

Marjana Kobe

Ljubljana

FANTASTIČNA PRIPOVED

I. Oris teoretičnih preučevanj v zahodni Evropi

Po letu 1945 se začenja v Evropi nespregledljivo uveljavljati posebna zvrst mladinske proze s povsem specifičnimi fantastičnimi prvinami. Dela tega žanra že v prvih dveh desetletjih po drugi svetovni vojni, se pravi v letih 1945—1965, z neustavljivo inovativnostjo prevetrio področje ustvarjalno stagnirajočih, največkrat z modelom ljudske pravljice spogledujočih se besednih stvaritev.

Nekateri najizrazitejši primeri »novega« žanra, ki so nastali v tem časovnem obdobju — če izbiramo samo med deli, ki jih poznamo tudi v slovenskih prevodih — so na primer: Astrid Lindgren *Pika Nogavička* (Pika Nogavička, 1945; Pika Nogavička se vkrcava na ladjo, 1946; Pika Nogavička v deželi Taka-Tuka, 1948), *Bratec in Kljukec s strehe* (Kljukec s strehe, 1949; Najboljši Kljukec na svetu, 1955; Kljukec spet leta, 1962), Pamele L. Travers zgodbe o *Mary Poppins* (1943, 1944—1963), Tove Jansson *Čarodejev klobuk* (Čarodejev klobuk, 1949; Vražja kresna noč, 1954), Otfried Preussler *Mali povodni mož* (1956), *Mala čarovnica* (1957), *Strahek* (1966), Gianni Rodari *Modra puščica* (1954), *Torta na nebu* (1966), Philippa A. Pearce *Polnočni vrt* (1958), Mira Lobe *Babica v jablani* (1965) itd.

Svojskost ustvarjalno izjemno vitalne literarne zvrsti, široka pahljača njenih različic ter njihovih motivnih, oblikovnih, kompozicijskih in slogovnih posebnosti je neizogibno stopila tudi v zavest sočasnih strokovnih obravnav sodobne mladinske književnosti.

Tako je že leta 1952 nemška raziskovalka Anna Krüger opazila razlike med ljudsko pravljico in tako imenovano klasično umetno pravljico (nem. das Kunstmärchen) na eni strani ter specifično novo naravnostjo sodobne fantastične proze za mladino; razlike v strukturi obeh zvrsti je prvič skušala opredeliti v publikaciji *Knjiga — spremljevalka vaših otrok*.¹ Novi žanr je imenovala »fantastična pustolovska zgodba« (Phantastische Abenteuergeschichte); v nasprotju z ljudsko pravljico, ki se vsa dogaja v **enem samem svetu**, v svetu **čudežev**, je avtorica v strukturi nove literarne zvrsti kot temeljno značilnost izluščila **dva svetova**, v katerih se dogaja zgodba: **realni in irealni svet**, svet **resničnosti** in svet **fantastike**; hkrati je ti dve kategoriji razbrala kot enakovredni ravni dogajanja v zgodbi.

¹ A. Krüger: *Das Buch — Gefährte eurer Kinder*. Stuttgart 1954.

Njena teoretična izhodišča so spodbudila Ruth Koch, da se je leta 1959 posvetila podrobnejšemu preučevanju te literarne zvrsti, za katero je prva predlagala termin »**fantastična pripoved**« (Phantastische Erzählung).² Ta strokovni termin se je v sedemdesetih letih dokončno mednarodno uveljavil: **Phantastische Erzählung**, **Fantastic Tale**, **conte phantastique**, ne nazadnje po zaslugi švedskega teoretika Göteja Klingberga, ki se je v več razpravah doslej najtemeljiteje posvečal preučevanju in teoretični opredelitvi te specifične zvrsti sodobne mladinske proze.³

Do dokončne ustalitve termina »fantastična pripoved« se v vidnejši strokovni literaturi šestdesetih let pojavljajo v zvezi z zgodbami tega žanra še nekatere druge, teoretično bolj ali manj ohlapne oznake. Tako Anna Krüger leta 1960 v novi obsežni razpravi o tem žanru predlaga termin »das fantastische Buch«;⁴ Margery Fisher, pomembna raziskovalka angleške mladinske književnosti, uporablja predvsem oznako »Fantasy«, pa tudi termina »Fairy adventure story« in »Magic adventure story« (1965);⁵ Švicarka Bettina Hürlimann govori o »kategoriji fantastičnih, nerealističnih knjig« za otroke (1959);⁶ avstrijski teoretik Richard Bamberger imenuje ta žanr »fantastična zgodba« (Fantastische Geschichte), ko govori o različnih zvrsteh in oblikah mladinske književnosti (1965);⁷ za isti termin se v novi razpravi o tem žanru odloča Anna Krüger (1965),⁸ prav tako Margarete Dierks v orisu nemške mladinske književnosti od leta 1945 naprej (1967).⁹ Leta 1967 pa mednarodno posvetovanje na temo »irealnost v mladinski knjigi« (Das Irreale im Jugendbuch)¹⁰ že enotno uporablja termin »moderna fantastična pripoved« oziroma krajše »fantastična pripoved«; tako je to literarno zvrst v osrednjem referatu predstavil in teoretično opredelil Göte Klingberg,¹¹ ob njem pa so še štirje referati z različnih

² R. Koch: *Phantastische Erzählungen für Kinder*. Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung. V: *Studien zur Jugendliteratur* 1959, Heft 5, 55—84.

³ Prim. G. Klingberg: *Die phantastische Erzählung für Kinder*. V: *Das Irrationale im Jugendbuch*, Schriften zur Jugendlektüre, Bd 8, hrsg. von R. Bamberger, Wien/Graz 1967; G. Klingberg: *The Fantastic Tale for Children*. A Genre Study from Viewpoints of Literary and Educational Research. Göteborg 1970; G. Klingberg, *Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Eine Einführung. Wien/Graz 1973, 56—58; G. Klingberg, *Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung*. V: *Kinder- und Jugendliteratur*. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Hrsg. von G. Haas. Stuttgart 1974, 220—241; G. Klingberg, *De fremmede verdener i børne — og ungdomsromanen*. Kopenhagen 1976. (razprava ima povzetek v angleščini).

⁴ A. Krüger: *Das fantastische Buch*. Jugendliteratur 1960, Heft 8, 343—363.

⁵ M. Fisher: *Intent upon reading*. A critical appraisal of modern fiction for children. Leicester 1965.

⁶ B. Hürlimann: *Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten*. Zürich 1959.

⁷ R. Bamberger: *Jugendlektüre*. Wien 1965.

⁸ A. Krüger: *Wunschträume der Kinder als Motive phantastischer Geschichten*. V: *Gebt uns Bücher-gebt uns Flügel*. Bd. 3, hrsg. von P. J. Schindler, Stuttgart 1965, 45—56.

⁹ M. Dierks: *Die deutsche Jugendliteratur seit 1945*. V: I. Dyhrenfurth: *Geschichte des deutschen Jugendbuches*. Zürich 1967.

