

Alojzija Zupan Sosič

UDK 821.163.6-312.9"199"

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Fantastika in sodobni slovenski roman ob koncu stoletja

Nenavadna resničnost fantastične literature ni več samo izmišljena besedilnost — postaja prava, otipljiva in čisto navadna vsakdanjost. V novem tisočletju se futurološke predstave in napovedi¹ uresničujejo še hitreje, meje med verjetnim in neverjetnim pa se počasi tudi odpravljajo. Zato bo tole razmišljanje o fantastični literaturi kar kmalu postalo nostalglično poročilo o nekdanjih časih, ko je le bralec »vstopal« v literarna besedila in ko se mu »izmišljene« resničnosti še niso vrivale v njegovo majhno in varno običajnost.

Takšen (poseben) status resničnosti, ko se predvidevanja znanstvene fantastike spreminjajo v znanost, ta pa spet povratno nazaj v literarna besedila, na določen način odseva tudi poetika sodobne proze, v kateri so literarni teoretiki in zgodovinarji v šestdesetih letih 20. stoletja odkrili očitno povezovanje in prelivanje fantastičnih žanrov (Becker in Hallenberger, 1993: 141–144). Tudi v Sloveniji je t. i. »nova proza«² začela obnavljati nekatere literarno manj cenjene žanre, med njimi znanstveno fantastiko in pravljico, tako da so že sedemdeseta leta, še bolj pa osemdeseta, razprla svoj literarni prostor fantastičnim prvinam. Pri stapljanju žanrov med seboj je odigrala pomembno vlogo ravno fantastika, ki se je naselila predvsem v takratno prevladujočo kratko prozo in poezijo. Ko je v osemdesetih letih ustvarjanje romanov upadlo, je v devetdesetih svoj primanjkljaj nadomestilo³ z množico modificiranih⁴ fantastičnih žanrov, kot so pravljični, anti/utopični, grozljivi oziroma srhljivi roman.

Sodobni slovenski roman devetdesetih let se namreč zgleduje po tradicionalnem romanu, njegov model pa modificirajo različne post/modernistične preobrazbe. Glavni izvor njegovih modifikacij

¹ Aldous Huxley je že leta 1932 v *Krasnem novem svetu* svaril pred »produkcijo« ljudi. Zavodi za razplod in prilagoditev (Hatcheris and Conditioning) so po tehnologiji vizionarsko presegli biološko znanje iz leta 1931, ko so »izdelovali« pet osnovnih vrst človeških zarodkov, ki so jim že ob rojstvu določili njihovo (podrejeno) vlogo. Ali se ta persvazivna antiutopija ne uresničuje že v današnjem kloniranju (če drugih napovedi iste antiutopije niti ne omenjam)?

² »Nova proza« je poimenovanje za umetnike, ki so ustvarjali na začetku sedemdesetih let: M. Švabič, U. Kalčič, E. Filipčič, V. Kavčič, B. Gradišnik, B. Jukič, T. Perčič in M. Kleč.

³ Pri preštevanju bibliografskih enot v NUK-u sem ugotovila naslednje razmerje med številom romanov v obdobjih 1980–1990 in 1990–1998: v prejšnjem desetletju je izšlo okoli 160 romanov, v zadnjem desetletju 20. stoletja pa (kljub krajšemu obravnavanemu časovnemu obdobju) kar 307 romanov. Če so bila osemdeseta leta čas kratke proze, so devetdeseta nedvomno čas romana.

⁴ Fantastika se vpleta tudi v zgodovinski roman tako, kot je to značilno za historiografsko metafikcijo in njeno postmodernistično medbesedilnost, za katero L. Hutcheon (1988) predvideva premostitev vrzeli med preteklostjo in sedanostjo braleca ter željo ponovno napisati zgodovino v novem kontekstu. Fantastična vključitev zgodovinske resnice (npr. Škamperletov roman *Kraljeva hči* in Merčev *Galilejev lesteneč*) v še vedno najpogostejši slovenski romanopisni žanr (zgodovinski roman) je dokazala sodobnost zgodovinskega sveta s perspektive družbenih manjšin, ki je v opoziciji z zgodovinopisjem.

je sinkretizem romaneskni struktur,⁵ ki je narekoval vzporedjanje in mešanje različnih vrst romanov v okviru enega romana. Poleg razcveta fantastičnih žanrov je posebnost slovenskega romana na prelomu tisočletja tudi t. i. pokrajinska fantastika (Lainščkovi, Tomšičevi in Žabotovi romani) z zazrtostjo v eksotičnost slovenskega obrobja, t. j. Prekmurja, Istre in Prlekije. Ravno pri teh »pokrajinskih« pisateljih se pojavlja vprašanje natančne določitve fantastike, saj je literarna kritika njihova dela ob izidu označevala za romane magičnega realizma. Na to oznako so jo navedle nekatere podobnosti (obnavljanje mita, ciklični čas, vaška skupnost ...), ki so povzročile, da je spregledala bistvene razlike njihove fantastičnosti, ki jo zaradi navezanosti na posebne pokrajinske izvore lahko imenujemo le pokrajinska fantastika. Najnovejši slovenski romani so namreč modificirani tradicionalni romani (izjema je le Gluvičeva postmodernistična kriminalka *Vrata skozi*, 1997), ki so si iz postmodernistične poetike izbrali le nekatere, najpogosteje formalne postopke; zato še vedno ohranjajo klasično podobo fantastičnosti. To bom pred kratko predstavitev fantastičnih besedil teoretično pojasnila tako, da bom opisala razlike med fantastiko v ožjem in širšem smislu, fantastiko in magičnim realizmom ter »klasično« fantastiko in fantastiko postmodernističnega besedila. Fantastične romane bom obravnavala po žanrih (pravljичni, antiutopični, grozljivi roman), v katerih bom največ pozornosti posvetila romanom pokrajinske fantastike. Tudi romani, v katerih fantastika ni osrednja strukturalna in vsebinska prvina, torej ni odločilna za vrstno poimenovanje, z razpršenimi fantastičnimi motivi⁶ dokazujejo, da se je v najnovšem slovenskem romanu zelo povečal delež fantastike.

Pogled v čarobno krogo fantastike⁷ razkrije njeno raztegljivost in spremenljivost, iz živobarvnosti definicij pa izlušči edino skupno ugotovitev številnih raziskovalcev: fantastično vedno prestopa neke meje, lahko meje naravnih zakonov, razuma, človekovih izkušenj logike realnega sveta ali pa meje standardnih pripovednih pravil in jezikovnosemantičnih polj (Grahek, 1995: 24). Glede na takšno obsežnost je potrebno fantastično razmejiti v širšem smislu od ožjega razumevanja fantastike.

