

Marjana Kobe

Ljubljana

FANTASTIČNA PRIPOVED

II. Fantastična pripoved v slovenski mladinski književnosti po II. svetovni vojni¹

V preučevanju kategorij »fantastika«, »fantastično« v književnosti izstopajo predvsem francoski literarni teoretiki.² Med njimi je za naše razpravljanje posebej relevanten Tzvetan Todorov in njegovo delo *Introduction à la littérature fantastique*, saj se nanj opira in ga citira tudi G. Klingberg³. T. Todorovu je »fantastično« (le fantastique) posebna literarna kategorija, ki jo teoretik zamenjuje od kategorij »nenavadno, čudno« (l'étrange) na eni strani in »čudežno« (le merveilleux) na drugi⁴. »Fantastično« se mu kot »čista«, avtonomna kategorija zdi relativno težko ulovljiva in jo razbira še v prehodnih različicah »fantastično — nenavadno« (fantastique — étrange) ter »fantastično — čudežno« (fantastique — merveilleux).⁵ Toda če kategorija l'étrange vendarle ostaja znotraj **možnega**, torej dogajanja v realnem svetu, pa naj je to dogajanje še tako čudno in nenavadno, se kategoriji »fantastično« in »čudežno« gibljeta v območju **nemogočega**. Vendar med obema kategorijama obstaja izrazita razlika: v območju »nemogočega« se »čista« različica čudežnega (merveilleux pur) pojavlja v ljudski pravljici, torej v žanru, za katerega je značilna enodimenzionalnost dogajanja v zgodbi, se pravi raven čudeža, kar z drugimi besedami pomeni, da se glavni junak (in z njim bralec) nadnaravnim dogodkom ne čudi, marveč jih sprejema kot nekaj povsem samoumevnega, prav tako kot je samoumeven načeloma srečen konec tipične ljudske pravljice. V fantastični literaturi za odrasle pa v zgodbi pogosto dominira imaginacija zla, kar ima za posledico, da se besedna stvaritev tudi pogosto zaključí s katastrofo glavnega junaka, potem ko le-ta — kot bitje iz **realnega sveta** — ob stiku z irealnimi pojavi doživi občutke

¹ Pričujoči sestavek je nadaljevanje razprave M. Kobe: *Fantastična pripoved*. I. Oris teoretičnih preučevanj v zahodni Evropi. *Otrok in knjiga* 10(1982) št. 16, 5—8. — II. Fantastična pripoved v slovenski mladinski književnosti po drugi svetovni vojni. *Otrok in knjiga* 11(1983) št. 17, 5—11.

² Prim. L. Wax: *L'Art et la littérature fantastique*. Paris 1960; R. Caillois: *Au coeur du fantastique*. Paris 1965; M. Schneider: *La Littérature fantastique en France*. Paris 1964; T. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.

³ G. Klingberg: *Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung*. V: *Kinder- und Jugenderzählung*. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Hrsg. von G. Haas. Stuttgart 1974, 226.

⁴ T. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970, 29.

⁵ T. Todorov, prav tam, 49.

omahljive negotovosti, začudenja, stiske, strahu, groze, šoka. Zanimivo in za naše razpravljanje pomembno je prepričanje T. Todorova, ki (v nasprotju z nekaterimi teoretiki, npr. z R. Cailloisom) meni, da je **strah** sicer pogosto povezan s kategorijo »fantastično«, da pa **ustvarjanje občutka strahu in groze** v glavnem junaku (in v bralcu) nikakor ni tudi neobhoden konstitutivni element kategorije »fantastično«. Po T. Todorovu je glavna konstituanta kategorije »fantastično« občutek **negotovosti, omahovanja** (l'incertitude, l'hésitation), ki se ob soočenju s pojavi nadnaravnih razsežnosti polasti glavnega junaka in z njim vred bralca, saj ne poznata drugih zakonitosti, kot so zakonitosti njunega resničnega sveta; »fantastično« zaobjema čas te negotovosti: ali je to, kar se dogaja »res« ali »ni res«; brž ko pade odločitev za eno ali drugo možnost, gre za sestop bodisi v literarno kategorijo »čudno, nenavadno« ali pa »čudežno«.° Zato mora po T. Todorovu biti v besedni stvaritvi, ki se upravičeno giblje v okvirih kategorije »fantastično« irealna raven upodobljena tako prepričljivo, da bralec sprejema svet glavnih junakov kot »zaresen svet« in ga prav življenjska živost fiktivnih likov in dogajanja zmore spraviti v stanje značilne negotovosti (l'incertitude); ta občutek pa ni emocionalne, marveč intelektualne narave, kot opozarja G. Klingberg⁷.