¹⁰ Posvetovanje je organiziral mednarodni Institut für Kinder-, Jugend- und Volksliteratur na Dunaju. Referati so izšli v publikaciji *Das Irrationale im Jugendbuch*. Schriften zur Jugendlektüre Bd. 8, hrsg. von R. Bamberger, Wien 1967.

¹¹ G. Klingberg: *Die phantastische Erzählung für Kinder*. V: *Das Irrationale im Jugendbuch*. Schriften zur Jugendlektüre Bd. 8, hrsg. von R. Bamberger Wien 1967, 64—70.

vidikov osvetlili ta žanr.¹² Leta 1969, na mednarodnem posvetovanju »Trendi v moderni mladinski književnosti« (Trends in der modernen Jugendliteratur),¹³ je tudi Richard Bamberger že osvojil termin »fantastična pripoved«, saj ga kot oznako za specifično sodobno literarno zvrst dosledno uporablja v svojem uvodnem referatu; o »fantastični pripovedi« kot izraziti in ustvarjalno vitalni zvrsti sodobne mladinske književnosti, ki da se je nesporno uveljavila tudi v svetovnih koordinatah, pa je na istem posvetovanju razpravljala tudi Lucia Binder, tedaj ob Bambergerju vodilna avstrijska strokovnjakinja.¹⁴ Kot mednarodno dogovorjen strokovni izraz uporablja termin »fantastična pripoved« leta 1969 vzhodnonemški raziskovalec Heinz Kuhnert, ko razčlenjuje značilne različice tega žanra, predvsem njihove sporočilne razsežnosti (message) v sodobni vzhodnonemški mladinski književnosti.¹⁵ Istega leta ta termin (conte phantastique) dosledno uporablja tudi Isabelle Jan v knjigi teoretičnih razmišljanj o tipičnih zvrsteh in oblikah mladinske književnosti.¹⁶ Leta 1970 slednjič Göte Klingberg objavi študijo *The Fantastic Tale for Children*,¹⁷ ki sodi, hkrati z avtorjevimi kasnejšimi razpravami, med temeljna strokovna izhodišča za preučevanje tega žanra z literarno-teoretičnega, pa tudi s psihološkega, sociološkega in pedagoškega vidika. Klingbergov delež pri preučevanju tega žanra poudarja tudi *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, ki že prinaša obsežno geslo »fantastična pripoved« (1979).¹⁸

Od Anne Krüger naprej so se vsi teoretiki skušali dokopati tudi do **izvir**ov fantastične pripovedi. Najdlje v preteklost sežeta Anna Krüger in Lucia Binder, ko opozarjata na sorodne fantastične prvine v romanu Jonathana Swifta *Gulliverjeva potovanja* (1726), češ da je prav zaradi teh lastnosti mladina z vsega sveta roman sčasoma sprejela za svojo last. Göte Klingberg (podobno tudi Margarete Dierks) pa odkriva izvire sodobne fantastične pripovedi pri E. T. A. Hoffmannu, v njegovih dveh pravljicah za otroke *Nussknacker und Mäusekönig* (1816) in *Das fremde Kind* (1817); nadaljnjo linijo razvoja tega žanra v Evropi pa začuje avtor preko Hansa Christiana Andersena in opozarja pri tem predvsem na tiste stvaritve danskega pravljčarja, v katerih je glavna tema otroški doživljajski svet (na primer *Cvetlice male Ide*, 1835).

Ne glede na to, ali iščejo in najdejo predhodnike novega literarnega žanra na evropski celini ali na britanskem otoku, pa so si raziskovalci enotni v spo-

¹² Fantastično pripoved obravnavajo še naslednji referati: L. Binder, *Vorläufer der modernen phantastischen Erzählung*; W. Lussing, *Die moderne phantastische Erzählung*; W. Hartmann, *Identifikation und Projektion im Märchen und in der modernen phantastischen Erzählung*; W. A. Kleye, *Die phantastische Erzählung im Spiegel der Kritik*. Vsi referati so izšli v publikaciji *Das Irrationale im Jugendbuch*, Schriften zur Jugendlektüre Bd. 8, Wien 1967.

¹³ Posvetovanje je organiziral mednarodni Institut für Kinder-, Jugend- und Volksliteratur na Dunaju. Referat so izšli v publikaciji *Trends in der modernen Jugendliteratur*, Schriften zur Jugendlektüre Bd. 11, hrsg. von R. Bamberger, Wien 1969.

¹⁴ L. Binder: *Phantastische Erzählungen der Jugendweltiliteratur*. V: *Trends der modernen Jugendliteratur*. Schriften zur Jugendlektüre Bd. 11, Wien 1969, 76–92.

¹⁵ H. Kuhnert: *Bemerkungen zu »Phantastischen Erzählungen«*. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur 1969, št. 13, 55–71.

¹⁶ I. Jan: *Essai sur la littérature enfantine*. Paris 1969.

¹⁷ G. Klingberg: *The Fantastic Tale for Children*. A Genre Study from the Viewpoints of Literary and Educational Research, Göteborg 1970.

¹⁸ *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main. Hrsg. von K. Doderer. Weinheim u. Basel 1975 —. Geslo »fantastična pripoved« (Phantastische Erzählung) je obdelal Helmut Müller v III. zvezku (P-Z), str. 37–40.

znanju, da je **prava domovina** fantastične pripovedi Anglija; rojstvo te zvrsti zato večina avtorjev povezuje z delom Lewisa Carrola *Alica v čudežni deželi* (1865), po Carrollu pa se kot utemeljitelji fantastične pripovedi v razpravah nenehno ponavljajo predvsem naslednji angleški avtorji oziroma dela: James Barrie *Peter Pan* (Peter Pan v Kensingtonskem parku, 1906; Peter Pan in Wendy, 1911), Kenneth Grahame *Veter v vrbju* (1908), številne zgodbe Hughga Loftinga o *Dr. Dolittlu* (1920—1930) in Alan Alexander Milne *Medved Pu* (Medved Pu, 1926; Hiša na Pujevem oglu, 1928) in druge.

Prvi val fantastične pripovedi prihaja torej iz Anglije; mimo odzivov, ki so jih dosegla navedena in še druga znamenita angleška dela, pa se zdi, da je bil za udomačitev tega žanra na evropski celini še odločilnejši drugi sunek, ki je prišel iz nordijskih dežel, predvsem iz Švedske. S tem v zvezi Anna Krüger že leta 1954 opozarja na stvaritev Selme Lagerlöf *Čudovito popotovanje Nilsa Holgerssona* (1908). Vendar vse kaže, da se na celinski Evropi, ki je sicer že leta 1883 dobila s Collodijevim *Ostržkom* svojski primer te literarne zvrsti, začne pravi razcvet fantastične pripovedi šele z osvajalnim pohodom *Pike Nogavičke* (1945) s švedskega severa v druge evropske dežele; z neustavljivo sugestivnostjo, s katero je Pika očarala otroške bralce v mednarodnem prostoru, je nespregledljivo povezan prodor fantastične pripovedi kot zvrsti sodobne mladinske proze v vseh deželah Evrope in tudi na Slovenskem.