Kot splošen termin fantastika zajema katerokoli literarno vrsto, ki se izogiba »realistični«⁸ predstavitvi zunanjega sveta (Baldick, 1990: 81), torej obsega tudi pravljice, znanstveno fantastiko in literaturo nesmisla. Tako pomeni fantastična literatura v širšem smislu zbirni pojem za besedila (Wilpert, 1989: 679), ki prestopajo realistično raven z nerealnim, nadrealnim, nenaravnim, grozljivim, grotesknim, bizarnim, okultnim, vizionarskim in s čudežnim, čarobnim, shrljivim, sanjskim, halucinatoričnim oziroma njihovimi kombinacijami (razen religiozno-mitoloških besedil). Ožja definicija fantastike, ki je v literarnoteoretičnem diskurzu fantastičnega zadostovala za natančno podobo fantastičnega, izhaja iz razmejitve Tzvetana Todorova med tremi tipi fantastičnega: čudno (nenavadno), čudežno, fantastično. Obstoj fantastičnega je po Todorovu omejen samo na trajanje junakove oziroma bralčeve negotovosti in dvoma, ali se je nadnaravni dogodek resnično zgodil ali je samo plod domišljije. Junakovo ali bralčevo omahovanje med

⁵ Žanrski sinkretizem je bistvena določnica splošnega romanovega značaja že od njegovega začetka naprej. Ravno v zadnjem desetletju 20. stoletja je ta skupna romaneskna poteza pri nas očitna v prepletu različnih vrst romanov, ki preoblikujejo njegovo tradicionalno osnovo.

⁶ Med zanimivimi romani z razpršenimi fantastičnimi motivi (takšni so *Izganjec hudiča* — T. Perčič, 1994; *Jesen je* — E. Filipič, 1995; *Pokopališka ulica* — M. Kleč, 1995; *Demoni slavja* — R. Šeligo, 1997) se je najbolj inovativna in konotativna fantastika zapisala Tamari Donevi (1967) v proznom delu *Dnevnik gospe Angele* (1994). Navidezno nesmiselno dogajanje (Frida pelje na sprehod svojo nogo, nato jo skuha in skupaj s sosedom Srečkom poje) izhaja iz ironičnih zamenjav (bistenih) prisosejalnih karakteristik predmetov, živali, ljudi ali pojavov. Prefinjena ironija in groteska fantastičnega postaneta ob natančnem razkritju prenosno-primerjalnih mehanizmov globoko kritični.

⁷ Termin fantastika anglosaksonska veda obravnava dvojno: kot obsežno (posebno) vrsto s podtipi ali kot skupno ime za katerokoli fiktivno delo, ki ni predvsem naklonjeno »realistični« (tudi njena ahistorična zamejitev je tu problematična) predstavitvi znanega sveta. Kategorija vključuje nekaj literarnih žanrov: basen, pravljico, znanstveno fantastiko, ki opisujejo izmišljene svetove, v katerih delujejo magične moči in ostale neverjetnosti. Slovenska literarna veda upošteva drugo uvrstitev, saj literaturi s fantastičnimi prvina prisodi zbirni pojem fantastična literatura, ne pozna pa posebne literarne vrste s takšnim imenom — delno tudi iz razloga, ker so njeni podtipi že samostojne literarne vrste. Njeni romaneskni žanri so sodobna pravljica, znanstvena fantastika, anti/utopija, shrljivo oziroma grozljivi roman. Jakob Jaša Kenda (1998: 173) predvideva, da bodo drastične spremembe v odnosu do fantastičnega v prihodnosti celo zahtevale odpravo te kategorije.

naravnim in nenaravnim pojasnilom dogodka določi tri različne načine fantastičnega: če se dogodek lahko razumsko razloži, je literarno delo čudno (nenavadno), medtem ko iracionalna razlaga prevaja fantastično v čudežno — torej je fantastično vmesna stopnja med čudnim in čudežnim. Fantastično v ožjem pomenu lahko torej omejimo kot tisto neverjetno, ki ne obstaja v preverljivi (»objektivni«) resničnosti ali v kolektivni fantaziji človeštva, ampak je »izdelek« individualne avtorjeve ustvarjalne domišljije (Grahek, 1995: 26). Fantastično v tem smislu izloči pravljice, znanstveno fantastiko in literaturo nesmisla, vendar je potrebno pri tej redukciji opozoriti na razlike med ljudsko in sodobno pravljico, saj so iz ožjega konteksta fantastike izločene le ljudske pravljice. V preteklosti je veljala ostra ločnica⁹ med fantastiko ter pravljico (mišljena je ljudska pravljica) in znanstveno fantastiko, danes pa se je v umetni (oziroma knjižni, umetniški, moderni, sodobni, literarni) pravljici razrahljala. Ljudska pravljica namreč obsega ponovljive in predvidljive obrazce, fantastične prvine (Horvat, 1986: 348) v njej vedno izstopajo posamično, zato ne ustvarjajo nobenega koherentnega sveta, drugačnega od sveta, ki spoštuje zakonitosti izkušenske resničnosti. Nasprotno pa v umetni pravljici vedno lahko najdemo dve popolnoma izdelani in osamosvojeni področji fiktionalne stvarnosti. Fantastična raven je postavljena nasproti drugi, omejeni z zakonitostmi izkušenske resničnosti. Zaradi velike popularnosti pravljič v drugi polovici dvajsetega stoletja v (Severni Ameriki in zahodni Evropi — Bacchilega, 1997: 2) je tudi fantastično začelo prevzemati pravljlične motive in snovi, hkrati pa je uvajalo nove oblike in členitve pravljič v žanrskih oblikah popularne kulture (Gravenitz, 1973: 50). Ker sodobna pravljica tako kot fantastika vzpostavlja hkrati dva konfliktna koda in tako načrtno razbija harmonično sliko sveta svoje predhodnice, t. j. ljudske pravljice, jo novejša vrstna identiteta prišteje v ožji sklop fantastike.

Za natančnejšo razlago razlike med fantastičnim v ožjem smislu in magičnim realizmom se zdi najprimernejša strnjena teorija Beatrice Amaryll Chanady, ki je pri razločevalnih kriterijih fantastike (povzemam jih iz Virk, 2000: 125–128) izhajala iz določitve najbolj uveljavljenega teoretika fantastičnega, Tzvetana Todorova. Pri tem je tri razvejane kriterije fantastičnega vzporejala z določnicami magičnega realizma, kjer je poiskala njune podobnosti in razlike. To je lahko storila zato, ker je magični realizem razumela kot literarni način (mode), ki je prisoten v večini proznih tipov (v nasprotju z večino teoretikov, ki ga obravnavajo kot temeljno smer postmodernistične proze). B. A. Chanady je (prav tako T. Todorov) zagovarjala hkratno navzočnost dveh ravni realnosti, naravne in nadnaravne, ki ostaneta antinomični, ker avtor fantastičnega besedila tudi na koncu zgodbe ne razjasni vseh skrivnosti oziroma ne pove vseh podatkov. Pri primerjavi fantastičnega in magičnega realizma je teoretičarka izpostavila dve pripovedni prvini: implicitnega avtorja¹⁰ in pripovedovalca. Implicitna avtorja fantastičnega besedila in magičnega realizma se ji zdita podobna, saj oba opisujeta situacije, v katere ne verjameta, in v realistično osnovo vnašata nadnaravno. Različna pa sta pripovedovalca, saj v magičnem realizmu nadnaravno ni predpostavljeno kot problematično (takšno je v fantastičnem besedilu), zato bralca ne zbega. V magičnem realizmu sta namreč oba svetova enako upravičeno utemeljena, samoumevna in naravna, zato je odpravljena logična antinomija, po kateri se določa fantastično besedilo.