G. Klingberg, ki si med drugim prizadeva, da bi preučil, ali so in v kolikšni meri so nekateri žanri mladinske književnosti istovetni z žanri, ki so značilni za literaturo sploh, tudi v okvirih **mladinske književnosti** kot specifičnega sektorja literature, konsekvntno sledi opredelitvi »fantastičnega«, kot jo je razvil predvsem T. Todorov; zato iz žanra »fantastična pripoved« v mladinski književnosti radikalno izloča besedne stvaritve, v katerih ne obstajata neki realni in neki tuji svet kot dve samostojni, enakovredni »zaresni« resničnosti; zato zavrača sanjske ali vsakršne halucinatorične posege v dogajanje ter preobilno rabo specifičnih domišljijskih prvin v ustvarjalnem postopku, ki gradijo na psiholoških izhodiščih otroške igre; s tega vidika je tudi razumljivo, da švedski teoretik v povezavi s kategorijo »fantastično« v mladinski književnosti zavrača navzočnost »narobe-svet-motiva«, prevladovanje prvin mensesa, se pravi humornega nesmisla ter besednih iger, nenavadnih besednih povezav ali novotvorb.

Klingbergovi radikalni pogledi na pojav »fantastično« in s tem na opredelitev vrst fantastična pripoved že pri Helmutu Müllerju in nekaterih drugih novejših preučevanjih v Evropi in pri nas doživljajo kritične reakcije: omilitve oz. širše poglede na kategorijo »fantastično« utemeljujejo ti preučevalci z zavestjo o mladinski književnosti kot **specifičnemu** delu literature in o otroku kot njenem poglavitnem, vendar **specifičnem** sprejemniku.

Müllerjeva tipologija različic fantastične pripovedi⁸ kaže, da ima nemški teoretik širše kriterije pri razbiranju prvin, ki v okvirih **mladinske književnosti** konstituira kategoriji »fantastično«, »fantastika«; tako dopušča elemente nonsensnega humorja, princip otroške igre, motiv sanj kot vzrok za prehod z realne na irealno raven dogajanja, pa tudi »mundu inversus«, kadar je logično utemeljen v strukturi teksta. Tako je Müllerju izrazil primer za raziskovanje »fantastičnega« v mladinski književnosti prav Carrollova *Alica v čudežni deželi* (1865), ki jo Klingberg zaradi zgoraj navedenih literarnih

⁶ T. Todorov, prav tam, 28—49.

⁷ Glej opombo 3.

⁸ Glej M. Kobe: *Fantastična pripoved*. I. Oris teoretičnih preučevanj v zahodni Evropi. *Otrok in knjiga* 1982, št. 16, 17.

prvin odločno izloča iz žanra fantastična pripoved in jo uvršča v sorodni »surrealistično-komični« žanr.

Podobne širše poglede, ki so bližji Müllerjevim kot Klingbergovim, na kategorijo »fantastično« in s tem tudi na zvrst **fantastična priča**, odraža tudi teoretično preučevanje v srbskohrvatskem jezikovnem območju; tu se od leta 1969, ko so Zmajeve dečje igre priredile posvetovanje *O fantastici*⁹ množijo strokovno in znanstveno relevantne definicije, krajši orisi in obsežnejše študije o tej problematiki.¹⁰

Vsem preučevalcem pomeni prav Carrollova *Alica v čudežni deželi* (1865) začetek fantastične pripovedi kot zvrsti mladinske književnosti v Evropi, pa naj se posamezni raziskovalci ukvarjajo predvsem s preučevanjem strukture tega žanra (npr. M. Crnković) ali pa v prvi vrsti posvečajo svojo strokovno pozornost kategorijama »fantastično«, »fantastika« v posameznih mladinskih delih oziroma v mladinski književnosti sploh (npr. N. Vuković, V. Marjanović, R. Prelević).