K nam je teoretični termin »fantastična pripoved« uvedla in o tem literarnem žanru na Slovenskem **prva** izčrpnije spregovorila Metka Simončič v referatu na X. kongresu mednarodnega kuratorija za mladinsko knjigo (International Board of Book for Young People), ki je leta 1965 potekal v Ljubljani.

V razpravi *Fantastična pripoved na Slovenskem in v zahodni Evropi*¹⁹ je avtorica teoretično opredelila tipične oblikovne, kompozicijske in motivne značilnosti tega žanra in predstavila nekatera najizrazitejša dela oziroma pisce iz zahodnoevropskih mladinskih književnosti: Tove Jansson, Astrid Lindgren, Hughga Loftinga, Philippo A. Pearce, Mauricea Druona, Jamesa Krüssa, Erico Lilleg in druge. Z analizo slovenske (povojne) besedne ustvarjalnosti za mladino do leta 1965 pa je avtorica najprej sicer ugotovila, »da Slovenci — razen dveh sijajnih primerov — prave fantastične pripovedi nimamo«; vendar se je v nadaljevanju razpravljanja »odločila za kompromis«: ob nespornih, tako rekoč klasičnih primerih te zvrsti, ki ju je odkrila v delih Vitomila Zupana *Potovanja v tisočera mesta* (1956) in Vida Pečjaka *Drejček in trije Marsovečki* (1961), si je avtorica prizadevala, da bi kot **samosvojo in samobitno slovensko inačico** fantastične pripovedi utemeljila tudi tip kratke, sicer realistično zasnovane, zgodbe, za katero pa je značilen nenaden vdor fantastike v realni svet sodobnega otroka; ta tip fantastične pripovedi je avtorica razbiralala v različnih inačicah krajših zgodb Lojzeta Kovačiča, Ele Peroci in deloma tudi Branke Jurce.

Referat Metke Simončič se zdi v zvezi s temo, ki jo obravnavamo, izrednega pomena predvsem iz dveh razlogov. Najprej zaradi svoje aktualnosti: avtorica se namreč loteva obravnave sodobne slovenske mladinske književnosti z vidika literarne zvrsti, ki je prav tedaj tudi v sočasnem evropskem strokovnem prostoru nezadržno stopila v ospredje teoretičnega preučevanja. Izbor teme je bil za avtorico dovolj samoumeven, saj je bila Simončičeva tedaj biblio-

¹⁹ M. Simončič: *Fantastična pripoved na Slovenskem in v zahodni Evropi*. *Dialogi* 1965, št. 5, 249—252.

tekarka v študijskem oddelku Mednarodne mladinske knjižnice v Münchnu; delala je potemtakem pri virih informacij o najaktualnejših strokovnih in znanstvenih dogajanjih na področju preučevanja mladinske književnosti v mednarodnem prostoru. Ob nesporni zaslugi, da je na osnovi poznavanja sočasne strokovne literature prva v slovenskem jeziku uporabljala termin »fantastična pripoved« in Slovencem prva teoretično predstavila to literarno zvrst, pa je pomembna in vredna ponovnega teoretičnega premisleka tudi avtoričina teza o »krajših fantastičnih pripovedih« pri Slovencih, se pravi tisti svojski obliki, ki se je, po avtoričini sodbi, »razvila iz naših razmer in je plod naših prilik«.

Metka Simončič še ni mogla poznati izhodiščnih tez Göteja Klingberga, doslej najbolj zagretega preučevalca tega žanra, saj segajo prve objave njegovih študij šele v drugo polovico šestdesetih let. Zanimivo pa je, da je prav Klingbergovo teoretično opredelitev tega žanra za svoje izhodišče izbrala razprava, ki jo smemo, po referatu Metke Simončič, imeti za drugo pomembnejšo študijo na Slovenskem, ki se ukvarja s pojavom fantastične pripovedi pri nas. To je razprava Marije Bokal *Fantastična pripoved* (1980);²⁰ gre za prevod rahlo skrajšanega poglavja »Phantastische Erzählung« iz doktorske disertacije *Slovenische Kinder- und Jugendliteratur von 1945 bis 1968*, ki jo je avtorica obrnila leta 1976 na Filozofski fakulteti Univerze na Dunaju. Zanimivost razprave, v primerjavi s študijo Metke Simončič, je med drugim v tem, da je tudi Bokalova kot glavna predstavnika fantastične pripovedi na Slovenskem (do leta 1968) izluščila predvsem deli Vitomila Zupana *Potovanje v tisočera mesta* ter Vida Pečjaka *Drežček in trije Marsoveci*, čeprav v disertaciji omenja tudi deli Antona Ingoliča *Udar na brigado* (1946) in Saše Vuge *Skorenjček Matevžek* (1955). Prav Zupanovemu delu *Potovanje v tisočera mesta* je avtorica v poglavju disertacije, ki je objavljeno v slovenščini, posvetila obsežno in zelo podrobno analizo; v njej dokazuje izvirnost in kreativno celovitost Zupanove besedne stvaritve, ko jo osvetljuje z izhodišč, ki jih je za raziskovanje fantastične pripovedi kot literarne zvrsti opredelil Göte Klingberg.

Čas, ki ločuje razpravi Metke Simončič in Marije Bokal, pomeni hkrati tudi obdobje, v katerem se je v zahodnoevropskem strokovnem prostoru postopoma izčiščevala teoretična misel o tej literarni zvrsti. Če zasledujemo rdečo nit te poti do stopnje, ki jo je proučevanje fantastične pripovedi doseglo v sedemdesetih letih v Klingbergovih razpravah in v reakciji nanje, se nam postopoma razkrijejo tudi tipične tematske, motivne, oblikovne, kompozicijske in slogovne značilnosti te literarne zvrsti.

Že prvi proučevalci so si bili enotni v prepričanju, da je ta literarna zvrst lahko ustvarjalno polnokrvno zaživela šele v ugodni »klimi« novega odnosa do otroka in otroštva sploh; gre za »čas« in »klimo«, ko sta v optiko strokovne radovednosti odraslih — psihologov, pedagogov, sociologov in med njimi tudi literarnih ustvarjalcev — stopila otrok in otroštvo na drugačen način kot doslej: kot pomembni in hkrati specifični kategoriji človeškega življenja. Ali z drugimi besedami: fantastična pripoved se je kot posebna literarna zvrst mladinske književnosti ustvarjalno razmahnila lahko šele tedaj, ko je specifičnost otroškega doživljajskega sveta in sveta njegove igre, pa tudi specifika otrokovega mišljenja, postala zanimiva tema za besedne ustvarjalce.