⁸ Nadzgodovinski pojem »realistično« pomeni v tem kontekstu predstavljanje preverljive, objektivno dane resničnosti na način fiktivne osvetlitve njenih pojavov.

⁹ Todorov je fantastiko razmezdil od pravljice in znanstvene fantastike, saj je njun svet samozadosten in tako drugačen od našega, da ne pogrešamo kazalne logike.

¹⁰ Termin implicitni avtor je uvedel W. Booth za razumevanje avtorja kot vsoto moralnih in vrednostnih določil besedila. Z njim je hotel poudariti razliko med eksplicitnim (očitno prisotnim) pripovedovalcem in implicitnim — skritim, tistim, ki ga ne zaznamo (kot osebo). Medtem ko je Booth v implicitnem avtorju še razbral enkrat in intencionalen vpis resničnega (konkretnega, zgodovinskega) avtorja, strukturalisti vez med resničnim in implicitnim avtorjem prekinajo. Ti implicitnega avtorja razlagajo kot nevtralnno organizacijsko (ne pa aksiološko, etično ali stilno) žarišče besedila. Po tej spremembi je implicitni avtor pomenil samo še umetniško perspektivo besedila, ki upravlja estetsko recepcijo (Biti, 1997: 20). Kompleksnejše razumevanje implicitnega avtorja kot »agencije« za posredovanje besedilnih informacij vključuje celotno mrežo vključenosti implicitnega avtorja v literarno socialno okolje.

Predstavljeni svet magičnega realizma izgleda enovit in konkreten, zato se bralec nikoli ne sprašuje, ali je nekaj verjetno ali ne, saj gre za verjetnost in logičnost na besedilni, ne pa na semantični ravni. Razmerje implicitnega avtorja¹¹ (ta prepozna nadnaravno kot nasprotno zakonom narave, vendar opiše nadnaravni dogodek kot naravni) ali pripovedovalca do besedilne resničnosti je torej v magičnem realizmu podobno kot v pravljicah. V obeh pripovednih oblikah (v pravljicah že po naslovu ali stereotipnem začetku) bralec hitro sprejme čudežnost ali nenavadnost za običajno besedilno resničnost, ki s presenetljivostjo ne motivira več, saj pozna njena pravila o vsebinski drugačnosti in izjemnosti pripovedi. Če razmerje pripovedovalca in implicitnega avtorja do zunaj- in znotrajbesedilne resničnosti dokazuje, da magičnega realizma ne moremo prenašati na slovenske romane (za besedila magičnega realizma so po predlogu literarne kritike veljali nekateri Tomšičevi in Lainščkovi romani), to tezo pa podkrepijo tudi vsebinski in sociološki kriteriji,¹² ki jih slovenski romani ne izpolnjujejo.

Magični realizem namreč skuša ohraniti mitsko zavest o celovitosti sveta z mitom kot medbesedilnostjo, »kot obliko soočenja s tujim govorom in tujimi (literarnimi in neliterarnimi) tradicijami, kar je lepo zajeto v pojmih polifonija in polimitija« (V. Roloff, v: Virk, 2000: 133). Sociološko določilo pa zelo široko paleto pripovedništva skrči na literarna besedila iz držav t. i. tretjega sveta. Ta literarna dela s svojo metafikijskostjo problematizirajo evrocentrično pojmovano realnost in izpisujejo svoje, literarno prilagojene mitske predstave, ugledane skozi evropsko civilizacijsko logiko. Ravno zadnje (sociološko) razlikovalno načelo magičnega realizma omeji veliko količino fantastičnih besedil le na postkolonialne države, v evropsko-ameriških besedilih pa nenavadnost prepozna za značilnosti fantastične literature, kjer zaradi medsebojnega spajanja (in učinkovanja) niso več vidne meje med fantastiko v ožjem in fantastiko v širšem smislu.

Posebna fantastika magičnega realizma se loči od »klasične« fantastike, prav tako tudi od fantastike postmodernističnega besedila. Postmodernistična resničnost je namreč samo še resničnost literarnega konstrukta, saj se izmika tudi iz zanesljive (modernistične) prisotnosti v sami zavesti. Glede na postmodernistično obliko metafikcije in medbesedilnosti, ki sta samorefleksivni, samoosveščevalni in samorazkrinkovalni, postmodernistično besedilo opozarja na fikcijsko konstrukcijo zunaj- in znotrajbesedilne resničnosti. Ker se mu torej izmikata zunanja in notranja resničnost, mu preostane samo še samonanašalnost (Virk, 2000: 65) oziroma samo literarno besedilo in njegov jezik. Osveščenost ustvarjalnega postopka ter/ali pripovednih prvin in ubeseditvenih načinov pripelje do zanimivih besedilnih pojavov fantastičnega značaja.

Postmodernistično besedilo deluje fantastično zaradi pluralnosti resnic in nenehnega spodkopavanja (relativiziranja) lastnega diskurza. Formalno je prepoznavno kot vnos različnih citatov, navedb, opozoril, ko se z vzporejanjem ne/družljivih zgodb, pripovedovalcev, perspektiv, literarnih oseb ter dogajalnih prostorov izpostavi presenetljiva resničnost. Npr. literarni liki iz drugih literarnih obdobj ali del se srečajo v enem besedilu, pri tem pa se »izposojeni« literarni liki skrivnostno pojavljajo ali brišejo — npr. J. Fowles: *Ženska francoskega poročnika*, G. Gluvič: *Vrata skozi*. V njej bralec na začetku nelogične ali nesemantične povezave zaznava kot nenavadne, čudne ali čudežne. Ko pa si v medbesedilnosti in metafikijskosti išče rešitev skrivnostnosti besedila, sprejme prestopanje meja verjetnega za besedilne norme, a v tistem trenutku fantastično v pravem pomenu izgine. Odpravljena je namreč logična antinomija dveh konfliktnih kodov, zato iracionalne podobe sveta braleca ne zmedejo (njihova problematičnost je zbegala braleca v fantastiki). Tako kot v magičnem realizmu so tudi v postmodernističnem proznem besedilu vsi svetovi enako upravičeni, utemeljeni in samoumevni oziroma naravni, zato se bralec preneha spraševati o smiselnosti in pripovedni upravičenosti fantastičnih motivov ali nenavadnih zgodbenih

¹¹ Pravljica in magični realizem sta primerljiva samo na osnovi razmerja implicitnega ali eksplicitnega avtorja do besedilne resničnosti, saj je pravljica zaradi stalnih (klišejskih) mehanizmov zelo predvidljiva, manj inovativna in v vsebinskem smislu neprimerljiva z magičnim realizmom.