Ko raziskovalci, med njimi predvsem N. Vuković in R. Prelević, opozarjajo na problematičnosti neposrednega prenašanja definicij o kategoriji »fantastično« iz obravnavanja literature za odrasle v sektor besedne ustvarjalnosti za mladino, poudarjajo, da je pri preučevanju pojma »fantastično« treba upoštevati **specifične koordinate otroštva**, otroškega doživljajskega sveta in psihofizični global otroka v vseh značilnih razsežnostih domišljije, specifične logike, izkustva, čustev in igre. Že otrokovo čudenje in začudenje (T. Todorov bi rekel »negotovost, »omahovanje«) ter drugi emocionalni občutki se specifično razlikujejo od tovrstnih reakcij odraslih. Otrokov odnos do »čudežnega« in »fantastičnega« je torej drugačen kot pri odraslem; zato vsi raziskovalci sicer ločijo kategoriji »čudežno« in »fantastično«, vendar ugotavljajo specifično sovisnost med obema kategorijama v mladinski književnosti.¹¹ Čeprav v mladinski fantastični pripovedi srečni konec (kot npr. v ljudski pravljici) **ni pravilo**, kot ugotavlja M. Crnković, pa ima zaključno vzpostavljanje ravnotežja in reda v dogajanju (ki je tudi v tem žanru vendarle zelo pogosto) močne psihološke osnove, ki odražajo otrokovo temeljno potrebo po čustveni varnosti in psihičnem ravnovesju, potem ko je v zgodbi doživljal vse vrste emocionalnih vzbujenj od negotovosti, začudenja, presenečenja, navdušenja do stiske ali strahu. Vuković na primer opozarja na psihološke vzroke, ki med drugim pogojujejo

⁹ O fantastici. V: *Dečja književnost — šta je to?* Novi Sad 1970, 127—197. V zborniku so o temi »fantastika«, »fantastično« objavljeni sestavki naslednjih avtorjev: M. Pražić, M. Stefanović, D. Cvitan, V. Parun, D. Vitošević, G. Scotti, J. Dundin, F. Filipić, D. Babić, B. Kosier.

¹⁰ Prim.: M. Crnković: *Pomak u irealno u fantastičnoj priči*. Bagdala 1972, št. 158, 15—18; M. Crnković: *Dječja književnost*. Zagreb 1980, 57—81; M. Crnković: *O dječjoj priči*. *Detinjstvo* 1982, št. 1/2, 3—15; N. Vuković: *Elementi fantastičnog u književnosti za djecu nastaloj između dva rata na srpskohrvatskom jeziku*. *Detinjstvo* 1975, št. 2, 30—42; V. Marjanović: *Fantastika u Čopićevi prozi za otroke*. *Otrok in knjiga* 1979, št. 8, 56—65; R. Prelević: *Poetika dječje književnosti*. Mostar 1979. (Predvsem poglavji: *Igra i fantastika in Struktura djetinjeg.*); Z. Diklić-I. Zalar: *Bajke i fantastične priče*. V.: Z. Diklić-I. Zalar: *Čitanka iz dječje književnosti* (s prikazom najznačajnijih vrsta). Zagreb 1980, 110—112.

¹¹ Dejstvo, ki ga priznava tudi T. Todorov v fantastični literaturi sploh, s tem ko razbira tudi vmesni kategoriji »fantastique-étrange« in »fantastique-merveilleux«. V: T. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970, 49.