S tem v zvezi na primer že Anna Krüger (1954) govori o liku Pike Noga-vičke kot o psihološko pristni in pretanjeni upodobitvi arhetipa avtentičnega otroka in njegovega doživljajskega sveta; zato avtorica fantastično pripoved

²⁰ M. Bokal: *Fantastična pripoved. Otrok in knjiga* 1979, št. 8, 38—48.

razbira v prvi vrsti kot »zrcalno podobo otroškega duševnega življenja«, se pravi kot odslkavanje njegovega doživljajskega sveta, predvsem sveta njegovih iger, ustvarjalne domišljije in želja (1960). Bettina Hürlimann (1959) opozarja na značilno pisateljsko naravnost v tovrstnih pripovedih; le-ta da je iz posebne ustvarjalne optike »na slédi« domišljijiski, čustveni, skratka doživljajski in intelektualni specifiiki otroške osebnosti. Tudi po mnenju Lucie Binder (1967, 1969) se fantastična pripoved tematsko napaja predvsem iz bogastva otroškega doživljajskega sveta, ki ga — v nasprotju s svetom odraslih — pisec »opisuje z ljubeznivim razumevanjem«. S tem pa se, po avtoričinem mnenju, v fantastični pripovedi na svojstven način uveljavlja pravica otrokove osebnostne individualnosti nasproti monotonemu, vkalupljenemu, »konfekcijskemu« svetu odraslih; prav zato je svet odraslih v zgodbah tega žanra pogosto potisnjen povsem »na rob« dogajanja, večkrat celó v povsem nepomembno luč. Poglavitna pisateljska optika v fantastični pripovedi je torej **princip otroškega zornega kota**, saj otroku vživljanje v resničnost irealnosti pomeni nekaj povsem samoumevnega, medtem ko svetu odraslih ta sposobnost ni več tako samoumevno dostopna. Svet odraslih ljudi je v fantastični pripovedi — prav zato, ker je osvetljen iz otroške perspektive — obravnavan na poseben, večkrat samosvoje kritičen ali vsaj hudomušno zbadljiv način. Po mnenju Lucie Binder fantastična pripoved tako rekoč »prisluškuje« otroku in njegovi potrebi po igri, ko s svojo značilno notranjo strukturo razmika pregraje realne vsakdanjosti v zgodbi in s tem pomenljivo razširja bivanjski prostor za svobodno igro piščeve (in bračeve) ustvarjalne domišljije.

S tem pa smo tudi že pri razbiranju bistvenih značilnosti **v strukturi** fantastične pripovedi.

Tudi pri razčlenjevanju strukture tega žanra so si od Anne Krüger (1954) naprej vsi preučevalci enotni v spoznanju, da pomeni temeljno značilnost fantastične pripovedi **vdor fantastike v svet realnosti**. Vdor fantastičnega sveta v realni okvir pripovedi, v njeno realno vsakdanjost, pa vzpostavi v zgodbi **dve rávni dogajanja**, realno in irealno; ali z drugimi besedami: v zgodbi **zadeneta drug ob drugega** realni in fantastični svet; soočita se bodisi tako, da se **irealni svet** nenadoma pojavi v **realni vsakdanjosti** in se z njo prepleta, ali pa tako, da v zgodbi **oba svetova** obstajata samostojno **drug ob drugem**; obe rávni dogajanja, realna in fantastična, pa pomenita **dve enakovredni resničnosti**, združeni v **enovito celoto**. Prav v **dveh ravneh** dogajanja, v **soočenju dveh svetov**, realnega in irealnega, pri čemer fantastična fikcija prepričljivo prehaja v realno vsakdanjost, junak zgodbe pa »**se séli**« iz ene ravni dogajanja na drugo, vidijo preučevalci temeljno značilnost, ki strukturo fantastične pripovedi ločuje od strukture ljudske pravljice.

V ljudski pravljici poteka namreč vse dogajanje v zgodbi **na eni sami ravni**, na kateri sta resničnost in čudežnost neločljivo sprepleteni kategoriji, saj ju ne ločuje nikakršna logika iz realnega sveta; junaki zgodbe se zato prav nič ne čudijo nadnaravnim pojavom in čudežem ter nastopom bajnih bitij, saj samoumevno doživljajo svet **na en sam, magičen** način. V ljudski pravljici gre torej za **enodimenzionalnost dogajanja**, kot je to specifično značilnost žanra opredelil Max Lüthi.²¹

²¹ Prim. M. Lüthi: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählen der Dichtung*. Bern u. München 1961; M. Lüthi: *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen 1964; M. Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bern u. München 1968; M. Lüthi: *So leben sie noch heute*, Göttingen 1969; M. Lüthi: *Märchen*. Bern 1974.

Enodimenzionalnost dogajanja v zgodbi je sicer poglavitna, vendar samo ena izmed formalnih značilnosti tega žanra; nadaljnje značilnosti ljudske pravljice, ki nas, če jih soočimo s specifičnostmi fantastične pripovedi, opozarjajo na različenosti med obema žanroma, so predvsem naslednje:

— **Čas in kraj** dogajanja v ljudski pravljici nista določena; v fantastični pripovedi pa sta ti dve kategoriji povsem razvidni in tudi natančno opisani: dogajanje v zgodbi je največkrat postavljeno v pisateljev čas.

— **Osebe** v ljudski pravljici so tipi (kralj, kraljica, babica, dedek, vnuček, trije bratje, čarovnica itd.) brez individualnih značajskih lastnosti in brez osebnega doživljajskega sveta; junaki fantastične pripovedi pa so osebe iz resničnega sveta, največkrat otroci, z natančno orisanimi značaji in s psihološko utemeljenim individualnim doživljajskim svetom. V nasprotju z junaki ljudske pravljice, ki pojave magičnega sveta sprejemajo brez začudenja, kot nekaj povsem samoumevnega, se junaki fantastične pripovedi ob vdoru fantastičnega sveta v zgodbo posebnosti in nenavadnosti le-tega vseskozi dobro zavedajo; vdor fantastike v dogajanje sproži zato v glavnem otroškem junaku začudenje, presenečenje, navdušenje ali strah; to pa z drugimi besedami pomeni, da junak zgodbe tudi ob prehodu na irealno raven dogajanja ostane »resnični«²² otrok, s skušnjami in z logiko iz svojega realnega življenja; se pravi, da tudi na fantastični ravni zgodbe ohrani način doživljanja, čustvovanja in mišljenja iz realnega sveta.

— **Oblika**: ljudska pravljica sodi med **krajše** prozne oblike; fantastična pripoved pa je v svoji »klasični«²³ podobi **obsežnejše** besedilo, lahko že kar začetna knjiga; vendar pa je zgodba običajno razdeljena v krajša poglavja, ki vsako žase predstavlja zaključeno bralno enoto.

Če smo skušali opozoriti na temeljne razlike med ljudsko pravljico in fantastično pripovedjo, pa je na tem mestu potrebno osvetliti še odnos med fantastično pripovedjo in takó imenovano »klasično umetno pravljico«, kot strokovna literatura pri nas večkrat poimenuje različico **avtorske** pravljice (nem. das Kunstmärchen), ki se motivno, oblikovno, kompozicijsko in slogovno bolj ali manj tesno naslanja na model ljudske pravljice.