¹² O teh sta pri nas razpravljala J. Kos in T. Virk, podobno kot večina odmevnih evropsko-ameriških teoretikov postmodernizma: V. Roloff, D. Janik, T. D'haen idr.

načel. Izmuzljiva in nedoločljiva, vedno odprta besedilna resničnost po eni strani omogoča fantastične prvine, po drugi pa jih z avtoreferencialnostjo medbesedilnosti in metafikcije zmanjšuje ali ukinja, posebej še bralcem, ki poznajo načela postmodernistične poetike. »Postmodernistična fantastika« namreč izhaja iz nenavadnosti besedilnih inovacij medbesedilnosti in metafikcijskosti, to so npr. vstop že uveljavljenih literarnih likov v novo prozno okolje, vključitev klasičnih literarnih odlomkov v nastajajoče besedilo, nehierarhična časovnost in prostorskost, sprevačanje ustaljenih resnic ali ponarejanje in prevpraševanje zgodovine, nenehno opozarjanje na sam akt pisanja, njegovo fiktivnost oziroma na razvijanje zgodbe, namerno ukinjanje besedilne koherentnosti, logičnosti in enotnosti ... Ta posebna oblika (postmodernistične) fantastičnosti sproti briše meje med verjetnim in neverjetnim, zato bralec v njej ne išče več pomenskih razlag, ne omahuje niti se ne zaveda prisotnosti dveh konfliktnih kodov (Chanady). Ker (postmodernistično) fantastičnost hitro razkrinka kot medbesedilno in metafikcijsko spremljevalko, jo sprejema kot v pravljicnem ali satiričnem besedilu, ne pa kot v fantastičnem v ožjem smislu. Takšna postmodernistična fantastičnost,¹³ vezana na poetiko postmodernistične proze ali njenih (zgolj formalnih) postmodernističnih postopkov, pri nas v devetdesetih letih ni bila tako opazna. Prevladovala je namreč fantastičnost (v ožjem in širšem smislu) različnih fantastičnih žanrov in romanov t. i. pokrajinske fantastike.

Fantastični žanri (pravljični, antiutopični, grozljivi roman)

Pravljični roman

Pravljični roman je nova vrstna oznaka, ki sem jo izbrala po ključu dominantne žanrske osnove za štiri sodobne romane: *Óstrigéca*, *Zrno od fimentona*; *Nekdo je igral klavir in Tanaja*. Pisatelji so vanje vgradili pravljico kot osrednjo strukturno-vsebinsko prvino, tako da sta njihova pravljična perspektiva in določujoča pravljična pripovedna ravnina, zgrajeni na shematični dinamiki boja med dobrim in zlom, postala odločilna za poimenovanje.¹⁴ Naslonitev na shematizme ljudske pravljice (ploski značaji pravljičnih likov, njihovo »selstvo«,¹⁵ enodimenzionalnost, antropomorfizacija, časovnoprostorska nedoločljivost ...) v teh romansiranih pravljicah je odločilna za prepoznavanje prevladujoče pravljične osnove. Njeno pravljičnost je potrebno navezati na sodobno pravljico, ki je notranji harmonični red ljudske pravljice sprevrnila v bivanjsko negotovost modernega subjekta. Fantastika se je v teh pravljičnih romanih napajala iz ljudske pravljice in se podredila pravilu pravljičnih konvencij.

V sodobni pravljici *Óstrigéca* (1991) **Marjana Tomšiča** (1939) 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, fantastično ali pravljično. V romansirani pravljici potepuh Boškin kroži po okoliških istrskih vaseh, gnan od (neznanih) slutenj in vzgibov. S svojo čudežno močjo pomaga ljudem in živalim, ves čas pa se bori s hudobnimi silami — s Štafuro kot predstavnico črne magije — in hrepeni po svoji ljubici Vitici — izbranki bele magije. Na

¹³ Postmodernistična fantastičnost se je pojavila v postmodernistični kriminalki *Vrata skozi* (1997) G. Gluvića in romanih z nekaterimi postmodernističnimi postopki: *Pimlico* (1998) M. Dekleva; *Nekdo je igral klavir* (1997) B. Jukića; *Izganjalec hudiča* (1994) T. Perčiča; *Kraljeva hči* (1997) I. Škamperleta.

¹⁴ »Prvostopenjsko« besedilo — pravljica — mi je pomenilo poimenovalno podlago, iz katere je »drugostopenjsko« besedilo (Genette, 1982: 450–451, v: Juvan, 2000: 169) narejeno in od nje odvisno. Sledila sem znani Barthesovi tezi (S/Z, 1970) o besedilu kot tkanini različnih kodov oziroma kasnejši Genettovi o večžanrskih sestavinah besedila. Štirje pravljični romani so namreč zmes različnih romanesknih oblik (npr. *Zrno od fimentona* je pravljični, družbenokritični in psihološki roman, *Nekdo je igral klavir* pa je pravljični in erotični roman), a sem jih zaradi dominantne žanrske osnove — pravljice — poimenovala za pravljične romane.

¹⁵ »Selstvo« je izraz, ki ga je natančneje razložila A. Goljevšček (1986) kot pomembno lastnost pravljičnega junaka. Ta je namreč po pravljični logiki izbran za potovanja oziroma selitve iz kraja v kraj. Njegovo selstvo je sprožilec številnih avantur, ki delujejo na bralca kot šifra brez ključa. Pravljični junak se zaveda, da se mora odzvati vsakemu klicu in se neprestano seliti.

drugačno, fantastično oziroma pravljичno perspektivo nas opozorijo že začetna Boškinova čudežna dejanja (ozdravitev krave in kmetice Šavronke) in neobičajna eksistenca glavnih junakov (vaškega posebeža Boškina, vilinske Vitice in njene nasprotnice — štrige Štafure). Izvor fantastičnosti je poleg arhaičnosti dogajalnega prostora (Istra s svojimi verovanji in ostanki magije) tudi antropomorfizacija žive in nežive narave. V njej se drevesa, trava, zelišča, mrtveci, osli, reka ... poosebijo (govorijo, se prepirajo, razmišljajo) in vplivajo na delovanje glavne osebe, pravljичno oživljanje narave pa ima tudi poseben estetski pomen.

Fantastični liki in dogodki (skakanje sena z voza, jezdenje na ognjenem oslu, izganjanje hudiča, snetje glave z ramen in njena ponovna namestitvev ...) ter ciklični čas so zapeljali literarno kritiko v napačno oznako: magični realizem. Tudi ostala Tomšičeva dela istrskega opusa (*Šavrinke, Olive in sol, Noč je moja, dan je tvoj, Kožuni, Glavo gor, uha dol, Vruja*) ne spadajo v to posebno smer sodobnega romana, saj nadnaravne dogodke (predvsem) pripovedne osebe zaznajo in razumejo kot nekaj nenavadnega. Fantastične pojave Tomšič v besedilu celo sam poimenuje prividi in videnja, prav tako poskuša njihovo enigmatičnost vedno »prevesti«¹⁶ v racionalen in skeptičen jezik.

