *Otrantski grad* je samo grozljivka, te pa ne moremo uvrščati v nobenega izmed drugih žanrov fantastike.

Res pa je, da so pogoste tudi povezave grozljivke z znanstveno fantastiko, utopijo in fantazijo. Vendar le redko nastane pravi mešani žanr, na primer znanstvenofantastična grozljivka. Pogosteje grozljivka uporablja izjemno šibke elemente znanstvene fantastike (na primer *Frankenstein* Mary Shelley) ali pa narobe, tako kot velja za Simmonsovo delo *Hyperion*. Tu so opisi Shrika, robotskega polboga in njegove dekadence nasilnosti vsekakor srhljivi, pri tem je Shrike zgolj manjši drobec izjemno obsežne znanstvenofantastične resničnosti tega romana.

Žanr grozljivke se tako pogosto veže z drugimi fantastičnimi žanri gotovo zato, ker grozljivka lahko posega po zelo široki motivno-tematski paleti, pri tem pa je izrazito grozljivih le nekaj motivov in tem. Zato je načelo žanrske modalnosti pri tem žanru izmed vseh še najpomembnejše za določitev pripadnosti posameznega elementa ali literarnega dela. Celotistihi nekaj elementov, ki se zdijo tipično grozljivi, na primer motiv vampirja, je treba ob vsakokratni umestitvi dela h grozljivki preveriti. Na drugi strani je grozljivka zaradi take prilagodljivosti najrazličnejši motiviki in tematiki tudi najbolj tipično fantastičen žanr in v svojih številnih variantah zajema največji možni obseg znotraj fantastike – stvarnemu se lahko izjemno približa ali pa oddalji do skrajne meje, do katere še seže fantastika.

Manlove in Little, vodilna teoretika na področju fantazije ali fantazijske književnosti, sta se definicije žanra lotila izrazito opisno. Takšna previdnost je povsem upravičena, zdi pa se, da bi vendarle lahko govorili o dveh nespornih komponentah vsake prave fantazije. Prva je, da mora kot podžanr fantastičnega žanra ustrezati njegovim zahtevam – predvsem mora vsako fantazijsko delo vsebovati fantastično znotrajliterarno resničnost. Od drugih

žanrov fantastike se ločuje predvsem po svoji pravljčni tradiciji. Zno-traj-literarna resničnost torej temelji na elementih ljudskih in umetnih pravljic, ki jih danes imamo za fantastične, na primer zmajih in drugih pravljčnih bitjih.

Vendar v nasprotju z ljudsko in umetno pravljico fantazija primarno ni namenjena najmlajši publiki. Razlog za to je precej enostaven: fantazija kot eden izmed žanrov fantastike v svojih delih gradi tako dosledno ali vsaj tako razvejeno znotrajliterarno resničnost, da je ta zaradi svoje kompleksnosti najmlajšim bralcem nedostopna. Literarni svet ljudskih in umetnih pravljic pa večinoma temelji na ustaljenih predstavah, junakih, razmerjih med njimi, njihovimi karakterji in podobnem. Zato je lahko preprostejši in tako bolj dostopen, obenem pa le pogojno fantastičen. Takšno določilo pa za fantazijo domala prepoveduje uporabo termina pravljica ali umetna pravljica. Poimenovanje bi bilo nadalje povsem napačno tudi zato, ker zvrst pravljice vključuje tudi izrazito nefantastično prozo.

Kakor koli že, še vedno v marsičem pravljčni Tolkienov roman *Hobit ali tja in spet nazaj* vendarle lahko velja za začetek, njegov avtor pa za očeta žanra. Prave fantazije pa so izšle šele po drugi svetovni vojni. Taka je zunaj Anglije dostikrat spregledana trilogija Mervyna Peaka *Gormenghast*. Drugo Tolkienovo delo, *Gospodar prstanov*, je klasika tega žanra, do današnjih dni pa so bile najopaznejše še tele fantazije: *Kvartet Earthsea* Ursule Kroeber Le Guin, Adamsova kunčja epopeja *Vodovnikova vesina* in Pratchettov opus *Knjiga Nomov*.

Končno je treba opozoriti na še eno logično posledico pravljčnih korenin fantazije. Zaradi teh je fantazija izjemno močno vezana na nestvarno in je v njej stopnja mimetičnosti največkrat dosti manjša kot v drugih žanrih. Res pa je, da je zaradi povezav fantazije z utopijo, predvsem pa znanstveno fantastiko več izjem, v katerih se stopnja mimetičnosti močneje približa verizmu. Temu primerno v naši razpredelnici tudi zavzema razmeroma velik prostor znotraj fantastičnega.

Drugače je z utopijo. Ta se je razmahnila prav v obdobju razsvetljenstva, v sebi pa nosi zanimiv paradoks: na eni strani gre za literaturo, ki racionalno govori o družbi, svoja razmišljanja pa utemeljuje v izmišljenih, nestvarnih, fantastičnih spekulacijah. Iz tega paradoksa lahko potegnemo sklep, da gre pri utopiji za podžanr fantastike, ki pa je nagnjen k najbolj

stvarnemu prikazovanju fantastičnega. Prav zato mora utopija v naši razporeditvi zajemati prostor, ki je čim bližje meji z verizmom.