S tem v zvezi se od mednarodnega simpozija »Das Irrationale im Jugendbuch«²⁴ (1967) naprej v strokovni literaturi pojavlja ime E. T. A. Hoffmanna s pravicama za otroke *Nussknacker und Mäusekönig* (1816) in *Das fremde Kind* (1817). Nanju na simpoziju opozarja Lucia Binder, ko govori o »predhodnikih«²⁵ moderne fantastične pripovedi; o žanru »Kunstmärchen«²⁶ v sodobnem času pa avtorica sodi, da so dela te zvrsti tematsko in oblikovno obtičala v sterilnih tradicionalističnih tirih in da je vlogo tega žanra v sodobnem času tako rekoč »prevzela«²⁷ fantastična pripoved.

Radikalnejši kot Binderjeva je Göte Klingberg, ki v svojem referatu na simpoziju omenjeni dve Hoffmannovi pravljici postavlja na sam začetek fantastične pripovedi kot zvrsti mladinske književnosti. V strukturi obeh zgodb razbira namreč tipične značilnosti fantastične pripovedi: vdor fantastičnega sveta v realno vsakdanjost (dve ravni dogajanja v zgodbi) in tipične motive, kot so oživljene igrače in drugi oživljeni predmeti iz običajnega družinskega okolja. V E. T. A. Hoffmannu kot začetniku fantastične pripovedi vidi Klingberg tudi izvir vplivov na Hansa Christiana Andersena, predvse na tiste njegove zgodbe, v katerih se danski pravljicar že povsem odtrga od vzorovanja

²² L. Binder; *Vorläufer der modernen phantastischen Erzählung*. V: *Das Irrationale im Jugendbuch*. Schriften zur Jugendlektüre Bd. 8, Wien 1967, 42—55.

pri modelu nemške ljudske pravljice, kakršno sta zapisala brata Grimm. Tako vidi Klingbreg v Andersenovi pravljici *Cvetlice male Ide* (1835) že pravo fantastično pripoved: v tej zgodbi sta že povsem razvidni dve ravni dogajanja, realna in fantastična, ki obstajata druga ob drugi kot dva avtonomna in enakovredna svetova; glavna tema zgodbe pa je otroški doživljajski svet, z resničnim otrokom kot glavnim junakom ter z motivom oživiljenih igrač in predmetov iz otrokovega domačega okolja. Pri svoji tezi o izviri fantastične pripovedi v pravljicah E. T. A. Hoffmanna vztraja Klingberg tudi v vseh nadaljnjih obravnavah tega žanra.

Tezi, da je »Kunstmärchen« neke vrste zgodovinska predhodnica sodobne fantastične pripovedi, lahko sledimo prav v najnovejšo nemško strokovno literaturo; med drugimi jo zagovarja tudi Helmut Müller, avtor obsežnega gesla »fantastična pripoved« v *Leksikonu otroške in mladinske književnosti* (1979).²³

Preučevalci fantastične pripovedi se načeloma torej strinjajo med seboj v prepoznavanju strukturnih značilnosti, ki ta literarni žanr ločuje po eni strani od modela ljudske pravljice, na drugi strani pa določajo tudi njegovo razmerje do klasične avtorske pravljice; različna pa so izhodišča posameznih strokovnjakov pri razbiranju različic te literarne zvrsti.

Po motivni plati oziroma po načinu, kako različni pisci uvajajo fantastični svet v realno podstat dogajanja v zgodbi, razbira Anna Krüger (1954, 1960) tri različice fantastične pripovedi:²⁴

1. **Fantastične zgodbe kot zrcalne slike otroškega duševnega življenja;** tipična primera za to inačico sta avtorici deli Astrid Lindgren *Pika Nogavička* in *Bratec in Kljukec s strehe*. Junakinja prve knjige ji pomeni utelešenje tipične otroške osebnosti, ko je le-ta še »nedotaknjena« od sveta odraslih, se pravi še preden jo sistematična vzgoja »privadi« in »uvede« v »sistem pravil za življenje«, ki so ga uveljavili odrasli. V Bratcu, junaku druge knjige, pa avtorica odkriva psihološko pretanjeno in umetniško polnokrvno sliko tipičnega otroškega domišljjskega sveta, saj si glavni junak ustvari fantazijskega prijatelja, ker pogreša realnega partnerja za svojo igro.

2. **Fantastične pustolovščine z dobronamernimi živalmi;** tipični primeri: Selma Lagerlöf *Čudovito popotovanje Nilsa Holgerssona*, zgodbe Hughja Loftinga o Dr. Dolittleu, itd.

3. **Fantastični doživljaji v nekem novem okolju z drugačnimi življenjskimi razmerami;** izraziti primeri: Erich Kästner *35. maj*, Otfried Preussler *Mala čarovnica* in *Mali povodni mož*.

V vseh treh različicah fantastične pripovedi razbira Anna Krüger kot tipične elemente tega žanra **humornost nenavadnih situacij**, ki jih sproža vdor fantastike v svet realnosti; pri tem avtorica opozarja tudi na specifične elemente **nonsense-humorja**, predvsem v obilju besednih iger in prešernih situacijskih pretiravanj.

Tudi Lucia Binder (1967, 1969) opozarja na možnosti za **zabavne, šaljive, smešne, pa tudi norčave, skurilne in celo groteskne** situacije, ki jih omogoča za fantastično pripoved značilno menjavanje dveh ravni dogajanja, realne in irealne; pri tem avtorica povzema primerjavo s šahom, ki jo je razvila znana avstrijska pisateljica fantastičnih pripovedi Vera Ferra-Mikurra: kot se šahov-

²³ Glej opombo 18; geslo »fantastična pripoved« je obdelano v III. zv. (P-Z), str. 37–40.

²⁴ A. Krüger: *Das fantastische Buch, Jugendliteratur* 1960, Heft 8, 343–363.

ske figure po točno določenih pravilih igre gibljejo po črnih in belih poljih šahovnice, tako junaki fantastične pripovedi po specifični logiki notranje strukture besedila prehajajo z realne ravni zgodbe na irealno in spet nazaj. Ta »pravila igre« pa razpirajo v zgodbah brezbrežen »igralni prostor« za vse vrste **komičnega, satiričnega in ironičnega**, za vsakršna razigrana pretiravanja, se pravi tudi za **narobe svet** situacije in za vse vrste **nonsensa** v besednih zvezah in stavčnih povezavah.

Ob navedenih značilnostih pa Lucia Binder v fantastični pripovedi razbira še dve tipični lastnosti; prva je občutje neznane **tesnobnosti in skrivnostnosti**, ki jo ustvarja specifični odnos med realnostjo in irealnostjo v zgodbi; druga tipična lastnost fantastične pripovedi pa je njeno **sporočilo** (Botschaft, message); le-to ne tiči v »moralnem nauku«, kakršen je na primer značilen za ljudsko pravljico; to pomeni, da sporočilo fantastične pripovedi ne namerava bralca »poučevati«, marveč izreka življenjske modrosti in spoznanja, načenja tako rekoč temeljno človeško eksistencialno problematiko.