Izvir pravljичnosti in fantastičnosti drugega pravljичnega romana *Zrno od frmentona* (1993) **M. Tomšiča** je spet arhaična vaška skupnost. Delovanje magičnih onostranskih sil napovedujejo slutnje, naključja, sanje, znamenja. Pred nesrečo ali smrtjo pa posvarijo ali ohranijo le tiste literarne osebe, ki so ohranile nezaveden stik z naravo in mitom. Roman o trpljenju Šavrinke Tonine se od mitske Istre obrača tudi h konkretni družbeni resničnosti. Tonina je bila namreč po krivici zaprta, vendar jo je ravno njena pravljичna izbranost, prepoznana v zaupanju v magijo in simbolno moč matere, rešila psihične pogube v zaporu.

Drugačen način pojavljanja fantastičnih prvin je značilen za roman *Nekdo je igral klavir* (1997) **Borisa Jukića** (1947), kjer je dosledna erotizacija prelila presenetljivost nenavadnosti v zgolj literarno erotično igro. Zgodba romana je namreč zelo razdrobljena, tako da lahko določimo le zgodbeni okvir: glavni junak se potika po gostilnah in hribovskih vaseh, doživlja in zapisuje erotične avanture, tesno prepletene z ljudskimi pravljicami. Pripovedovanje in zapisovanje pravljic kot modernistično pretrgan tok zavesti širi in preoblikuje nekaj ljudskih pravljic (*Janček Ježek, Pepeluhar, Pravljica o lisici, Kaj je najlepše, najmočnejše in najdebelejše na zemlji*). Skrajni pripovedni manierizem vzbuja vtis modernistične hkratne prisotnosti več dogajalnih plasti, v katerih je fantastičnost vezana izključno na medbesedilne pravljичne osnove, ki se skozi roman ves čas preoblikujejo.

Več pravljичnih (predvsem strukturnih) kot fantastičnih pripovednih sestavin vsebuje tudi pravljični roman *Tanaja* (1996) **Sanje Pregl** (1970). Personificirani predmeti in pojmi ne prinašajo več čudežnosti ali nenavadnosti — podobno kot nenavadna zunanja zgradba romana in nekaterih pravljičnih zgodb postanejo po nekajkratnih ponovitvah le še nefunkcionalna dekoracija.

Fantastičnost pravljičnega romana devetdesetih let izhaja iz ljudskih pravljic in (pravljično) fantastičnih zgodb, ki jim je skupno ljudsko verovanje v nadnaravno in čudežno ali pa le shematičnost pravljične strukture. Skepsa pripovedovalca, glavne osebe ali implicitnega avtorja o obstoju druge (fantastične) ravni dogajanja pa naveže fantastičnost štirih slovenskih pravljičnih romanov (*Oštrigéce, Zrno od frmentona, Nekdo je igral klavir, Tanaja*) na sodobno pravljico, ki zaradi hkratne prisotnosti dveh konfliktnih kodov postane fantastična v ožjem smislu.

¹⁶ Primorski pisatelj paranormalne sposobnosti Istranov, ki jih literarno opisuje, takole utemelji: »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 zaganetno smehljaj. So pa to resne stvari, zelo resne. Nekaterih se ne da razložiti ...« (Pavlič, 1994: 41.)

Antiutopični roman

Fantastika antiutopičnega¹⁷ romana deluje podobno kot fantastika pravljичnega romana: glavne literarne osebe (prav tako bralca) ponavadi ne osuplja, pač pa jih vedno znova aktivira in vključi v nenavadno dogajalno okolje. Pri tem (svoje) okvire znanstvene fantastike¹⁸ presega z bivanjsko negotovostjo sodobnega subjekta (kot v pravljичnih romanih). V vseh petih antiutopičnih romanih (*Filio ni doma*, *Ptičja hiša*, *Harmagedon*, *Satanova krona*, *Smaragdno mesto*) je v okvir anti/utopije vloženih več tipičnosti različnih romanesknih žanrov, ki so preoblikovali in obogatili tradicionalno žanrsko osnovo, ohranili pa antiutopično fantastičnost.

Ta je v romanih *Filio ni doma* (1990) in *Ptičja hiša* (1995) **Berte Bojetu** (1946–1997) vezana na represivno družbeno skupnost otoškega mesta in nedostopne hribovske vasice. Oba romana pripovedujeta zgodbo nesrečne ženske (Filio, Kaline), ki zaradi lastne in družbene poškodovanosti propada. Na zgodbeni ravni je problem ohranitve zasebnosti (individualnosti) izražen s spolno dominacijo, stopnjevano s posilstvom kot edinim uzakonjenim načinom (telesne) ljubezni. Čeprav je za oba romana značilna odsotnost tehnokratskih zamisli, so njune antiutopične iznajdbe glavne »proizvajalke« fantastičnosti: zakonito uničevanje družine (ločeno življenje moških in žensk, odvzem fantov po osmem letu starosti, državno urejanje urnika prisilnih spolnih srečanj), ptičje vizije, halucinacije kot posebna oblika upora proti uniformirani skupnosti.

V romanu *Harmagedon* (1997) **Toneta Perčiča** (1954) je fantastika osrednje združevalno in struktarno načelo pomensko neuravnoteženih motivnih drobcev, ki združeni nenehno prekinjajo zgodbeno linijo (časovno linearost), jo negirajo in zrelativizirajo celotno dogajalnost na (post/modernistično) idejo znotrajbesedilne svobode (Zupan Sosič, 2000: 251). Najbolj zanimiva je domislica o gojenju koloradskih hroščev. V Sloveniji prihodnosti, razdeljeni na manjše državice (Dežela zase, Panonija dolenska, Panonija štajerska), ki se kar naenkrat znajde v absurdni vojni, intelektualec Bredí poskuša vzgojiti gromozanske hrošče. To se mu posreči, a država pozabi na svoje »orožje«, zato v kleti zaprti in sestradani hrošči ne požrejo sovražnika, ampak predstavnika države: policaja.

Naslednja antiutopična romana ponujata klasično fantastiko antiutopij — nenavadne (ali še neuresničene) tehnične zamisli. V *Satanovi kroni* (1993) **Miha Mazzinija** (1961) predstavljajo prihodnost tele iznajdbe: tehnične (vrhunsko) izpopolnjena izdelava reklam, videofon, neverjetno razvit varovalni sistem, usmerjeno izživljanje negativne energije meščanov, androidi; v *Smaradnem mestu* (1991) **Marjetke Jeršek** (1961) pa električni taksi, leteči cadillac, hišni roboti, medplanetarna vozila, vesoljske postaje.