Utopija se je razmahnila v obdobju razsvetljenstva, obstajala pa je vsekakor že pred njim. Kot pravega prednika utopičnega pisanja različni raziskovalci, med drugim tudi Frank Manuel v delu *Utopias and Utopian Thought*, postavljajo Thomasa Mora, ki je s svojo *Utopijo* žanru dal tudi ime (1978: 8). Pomembnejši nasledniki so se pojavili šele stoletje kasneje, tako na primer Baconova *Nova Atlantida* in Campanellovo *Mesto sonca*. Po koncu razsvetljenstva pade utopija v novo obdobje epigonstva, iz njega pa pride šele sredi devetnajstega stoletja, ko so avtorji začeli namesto o boljšem prostoru govoriti o boljšem času. V drugi polovici devetnajstega stoletja utopija spet zaide v krizo in se znova uveljavi šele v dvajsetem stoletju, tokrat kot antiutopija, pesimistična različica stare utopije. Najslavnejša dela tega tipa so Zamjatinov *Mi*, Huxleyjev *Krasni novi svet*, Orwellov *1984* in Bradburyjev *Fahrenheit 451*.

Številni esejisti in raziskovalci, ki so se ubadali z vprašanjem utopije, so zaradi dolgih epigonskih obdobij in pa zato, ker je epigonskemu obdobju v drugi polovici devetnajstega stoletja sledil še nastanek znanstvene fantastike, sklepali, da je ta nadomestila utopijo oziroma da je znanstvena fantastika nadaljevanje utopije.

Resda je večje ali manjše mešanje znanstvenofantastičnih elementov in načina z utopičnim zelo pogosto. Vendar to še ne upravičuje zelo pogoste teorije, da je za vsako znanstvenofantastično delo značilno tudi zanimanje za družbo in da je za vsako utopično delo značilna naravoslovna ali tehnološka literarna spekulativnost, ki je posebna lastnost znanstvene fantastike. Seveda poznamo številne utopije, ki jih spekulacije s področja eksaktnih znanosti sploh ne zanimajo, pa tudi znanstvenofantastična dela, ki popolnoma prezirajo humanistične vede. Spomnimo se samo na začetnika znanstvene fantastike Julesa Verna in njegov roman *Dvajset tisoč milj pod morjem* in na številne primere najbolj trivialne znanstvene fantastike, ki se ne zmenijo za vprašanja družbe, politike in podobnega. Oba žanra moramo zato razumeti kot načeloma ločeni formi, ki pa se včasih druga drugi močneje približata in v posameznih delih celo neločljivo spojita. Najmočnejši dokaz, da gre vendarle za različna žanra, je ta, da se znanstvena fantastika pogosto spaja z utopiji v marsičem nasprotnim žanrom, fantazijo.



V splošnem lahko torej o znanstveni fantastiki rečemo, da je na eni strani močno navezana na fantazijo, na drugi strani pa na utopično tradicijo. Zato glede na stopnjo mimetičnosti lahko tudi izrazito niha. V nekaterih delih, na primer *The Dispossessed* Le Guinove, ki lahko velja za tipično neločljiv spoj znanstvene fantastike z utopijo, se mimetičnost približa meji fantastike z verizmom. Spet v drugih, i. e. Adamsovem delu *Holistična detektivska agencija Dirka Gentlyja*, kjer gre za izrazit spoj s fantazijo, pa stopnja mimetičnosti močno upade. Temu primerna je tudi naša umestitev znanstvene fantastike v zgornjo tabelo.

Za konec se najprej spomnimo, da je za vsa fantastična literarna dela značilno, da vsebujejo literarni svet, ki je zavezan nestvarnemu. To pomeni, da se pomembno razlikuje od tistega, kar razumemo pod pojmom stvarnost, s tem pa tudi od verizma, ki je vezan na stvarno in je zato nasprotni literarni pol. Obenem mora biti tako literarni svet verizma kot fantastike glede na svoja lastna pravila vendarle konsistenten in celosten, zato pa precej mimetičen oziroma prikazujoč. Tako o verizmu kot o fantastiki tudi lahko govorimo šele od razsvetljenstva oziroma renesanse naprej.

To velja tudi za vse žanre, ki smo jih prišteli v fantastiko: pogojno fantastiko, menipejo, grozljivko, utopijo, znanstveno fantastiko in fantazijo. Ti žanri se medsebojno povezujejo na opisane načine, obenem smo vendarle ob vsakem pokazali na njegove motivno-tematske in nekatere druge vsebinske posebnosti, ki ga v kategorijo fantastike uvrščajo na specifičen način. Tako ga te posebnosti tudi ločujejo od drugih žanrov kot samostojno in sklenjeno tvorbo, ki je s pretežno vsebinskih stališč ni smotrno razgrajevati še naprej. Kljub temu pa za vsakega izmed žanrov velja, da bi ga lahko delili s pretežno formalnih stališč na posamezne zvrsti. Pri tem lahko s precejšnjo gotovostjo trdimo, da za vse žanre fantastike velja ista zvrstna razdelitev kot za fantastiko v celoti: najpogosteje jih nahajamo med epskimi zvrstmi, nadalje pa dramskimi in tudi lirskimi, čeprav predvsem med tistimi z večjim obsegom.