Binderjeva loči štiri različice fantastične pripovedi:

1. **Pripovedi, v katerih v povsem realnih okoliščinah nastopajo neobičajne, fantastične osebe**; na primer Mary Poppins v zgodbah Pamele L. Travers.

2. **Pripovedi, v katerih oživijo nežive stvari ali predmeti**; na primer Ostržek v istoimenski zgodbi Carla Collodija.

3. **Pripovedi, ki se dogajajo na dveh ravneh, realni in irealni; pri tem so osebe iz realnega sveta ob soočenju z irealnostjo podvržene različnim nenavadnim spremembam**; primeri: Maurice Druon *Anček z zlatimi prsti*, Mira Lobe *Babica v jablani* itd.

4. **Pripovedi, ki se v celoti dogajajo v fantastičnem svetu, ki ima svoje lastne zakonitosti in svojske fantastične junake**; tipičen primer: zgodbe o muminih iz Mumindola finske pisateljice Tove Jansson.

V primeri z Anno Krüger, Lucio Binder in nekaterimi drugimi preučevalci, pa je Göte Klingberg radikalnejši in strožji pri razbiranju različic tega žanra, se pravi pri ugotavljanju »pravih« fantastičnih pripovedi; tudi po teoretični strani je veliko bolj ambiciozen, saj si prizadeva, da bi čim bolj natančno opredelil to literarno vrsto in jo tudi čim bolj razvidno razmejil od sorodnih žanrov.

Klingbergu so izhodišča za preučevanje žanrov mladinske književnosti naslednja:²⁵

- definicija, se pravi teoretična opredelitev žanra,
- poimenovanje žanra s strokovnim terminom, ki naj ima enotno mednarodno veljavo,
- zamejitev žanra od sorodnih literarnih zvrsti in oblik,
- analiza za žanr karakterističnih motivov,
- raziskovanje izvora žanra, njegovega zgodovinskega razvoja in preobrazb.

Če po teh kriterijih sledimo rdeči niti Klingbergovega preučevanja fantastične pripovedi od prve objavljene študije leta 1967, se pravi od natisa njegovega referata na mednarodnem simpoziju »Das Irrationale im Jugendbuch«, se nam nazorno razkrijeta tudi dve fazi v izčiščevanju avtorjeve teoretične misli.

²⁵ G. Klingberg: *Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung*. Graz/Wien 1973, 56—58.

Klingbergova opredelitev fantastične pripovedi kot posebne zvrsti mladinske književnosti vseskozi izhaja iz definicije, ki sta jo podali že Anna Krüger in Ruth Koch. Klingberg poudarja, da sta že ti dve avtorici opredelili temeljno razliko med ljudsko pravljico in fantastično pripovedjo: ljudska pravljica tako rekoč v celoti živi **v enem samem svetu, v svetu čudežev**, realni svet se v njej pojavlja **le navidezno**, saj ni niti natančneje opisan, niti krajevno in časovno določen; v fantastični pripovedi pa je resnični svet krajevno in časovno natančno določen. Kot značilno strukturo fantastične pripovedi tudi Klingberg razbira **dve ravni dogajanja** v zgodbi, **dva svetova**: svet resničnosti in fantastični svet, ki se soočita bodisi tako, da skozi vso pripoved **obstajata neodvisno drug ob drugem** ali pa **prehajata drug v drugega**; v obeh primerih pa oblikujeta **enovito celoto zgodbe**.

Tudi pri poimenovanju žanra Klingberg soglaša z Anno Krüger in Ruth Koch ter ugotavlja, da izbor termina »fantastična pripoved« ustreza za enotno mednarodno rabo: *Fantastic Tale*, *Phantastische Erzählung*, *conte phantastique*; izboru termina v prid poudarja Klingberg dvoje: prvič, da je oznaka »fantastična pripoved« tesno povezana z E. T. A. Hoffmannom, saj so njegove »Fantasiestücke« v francoskem prevodu poimenovali »contes phantastiques«; in drugič, da se teoretična opredelitev, ki sta jo za »novi« žanr mladinske književnosti prvi uvedli Anna Krüger in Ruth Koch, povsem »pokriva« z definicijo, ki jo navajajo nekateri nemški literarni zgodovinarji, ko zamejujejo specifični model Hoffmannovih pravljič od pravljič drugih nemških romantikov. Obe dejstvi pa sta za Klingberga ključnega pomena v zvezi s fantastično pripovedjo, saj smo že poudarili, da prav v dveh »contes phantastiques« E. T. A. Hoffmanna odkriva avtor zgodovinski izvir oziroma prva dva primera te literarne zvrsti mladinske književnosti.

Že pri iskanju izvirov fantastične pripovedi se Klingberg samosvoje odmika od Anne Krüger, Ruth Koch ter nekaterih drugih preučevalcev tega žanra; še izraziteje pa švedski znanstvenik ubira svojo pot, ko si prizadeva čim bolj natančno opredeliti ta žanr in ga zamejiti od sorodnih (mejnih) zvrsti.

S tem v zvezi odkriva Klingberg nejasnosti in teoretično ohlapnost že pri Anni Krüger in Ruth Koch; obe avtorici, za njima pa tudi Lucia Binder, Bettina Hürlimann in Richard Bamberger, če omenimo samo najvidnejše preučevalce tega žanra, uvrščajo med fantastične pripovedi besedne stvaritve, ki po sodbi švedskega znanstvenika ne sodijo v to literarno zvrst; pri tem Klingberg misli na dela, kot so Lewisa Carrolla *Alica v čudežni deželi*, zgodbe Hughja Loftinga o *Dr. Dolittle*, zgodbe *Mary Poppins* Pamele L. Travers, 35. maj Ericha Kästnerja in številna druga.