Polzastrita prepoznavnost izmišljenega mesta je v vseh petih antiutopičnih romanih velikokrat izrabila svojo fantastičnost za didaktične učinke (kot v že omenjenih pravljичnih romanih), saj je želela s simboličnostjo opomniti na družbene napake, z grotesknim protagonistovim bojem pa prebuditi zavest o pomembnosti individualnosti: fantastične podobe niso bile tako skrivnostne in zabrisane, kot so v zadnjem napovedanem fantastičnem žanru — grozljivem romanu.

Od treh fantastičnih vrstnih predlog (pravljичni, antiutopični, grozljivi roman) je ravno **grozljivi roman** izrabil najmanj žanrskih konvencij. Grozljiva fantastika v njem ni bila osrediščena okrog (žanrsko) razpoznavnih jeder. V njihovem žanrskem prepletu je nemogoče, hkrati pa nesmiselno iskati dominantne strukture, ker so enakopravno upošteevane še druge vrste (erotični, detektivski,

¹⁷ Antiutopija, negativna utopija ali distopija je naslednica utopije (gr. eutopos pomeni neobstoječ, izmišljen svet), ki se je poimenovala po izmišljenem otoku in naslovu knjige *Utopija* (1561), v kateri je Thomas Morus predstavil idealno državo. Distopija (Polič, 1988: 16) pa je, nasprotno, delo, ki vnese grozo za usodo človeštva, pri tem pa ne nudi nobenega upanja.

¹⁸ Sodobno literarnoteoretsko označevanje razume obe vrsti (utopijo in antiutopijo) za zgodnji stopnji ali predstopnji znanstvene fantastike, saj sta tudi naravnani v drugačen čas in prostor, skoraj izključno v neznano prihodnost. Znanstvena fantastika pa prav tako kot manipulaciji prostora in časa zahteva tudi navezavo na (naš) konkreten prostor in čas. Ravno uravnotežena simbioza nemimetičnega in mimetičnega nudi najbolj prepričljiv način opisa alternativne družbe. Ta je v antiutopiji, kjer so družbeni zakoni orodje pritiska in manipulacije, presunljiva, ker je naravnana k permanentnemu antagonizmu posameznika in skupnosti (Zupan Sosič, 2000: 246).

kriminalni roman ...). Romani namreč svojo fantastiko črpajo iz posebnih pokrajinskih pogojev (močvirne ravnice, obilnosti vode, megle) ter arhaičnega odnosa ljudi do naravnih ali skrivnostnih pojavov, lastne eksistence in razmerij v vaški skupnosti. Zato sem zgledovanje pri grozljivem, srhljivem oziroma gotskem romanu in njegovi novejši različici vampirskem romanu ter iz njega podedovano grozljivo fantastiko v zadnjem razdelku združila pod skupnim naslovom pokrajinska fantastika.

Pokrajinska fantastika

Marjan Tomšič, Feri Lainšček in Vlado Žabot so v svojih romanih približali in aktualizirali slovensko »obrobje«. Njihova remitizacija in obnavljanje regionalne eksotičnosti Istre, Prekmurja in Prlekije sta na začetku devetdesetih let ravno pravi čas posegla v zgodovinski trenutek utrjevanja narodne identitete. Vsi trije »regionalni« pisatelji si niso podobni samo po vključevanju in preoblikovanju pravljic, vraž, nenavadnih starih zgodb, ljudskega verovanja in prepričanja v literarna dela (to so počeli tudi drugi romanopisci devetdesetih, npr. S. Pregl, B. Jukić, L. Kovačič ...). Vanje so namreč vnesli tudi miselno ozadje arhaične pripovednosti, sprožilo različnih magičnih učinkov. Ta je poleg cikličnega pripovednega časa in časovnoprostorske neumestljivosti zavedla literarno kritiko v oznako magični realizem. Čeprav so avtorji opozarjali, da gre za poseben magični realizem, se je to poimenovanje nekaj časa vendarle le ohranilo. S stališča razlike med fantastiko, magičnim realizmom in postmodernistično fantastiko medbesedilnosti in metafikcije (razloženo na začetku razprave) lahko fantastiko v treh romanih (*Ki jo je megla prinesla*, *Volčje noči*, *Namesto koga roža cveti*) opredelimo kot vzporednost dveh konfliktnih pripovednih svetov, verjetnega in nenavadnega/čudežnega. Čeprav včasih glavne osebe fantastičnost sprejmejo kot nekaj naravnega, ga z razumske distance ogrožajo ostali literarni liki, vključno s pripovedovalcem, ali implicitni avtor. Tudi vsebinsko (polifonija in polimitija) in sociološko določilo (v magični realizem spadajo besedila iz postkolonialnih držav) magičnega realizma onemogočata oznako magični realizem in dovoljujeta oznako napovedanih romanov za fantastične v ožjem smislu, združene pod novim poimenovanjem pokrajinska fantastika.

Feri Lainšček (1959) v romanu *Ki jo je megla prinesla* (1993) že v uvodnem motu nagovori skrivnost (kot M. Tomšič v uvodu *Oštrigece*). Iz njene nerazrešenosti izvira stalno tesnobno razpoloženje, katerega vzode lahko navežemo na grozljivi roman. Od njegovih predpisanih vzorcev so prisotni nenavadni dogodki in stanja počasne izgube zavesti (postopno blazenje Cirija, mesečništvo Malega in duhovnikove moreče sanje). Pokrajinska fantastika črpa grozljive nianse tudi iz izbire okolja, t. j. tipične (Lainščkove) prekmurske ravnice, v kateri ima zlo najprej zapeljivi videz, nato pa grozljivo iztreznitvenega. Že na začetku romana duhovnik Jon Urski sreča lepega ptiča, ki ga kliče čedalje globlje v močvirje. Ko izgubljen tava po njem, se mu kovač in njegova domačija zazdita kot edino zatočišče, vendar pa se preobrazita v hudobca in mučilnico, saj hoče kovač najprej podkovati kravo, nato pa podkuje kar Jona. Njuna grozljiva fantastičnost postane odločilna za glavnega junaka, ki mu usodne preobrate napovedujejo motivi nenavadnih predmetov oziroma živali. Glede na njihovo znotrajbesedilno kognitivno »motiviranost« jih lahko razdelimo na tri skupine:

- a) logični napovedniki: močvirje, megla, brezpotje, tavanje, nelagodje pred novo službo,
- b) nelogična skrivnostna znamenja: ptica vodnica, podkovanje krave, sprememba krofov v konjske fige, nastanitev belih gosi v župnišču, gaganje Malega ...,
- c) simbolni znaki: lepljivo blato (trajna tesnoba), izpuljen kravji rog (kri napove zločine), groteskni podobi Kristusa (sprevržena vloga cerkve ali transcendence nasploh).

Največ fantastičnosti vsekakor izseva naslovna oseba Magda Gregorjan. Za njeno grešno ljubezen z župnikom Janošem je njen otrok kaznovan s slepoto, vas pa s poplavo. Zaradi nje, femme fatale, imenovane opisno (ki jo je megla prinesla), se začnejo še v ostale ljubezenske zveze (Malega, Cirija) vrviti grozljivi prizori.