Vse to so seveda le najbolj bistvena teoretična izhodišča fantastike in njenih podžanrov, zato pa nikakor prava, celostna teorija. Da je ta nesmiselna ali nepotrebna, je gotovo pretirano stališče. Kljub temu pa ne moremo mimo dejstva, da je od Todorova naprej pri razpravljalcih zaslediti vse večjo težnjo h krčenju teoretične obravnave; raziskovalci v zadnjem času celo v več sto strani dolgih spisih posvečajo teoriji le krajše poglavje,

nato pa se problemov fantastike lotevajo z zgodovinskega vidika. To pa pomeni, da jim je teorija zgolj nujno izhodišče za zgodovinsko razpravljanje, s katerim se lahko še plodoviteje približamo fantastiki. Takemu stališču, ki za preučevanje fantastike in njenih podžanrov v marsičem daje prednost zgodovinskemu vidiku, bomo vsekakor pritrdili.

### Strokovna literatura

- Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*. Nolit 1967.
- Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Nolit 1978.
- Bajt, Drago: *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja: eseji o znanstveni fantastiki*. Mladinska knjiga 1982.
- Bloom, Harold: *AGON: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford University Press, 1982.
- Bogataj – Gradišnik, Katarina: *Grozljivi roman*. Literarni leksikon 38, DZS 1991.
- Botting, Fred: *Gothic*. Routledge 1996.
- Brooke – Rose, Christine: *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure of the Fantastic*. Cambridge University Press 1981.
- Cornwell, Neil: *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Harvester Wheatsheaf 1990.
- Dolar, Mladen: *Strah hodi po Evropi. V: Das Unheimliche*. Analecta 1994, str. 71-116.
- Elliot, Robert C.: *The Shape of Utopia*. The University of Chicago Press 1970.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche. V: Das Unheimliche*. Analecta 1994, str. 5-36.
- Hume, Kathryn: *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Methuen 1984.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen 1981.
- Kordigel, Metka: *Znanstvena fantastika*, Literarni leksikon 41. DZS 1994.
- Kos, Janko: *Očrt literarne teorije*. DZS 1994.
- Kos, Janko: *Dekonstrukcija in metodologija literarne vede. V: Primerjalna književnost* 1993/1.
- Kos, Janko: *Razsvetljenje*. Literarni leksikon 28. DZS 1986.
- Łem, Stanislaw: *Phantastik und Futurologie I, II*. Insel Verlag 1982.
- Łem, Stanislaw: *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*. Secker & Warburg 1984.

- Le Guin K., Ursula: *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Women's Press 1989.
- Little, Edmund: *Towards a Definition of Fantasy*. Essays in Poetics, vol. 5, str. 66-83.
- Maupassant, Guy: Povzetek *Le Fantastique*. V: Siebers, Tobin: *The Romantic Fantastic*. Cornell University Press 1984. Str. 46-47.
- Manlove, Colin Nicholas: *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge University Press 1975.
- Manlove, Colin Nicholas: *The Elusiveness of Fantasy*. V: Saciuk, Olena (ur.): *The Shape of the Fantastic: Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts*. Greenwood Press 1990, str. 53-67.
- Manuel, Frank: *Utopias and Utopian Thought*. Oxford University Press 1978.
- Nodier, Charles: *Du Fantastique en Littérature*. Bibliothèque Charpentier 1913.
- Pierce, John J.: *Foundation of Science Fiction: A Study of Imagination and Evolution*. Contributors to the study of science fiction and fantasy, # 25. Greenwood Press, 1987.
- Rabkin, Eric: *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press 1976.
- Scott, Walter: *On Novelists and Fiction*. Ruthledge 1968.
- Servier, Jean: *Histoire de l'utopie*. Gallimard 1967.
- Suvín, Darko: *Metamorphosis of Science Fiction*. Yale University Press 1979.
- Štefančič, Marcel: *Tzvetan Todorov in teorija žanra*. A diplomska naloga, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, študijsko leto 1984/85.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil 1970.
- Todorov, Tzvetan: *The Origin of Genres*. V: *New Literary History*, Autumn 1976.
- Tolkien, J. R. R.: *On Fairy Stories*. V: Tolkien, J. R. R.: *Tree and Leaf*. Allen & Unwin 1964.
- Wiemer, Annegret: *Utopia and Science Fiction: A Contribution to their Generic Description*. *Canadian Review of Comparative Literature* 19/1992, str. 171-200.
- Zupančič, Metka: *Charles Nodier in problem obravnave fantastike*. B-diplomska naloga, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, študijsko leto 1971/72.