Navedena dela, ki jih večina strokovne literature brez teoretičnih zadržkov prepozna kot fantastične pripovedi, sodijo po Klingbergovem prepričanju torej v posebno, samostojno literarno zvrst. Le-to znanstvenik v prvi fazi svojih raziskav imenuje »literatura nesmisla« (**Nonsenseliteratur**);²⁶ po letu 1974 pa oznako za to kategorijo terminološko precizira v »surrealistično-komično pripoved« (**Surreal-komische Erzählung**), opirajoč se na teoretična stališča Rolfa Hildebrandta, ki trdi, da izraz »nonsense« ne more pomeniti termina za žanr, saj je samo funkcionalni element, ki se lahko pojavlja v različnih zvrsteh in

²⁶ Prim. G. Klingberg: *Die phantastische Erzählung für Kinder*. V: *Das Irrationale im Jugendbuch*, Schriften zur Jugendlektüre Bd. 8. Wien 1967, 46–70; G. Klingberg: *Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Eine Einführung, Wien 1973, 57.

oblikah;²⁷ tako se »narobe-svet«-motiv (mundus inversus) pojavlja na primer tudi v fantastičnih pripovedih. Toda omenjeni motiv in sploh vsakršni elementi nonsensa po Klingbergovi sodbi v tem žanru ne smejo prevladati; v novejših študijah se znanstvenik celo zmerom bolj nagiba k prepričanju, da so elementi nonsensa bistvu »čiste« fantastične pripovedi nekaj povsem tujega: kadar se pojavijo v zgodbi, predstavljajo v njej tako rekoč »tuja krvna telesa«, ki učinkujejo razdiralno na homogeno strukturo besedne stvaritve.²⁸

V »pravi« fantastični pripovedi se po Klingbergu namreč tudi dogajanje, ki poteka na fantastični ravni, odvija po zakonih logike; pojav irealnega sveta je logično utemeljen in tudi bralec ga doživlja kot »zaresni« svet.

Za »surrealistično-komično pripoved« pa je značilno, da dogajanje v zgodbi ne poteka po zakonih logike; tipično za ta žanr je prav prevladovanje »narobe-svet« motiva, obvladujoča je skratka kategorija nonsensa; specifična razlika med obema žanroma pa je po Klingbergovem prepričanju tudi v tem, da se dogajanje v surrealistični komični pripovedi ne odvija na dveh ravneh, kot v fantastični pripovedi, marveč **na eni sami ravni**: le-ta je največkrat **realni svet**. Izrazit primer surrealistično-komične pripovedi je za Klingberga na primer *Mala čarovnica* Otfrieda Preusslerja, »pravi« fantastični pripovedi pa vidi v delih *Mali povodni mož* in *Krabat* istega avtorja.

Ko Klingberg fantastično pripoved po eni strani razmeji od surrealistično-komične pripovedi, pa jo po drugi strani zameji še od žanra, za katerega predlaga termin »**mitična pripoved**«.²⁹

Tudi za ta žanr je po Klingbergovi sodbi značilno, da se dogajanje v zgodbi ne odvija na dveh ravneh, realni in irealni (kot v fantastični pripovedi), marveč **na eni sami ravni**. Če je v surrealistično-komični pripovedi ta edina raven dogajanja največkrat realni svet, pa je v mitični pripovedi prav nasprotno; svet, v katerem se zgodba dogaja, je v mitični pripovedi na **ново izmišljen, fantastičen**. Toda čeprav je fantastičen, mitičen, je ta svet natančno opisan; fantastični junaki, ki v njem nastopajo, imajo psihološko pretanjeno orisane značaje, zgodba pa se odvija po zakonih logike iz realnega sveta. Tipičen primer za mitično pripoved so za Klingberga zgodbe o muminih iz Mumindola, ki jih je z besedno in likovno pisavo ustvarila finska pisateljica Tove Jansson.

V dogajanju zgodbe na fantastični, mitični ravni in hkrati v logičnem poteku dogajanja vidi Klingberg torej bistveni strukturni značilnosti, ki mitično pripoved ločujejo od surrealistično-komične pripovedi, v kateri se zgodba odvija na realni ravni, dogajanje pa obvladujejo elementi nonsensa in »narobe-svet« motiv. Obe kategoriji besedil pa od fantastične pripovedi razmejuje predvsem dogajanje zgodbe na dveh ravneh, realni in fantastični, ki poteka po zakonih logike, brez elementov nonsensa ali »narobe-svet« motiva.

Tipični motivi, ki se pojavljajo v »pravih« fantastičnih pripovedih, se Klingbergu v novejši fazi preučevanja kažejo v naslednjem izboru:³⁰

1. **Oživiljene igrače nastopajo v vsakdanjem svetu**; ta motiv najde Klingberg že v pravljičah E. T. A. Hoffmanna *Nussknacker und Mäusekönig* in *Das*

²⁷ R. Hildebrandt: *Nonsense-Aspekte der englischen Kinderliteratur*. Weinheim/ Berlin 1970.

²⁸ G. Klingberg: *Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung*. V: *Kinder- und Jugendliteratur*. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Hrsg. von G. Haas. Stuttgart 1974, 220–241.

²⁹ G. Klingberg, prav tam.

³⁰ G. Klingberg, prav tam.

fremde Kind, kasneje pri H. Ch. Andersenu (*Cvetlice male Ide*), nato pri C. Colodiju (*Ostržek*) itd.

2. **Tuji, nenavadni otroci, to je otroci iz nekega tujega sveta, nastopajo v vsakdanjem svetu;** tudi ta motiv najde Klingberg že pri E. T. A. Hoffmannu (*Das fremde Kind*), tipični primeri pa so mu tudi *Peter Pan* J. M. Barrieja, *Pika Nogavička* A. Lindgren, *Mali povodni mož* O. Preusslerja, *Anček z zlatimi prsti* M. Druona itd.

3. **Tuje družbe obstajajo v vsakdanjem svetu in poleg njega;** kot na značilen primer opozori Klingberg na znamenito delo angleške pisateljice Mary Norton *The Borrowers* (1952, 1955—1961); v zgodbi so glavni junaki miniaturna bitja, živeča pod podom sodobne hiše, v kateri prebiva običajna angleška družina.

4. **Nadnaravna dobronamerna živalska bitja nastopajo v vsakdanjem svetu;** značilni primeri so Klingbergu klasična dela angleške mladinske književnosti (ki žal niso prevedena v slovenščino), pripovedi Edith Nesbit *Five children — and It* (1902), *The Phoenix and the Carpet* (1904), *The Story of the Amulet* (1908) in *The House of Arden* (1908); v vseh zgodbah nastopajo neobičajna dobronamerna živalska bitja, ki s svojimi magičnimi sposobnostmi omogočajo realnim otroškim junakom zgodb najrazličnejše fantastične dogodivščine.

5. **Liki iz tujih, oddaljenih svetov (resničnih ali magično-mitičnih) nastopajo v vsakodnevni sedanjosti;** primeri: v zgodbi angleškega pisatelja W. Mayneja *Earthfasts* (1966) se v sodobnem času pojavi osebnost kralja Arthurja, v zgodbi *The Story of the Amulet* (1906) E. Nesbit pa v sodobnem vsakdanjiku nastopi kraljica iz Babilona.

6. **Osebe iz vsakdanjega sveta so predstavljene v magično-mitični svet;** primeri: J. M. Barrie *Peter Pan*, A. Lindgren *Brata Levjesrčna*; v prvi pripovedi uteleša magično-mitičen svet dežela Nije, v drugem pa dežela Nangijala.

7. **Osebe iz vsakdanjega sveta so predstavljene v nek drug realističen svet, ki pa je krajevno in časovno oddaljen;** primer: Phillipa A. Pearce *Polnočni vrt* (1958); glavni otroški junak se v zgodbi »seli« iz sodobnega časa v 19. stoletje in spet nazaj.