Tudi v *Volčjih nočeh* (1996) **Vlada Žabota** (1958) ljudska mitologija ni več odrešujoče in katarzično območje (kot npr. v Tomšičevih delih). Folklorna fantastika usmerja destrukcijo vaške skupnosti skozi poganske podobe: močvirskega duha Vrbara in njegove pomočnice, moč čarobnega napitka in čaja, volčje preobrazbe. Dokončno razkrinkana je šele na koncu romana, ko tudi glavni literarni lik, pijanec Rafael, v blasfemičnem božičnem okrasju (bele pasje kože, okrasje iz praproti, suhega cvetja in listja na zidovih ter lestencih, rjavo rumena pogača z grotesknimi usti in očmi, okrašena z vrbovim listjem) prepozna zmago črne magije. Stalno (alkoholno) omamljeni cerkovnik Rafael je namreč medij nadnaravnih sil, ki jih razbira na tipično fantastičen način. Skozi ves roman se sprašuje, ali so nenavadni dogodki le čutna slepila, proizvod domišljije, prestopa v izvenzavestna stanja (pijanost, spanec, otopenost po hudih fizičnih naporih ...), ali pa bi jih lahko razložil z zakoni domačega sveta (Todorov, 1987: 6). Bralec¹⁹ vednostno prehliti neodločenega Rafaela, če si je iz literarno predelanega koda satanizma razvozal vsaj blasfemično zvezo profesorja (satana) in Jemime (njegove učenke — čarovnice). Njun simptomatičen izgled (bledica obrazov, čuden, hladno živalski odblesk oči, izpitost in prosojnost kože ter nemir, razdraženost in begavost) ter spreminjanje v volčjo oziroma živalsko podobo sta povezana z vampirskim romanom (kot novejšo različico grozljivega romana). Rafael že na začetku deluje kot izbrana (nedolžna) žrtev, ki zvečer sama povabi nezemeljske sile v hišo. Te si upajo blizu tudi zaradi odsotnosti verske zavzetosti (vas nima župnika niti cerkvenih obredov) ali predstavnikov trdne racionalne zavesti. V vsa skrivnostna dejanja ga ne prisilijo, pač pa zmamijo s svojim vabljivim videzom, tako da lahko v spolni nenasitnosti prepoznamo seksualne konotacije vampirstva. S čutno zapeljivostjo demoničnega (ženske so lepotice, otroško »prestrašene«) je Žabot povezal motive in učinke grozljivega in erotičnega romana. Združitev rastoče negotovosti razkrinkavanja nadnaravnega je v sodobni slovenski prozi tako najbolj uspešno povezal z erotično napetostjo — ravno srhljivost grešnosti je erotične prizore iztrgala iz letargične otrplosti ostalega dogajanja.

Nenehno, za bralca že bolešno naporno omahovanje protagonista oblikuje ritmizirana pripoved z dvema jezikovnima posebnostima, s simboličnim neutrumom in pogojniško stavčno obliko. Prva stilna izbranost, značilna za Cankarjev in Pregljev slog (Zadravec 1996: 163), je stopnjevala negotovost celo do očitne hermetičnosti. Sugestivno moč simboličnega neutruma (je zaškrebalo, je zaropotalo, se je zaslišalo) sta bogato izbrabila že Drago Jančar (predvsem v *Galjotu*, 1978) in Berta Bojetu (*Filjo ni doma*, 1990; *Ptičja hiša*, 1995), ki sta jo prav tako kot Žabot povezovala s pogojniško stavčno obliko (vezniki kot bi, kot da bi, kakor bi uvajajo glagol, ki se navezuje še na nedoločne zaimke in prislove). Žabot je zahrbtnost videza pri opisu simboličnega dogajalnega prostora skrnil v epitetonezo (pogosto uporabljeni pridevniki ali prislovi: namuljen/o, posiljen/o, potuhnjen/o), Lainšček pa v glagole (videti, zdeti, izgledati ...), njuno skupno osrediščenost na posebno pokrajinsko fantastiko pa najbolj zrcali zelo skrben izbor dialektizmov.

Poleg pokrajinske specifikse se je v Lainščkovem romanu *Namesto koga roža cveti* (1991) fantastika napajala tudi iz tipičnega ciganskega hrepenenja,²⁰ ki ga uvajajo simbolični predmeti in prerokbe: bela violina, izgubljeni amulet, napoved ciganke babe Fikale in Čotke ter cigana Bažika Joška Bačija. Glavni junak Halgato mora propasti, vendar ne samo zaradi svoje tragične ciganske usode, ampak tudi zaradi obremenjenosti z umetniško senzibilnostjo oziroma mitom o ljudskem godcu, ki ga ljudstvo zavrača. Prekletstvo²¹ njegove bele violine napoveduje negativno semantiko bele barve (npr. bele gosi) v Lainščkovem naslednjem romanu *Ki jo je meglja prinesla*.

¹⁹ Fantastično literarno delo ne sme imeti okvira, v katerem nam pripovedovalec pove, da je uokvirjena zgodba produkt sanj ali kakršnihkoli drugih patoloških stanj (npr. blodenj). S tem bi označil prideve za laž že sam pripovedovalec in ne šele bralec (Sirk, 1988: 402).

²⁰ Matej Bogataj (1992: 88) ga poimenuje kar čef (slovenske ustreznice namreč ni) in ga opiše takole: »Če se torej hrepenenje izogiba in umika pred akcijo v svet zasebnega in sentimentalnega, se čef z nase usmerjeno akcijo — ali pa s takšno, ki zadevo še dodatno in izdatno poslabša — hote odreka spravi, pomirjenosti, konformizmu. Bolečino, ki jo povzroči v sebi trajajoče hrepenenje, čef pozunanji, manifestira, spravi na dan, in sicer vedno na tak način, da razbija družbo in napada njene konvencije.«

V sklopu²² pokrajinske fantastike se je v treh romanih (*Ki jo je megla prinesla*, *Volčje noči*, *Namesto koga roža cveti*) fantastika razvila iz dediščine arhaičnega razumevanja sveta, naravnih pojavov in človekove eksistence, severovzhodni slovenski prostor pa jo je obarval še s posebno panonsko²³ melanholijo. V eksotičnost (prekmurskih) ravníc, v njihovo močvirnost, blatnost in neprehodnost sta Žabot in Lainšček vsadila intenzivne fantastične prizore grozljivega romana. Njun projekt fantastike, ki je opredeljen z odnosom do konceptov resničnega in umišljenega, je stavil na strah in neugodna čustvena razpoloženja (nelagodje, nevednost, dvom, sram, tesnoba ...). Prizori grozljive fantastike so postali vzvodi najmočnejše čustvene zgoščenosti pripovedi, hkrati pa tudi osrednja gibalna narativnega toka oz. dogajalnosti. Odstiranje videza privlačnosti z varljivih podob zla je posodobilo in poživilo sodobni slovenski roman devetdesetih let. Njegovo fantastiko lahko navežemo na žanrske (črpanje iz pravljice, antiutopije in grozljivega romana) in tematske (remitizacija Istre in Prekmurja — pokrajinska fantastika) vzpodbude. V vseh analiziranih »fantastičnih« romanih je učinkovitost²⁴ fantastike v izražanju občutka za radikalno drugačen svet omajala referencialni status njihovih povedi (Attebery, 1991: 28–41), s semantično odprtostjo in nezaključnostjo romanov pa poglobila razpršena literarna sporočila.