8. **Izbojevan je boj med Dobrim in Zlim (v mitičnem svetu ali z mitičnimi liki, ki nastopajo v vsakdanjem svetu);** primeri: O. Preussler *Krabat*, A. Lindgren *Brata Levjesrčna* itd. Klingberg upravičeno pripominja, da se ta motiv lahko pojavlja tudi v drugih žanrih, predvsem v mitični pripovedi.

Če motive, ki jih je Klingberg v svoji novejši preučevalni fazi prepoznal kot karakteristične za fantastično pripoved, primerjamo z izborom, ki ga je upošteval v zgodnejših študijah, lahko ugotovimo, da je svoj pogled nanje variiral in izčiščeval; ta proces je očitno potekal vzporedno z razčiščevanjem temeljnih terminoloških vprašanj in s tem v zvezi s prizadevanjem, da bi ob fantastični pripovedi uvedel, teoretično opredelil in utrdil še dve kategoriji: surrealistično-komično pripoved in mitično pripoved. Teoretična izhodišča, ki so Klingbergu narekovala zamejitev fantastične pripovedi kot posebnega žanra od drugih dveh kategorij besedil, so močno zaostрила kriterije za uvrstitev v fantastično pripoved kot literarno zvrst vrsti literarnih stvaritev, ki jih je sprva celo znanstvenik sam uvrščal v ta žanr. Strogost in radikalnost njegovih tez pa je povzročila v novejši strokovni literaturi tudi nekatere kritične pomisleke.

Tako na primer Helmut Müller, avtor obširnega gesla »fantastična pripoved« v že citirani publikaciji *Leksikon otroške in mladinske književnosti*, pred-

laga širše poglede na ta žanr; ko teoretično opredeljuje fantastično pripoved, utemeljuje naslednje tri njene različice:

1. **Realni in fantastični svet obstajata v zgodbi drug ob drugem;** pri tem je realna vsakdanost pogosto okvirna zgodba za fantastično jedro pripovedi. Junak(i) zgodbe na različne načine prehaja(jo) iz ene ravni dogajanja na drugo in spet nazaj; pri tem pa lahko važno vlogo igrajo izraziti elementi nonsensa, motiv sanj, bolezenske blodnje ipd. Tako sodijo za Müllerja med izrazite fantastične pripovedi tudi dela, ki jih Klingberg izloča, npr. Carrollova *Alica v čudežni deželi*, Kästnerjev *35. maj* itd. Prvo delo Klingberg izloča zato, ker je realni okvir zgodbe predstavljen kot Alicine sanje, drugo delo pa zato, ker v fantastičnem jedru Kästnerjeve zgodbe odločno prevladujejo elementi nonsensa ter »narobe-svet« motiv.

2. **Zgodba se v celoti dogaja v realnem svetu;** v njem pa nastopajo nenavadne, neobičajne osebe ali predmeti s fantastičnimi sposobnostmi in lastnostmi, ali pa se v zgodbi odvijajo fantastični dogodki, za katere ne veljajo zakoni logike iz realnega sveta.

Po Müllerju sodijo v to inačico fantastične pripovedi: a) junaki z neobičajnimi, fantastičnimi sposobnostmi in lastnostmi, na primer Pika Nogavička, Mary Poppins itd., b) oživiljene igrače in drugi predmeti, na primer Ostržek, c) »moderne« čarovnice in druga posodobljena bajeslovna bitja iz ljudskih pravljic, na primer Preusslerjeva Mala čarovnica; v to kategorijo sodijo tudi zgodbe s fantastičnimi živalskimi liki kot glavnimi junaki.

3. **Zgodba se v celoti dogaja v fantastičnem svetu,** v katerem vladajo specifične zakonitosti in v katerem nastopajo specifični fantastični junaki; toda čeprav je edina raven dogajanja v zgodbi fantastični svet, je le-ta pogosto samo svojstvena zrcalna slika realnega sveta in tipičnih človeških odnosov v njem; primer: zgodbe o muminih iz Mumindola Tove Jansson.

Pregled dosedanjega razvoja evropske teoretične misli o fantastični pripovedi smo namenoma zaključili z obravnavo te literarne zvrsti v znanstveni publikaciji *Leksikon otroške in mladinske književnosti*, mednarodnem strokovnem projektu, ki ga je zasnoval Klaus Doderer v okviru Inštituta za raziskovanje mladinske književnosti pri Univerzi J. W. Goetheja v Frankfurtu.³¹ S tem obsežnim delom je dobilo namreč preučevanje mladinske književnosti temeljno strokovno pomagalo, ki ga spričo njegove vsebinske zasnove, notranje urejenosti, načina in razsežnosti obdelave predmeta ter velikega števila strokovnih sodelavcev na mednarodni ravni lahko označimo kot **prvi specialni priročnik svoje vrste v Evropi**. Ker gre za znanstveno tako relevantno delo na področju teorije mladinske književnosti, smemo tudi trditi, da se je fantastična pripoved dokončno uveljavila kot posebna literarna zvrst, s tem ko je v leksikonu dobila samostojno geslo, ki je obravnavano v ustreznem obsegu v primerjavi s teoretičnimi orisi drugih žanrov in oblik mladinske književnosti.

³¹ *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Erarbeitet im Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main. Hrsg. von K. Doderer, Weinheim u. Basel 1975 —. Obsežno delo bo v celoti zaključeno, ko se bo dosedanjim trem zajetnim knjigam, ki so izšle v letih 1975—1979 in obetajo gesla od A do Z, pridružila še četrta z dopolnili ter imenskim in stvarnim kazalom. Tako bo priročnik v končni podobi predvidoma obsegal okrog 3000 strani prispevkov več kot 350 avtorjev z vsega sveta.

Izhajajoč iz orisane ravní, ki jo je preučevanje fantastične pripovedi doslej doseglo v evropskem prostoru, bomo v naslednjem poglavju našega razpravljaj-
nja skušali raziskati to literarno zvrst v slovenski mladinski književnosti po
II. svetovni vojni; pri tem bomo poseben poudarek namenili tudi ponovnemu
premisleku teze Metke Simončič o samosvoji obliki »krajše fantastične pripo-
vedi« na Slovenskem, ki da »se je razvila iz naših razmer in je plod naših pri-
lik«, kot je avtorica leta 1965 zapisala v svoji študiji *Fantastična pripoved na
Slovenskem in v zahodni Evropi*.

(Nadaljevanje v naslednji številki)

Summary

This study is the first part of a vast dissertation on Fantastic Tale (Phantas-
tische Erzählung) as a specific Genre (literarische Gattung) of youth literature. In
the present article the author follows the development of theoretical studies of
this genre in the Western Europe from the fifties on up to now, i. e. from the first
research carried out by Anne Krüger in 1954 up to the stage that was reached by
Fantastic Tale in the sixties and seventies, specially in studies by Göte Klingberg, the
most dedicated researcher of this genre of literature, as well as criticism of his
statements.