Viri

- Bojetu, Berta (1990). *Filio ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser.
- Bojetu, Berta (1995). *Ptičja hiša*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser.
- Jeršek, Marjetka (1991). *Smaragdno mesto*. Ljubljana: Eurospekter.
- Jukić, Boris (1997). *Nekdo je igral klavir*. Murska Sobota: Pomurska založba. (Zbirka Domača književnost).
- Lainšček, Feri (1993) *Ki jo je megla prinesla*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Lainšček, Feri (1991). *Namesto koga roža cveti*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Mazzini, Miha (1993). *Satanova krona*. Celovec: Založba Wieser.
- Perčič, Tone (1997). *Harmagedon*. Ljubljana: CZ.
- Pregl, Sanja (1996). *Tanaja*. Kranj: GOZD — Gorenjska založniška družba.
- Tomšič, Marjan (1991). *Óštrigéca*. Ljubljana: Založba Mladika.
- Tomšič, Marjan (1993). *Zrno od frmentona*. Ljubljana: CZ.
- Žabot, Vlado (1996). *Volčje noči*. Murska Sobota: Pomurska založba.

²¹ Halgatov oče si je belo violino pridobil na nemoralen način. Njegova sestra, mlada ciganka, je bila všeč nekemu mejašu, ki mu je za pripravljeno srečanje z njo obljubil dolgo zaželjeno belo violino. Ker ciganki možak ni bil všeč, mu je pobegnila, a pri tem izgubila življenje. Halgatov oče je violino dobil, za vedno pa izgubil notranji mir. Ko umre, prepusti violino sinu Halgatu in tako prenese prekletstvo nanj, saj je bil vsak, ki je igral nanjo, obsojen na samoto.

²² V sklop Pokrajinske fantastike bi po tematski usmerjenosti spadala tudi romana M. Tomšiča (*Óštrigéca*, *Zrno od frmentona*), ki sem ju zaradi očitnega (prevladujočega) upoštevanja pravljinih žanrskih določil uvrstila v razdelek Pravljični roman.

²³ F. Lainšček je v intervjuju (Pavlič, 1993: 44–45) razložil posebnost oziroma magičnost Prekmurja: »Prekmurje je nekaj posebnega, geografsko, jezikovno, tu so drugačni sentimentí. Ampak tega ne bi reduciral samo na Prekmurje, to je neka posebna panonska melanholija, moj kolega je rekel »stepska melanholija« ...

²⁴ Preučevalci fantastike se strinjajo, da fantastike ne presojava glede na pripadnost izkušnji, čeprav fantastika prav tako vsebuje verjetne karakteristike, dogodke, postavitve. Bolj upoštevamo njeno učinkovitost v izražanju občutka za drugačnost (Attebery, 1991: 28–41), saj prisotnost fantastičnih dejavnikov omogoča izredno zgoščeno organizacijo zapleta; ker pa podaljšuje in vzdržuje negotovost, odlično »služi« gradnji pripovedi (Todorov, 1987: 95).

Literatura

- Attebery, Brian (1991). *Fantasy and the narrative*. Style 1, 28–41.
- Bacchilega, Cristina (1997). *Postmodern fairy tales. Gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania press.
- Baldick, Chris (1996). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, New York: Oxford university press.
- Becker, Siegfried in Hallenberger, Gerd (1993). *Konjunkturen des Phantastischen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen sowie verwandeten Formen*. Lili: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 92, 126–141.
- Biti, Vladimir (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bogataj, Matej (1992). *Feri Lainšček: Namesto koga roža cveti*. Literatura 17, 87–89.
- Chanady, Amaryll Beatrice (1985). *Magical realism and the fantastic resolved versus unresolved antinomy*. New York, London: Garland.
- Graevenitz, Gerhart von (1973). *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Grahek, Sabina (1995). *Fantastično, pravljično in nonsesno. Otrok in knjiga* 39–40, 24–37.
- Horvat, Dragutin (1986). *Umjetnička bajka — pokušaj genološkog određenja*. Umjetnost riječi 4, 341–358.
- Hutcheon, Linda (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York, London: Routledge.
- Juvan, Marko (2000). *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45).
- Kenda, Jakob Jaša (1998). *Novejše teorije fantastične literature*. Literatura 83–84, 161–189.
- Kos, Janko (1995). *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 43).
- Pavlič, Darja (1994). *Umetnik deluje kot kristal. Intervju z Marjanom Tomšičem*. Literatura 35, 36–47.
- Polić, Branko (1988). *Poetika i politika Vladimira Majakovskog*. Zagreb: Globus.
- Sirk, Stanislava (1988). *Fantastično in fantastična literatura*. Slavistična revija 4, 399–417.
- Stockwell, Peter (2000). *The poetics of science fiction*. London: Longman.
- Todorov, Tzvetan (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Pečat.
- Virk, Tomo (2000). *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi).
- Zadavec, Franc (1996). *Vlado Žabot, Pastoral — demitizacija v imenu ljubezni*. Slavistična revija 2, 155–163.
- Zupan Sosič, Alojzija (2000). *Ptiči, hrošči in androidi v smaragdnom mestu (sodobni slovenski antiutopični roman ob koncu stoletja)*. 36. SSJLK. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 243–361.
- Zupan, Alojzija (1998). *Žensko in ptičje. Literatura žensk in antiutopičnost ptičjega sveta v književnosti Berte Bojetu*. Literatura 85–86, 132–158.
- Wilpert, Gero von (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: A Kröner Verlag.

Alojzija Zupan Sosič

UDK 821.163.6-312.9¹⁹⁹"

SUMMARY

FANTASY AND THE END-OF-20th-CENTURY SLOVENE NOVEL

Fantasy marked the Slovene novel of the 1990s more than ever before. Its origins may be related to genre (fairy tale, anti-utopia and horror novel) and thematic (remythisation of Istria and Prekmurje – regional fantasy) impulses. Fantasy of the fairy-tale novel derives from folk tales and (fairy) fantasy stories, while in the anti-utopian novel it reaches towards science fiction inventions or methods of a repressive society of the future. In regional fantasy novels, which modelled themselves mainly on the

horror novel, it developed from the heritage of an archaic understanding of the world, natural phenomena and the individual's existence. The fact that there are also numerous contemporary Slovene novels in which fantasy, though not central to their structure or content (and thus not genre-determining), is present in dispersed fantastic motifs, proves that the role of fantasy in the most recent Slovene novel has significantly increased.