specifičnost otrokovega doživljanja »fantastičnega« v literaturi.¹² Načeloma destruktivni značaj, ki ga avtor (naslanjajoč se predvsem na teorijo R. Cailloisa) razbira v fantastičnih delih za odrasle, lahko po mnenju znanstvenika povzroči v mladem bralcu dvojen učinek. Svet grozljive fantastike lahko otrok sprejme »sa jednim ublaženim intenzitetom, kao svijet bajke« (s tem pa je zgrehšen primarni cilj tega tipa fantastike) ali pa lahko doživi občutek negotovosti, strahu in konfuznosti sveta tako potencirano, da takšna emocionalna reakcija lahko izzove traumatične posledice. Vuković namreč pravilno opozarja, da otrok na pojave zla naleti sicer tudi v ljudski pravljici, vendar je le-to na koncu zgodbe praviloma poraženo, hkrati pa je vse dogajanje situirano v neki časovno in krajevno zelo odmaknjeni svet, ki s svojo distanciranostjo v bralcu ne poruši psihološkega občutka varnosti. Fantastična pripoved pa je tudi v mladinski književnosti praviloma fiksirana v realnem sodobnem svetu, v katerega se mladi bralec lahko sugestivneje vživi in je zato doživljajsko dostopnejši za prizore stisk, strahu in groze; čeprav otrok, kot poudarja Vuković, že po svoji naravi, zaradi pomanjkanja izkustva, kritičnosti, občutka za historično itn., z manjšimi psihološkimi pretresi kot odrasli bralec doživlja pojave irealnega bodisi v njegovih pozitivnih ali pa negativnih razsežnostih. Vuković skratka ugotavlja, da ima »fantastično« v okvirih mladinske književnosti iz logičnih in upravičenih razlogov specifično fiziognomijo, da izumlja druge poti, druge teme in tudi računa na specifične efekte, kot jih ta kategorija izzove v literaturi za odrasle; pri tem znanstvenik poudarja, da se je »fantastično« v mladinski književnosti »orjentalisalo na onaj krug pojava, koje su nekako karakteristične za dječji svijet i dječja interesovanja: na slobodnu igru mašte, na san, na traženje složenije i dublje egzistencije svijeta biljaka, životinja, predmeta, igračaka itd. Logično, tako orjentalisana fantastika nije se mogla znatnije odvojiti od čudesnog, već se sa njim ispreplitala proširujući njegove i sopstvene granice (podčrtala M. K.).¹³

Širok, toda specifični razpon »fantastičnega« v mladinski književnosti razbira tudi R. Prelević, vendar si prizadeva to kategorijo zamejiti od drugih kategorij: predvsem od »alegorizacije« (alegorije), »poetizacije« in »čudežnega«. »Čudežno« sicer na samosvoj način razmika od »fantastičnega« (drugače kot npr. T. Todorov ali N. Vuković), vendar tudi on ugotavlja specifične stične točke med obema kategorijama v mladinski književnosti.¹⁴

Tudi iz dosedanjih izčrpnih razprav M. Crnkovića o »fantastični priči« lahko razbiramo zelo široke znanstvenikove poglede na razpon kategorije »fantastično« v mladinski književnosti in na motive, ki to kategorijo pogojujejo in ustvarjajo. To dejstvo je v okvirih Crnkovićevih preučevanj fantastične pripovedi razvidno predvsem z dveh vidikov: 1) iz znanstvenikove tipologije »fantastične priče« in 2) iz »seznama« vzrokov, ki po njegovem strokovnem prepričanju motivirajo »najosjetljiviji, presudni dio fantastične priče — pomak u irealno«. Premik na irealno raven dogajanja znanstvenik namreč upravičeno imenuje »ključna tačka fantastične priče, jer je njime priča već određena«.¹⁵

¹² N. Vuković: *Elementi fantastičnog u književnosti za djecu nastaloj između dva rata na srpskohrvatskom jezičkom području*. *Detinjstvo* 1975, št. 2, 30–42.

¹³ Prav tam, str. 33. Vuković loči tri kategorije »fantastičnega«: romantični tip, colloidijski tip, tip fantastike prostora in časa.

¹⁴ R. Prelević: *Poetika dječje književnosti*. Mostar 1979. (Predvsem poglavji Igra i fantastika in Struktura djetinjeg.)

¹⁵ M. Crnković: *O dječjoj priči*. *Detinjstvo* 1980, št. 1/2, 12.

M. Crnković loči dva tipa fantastične pripovedi: **nonsensni tip** (npr. dela Aleksandra Popovića, L. Carrolla) in **poetični tip** (dela Ele Peroci).¹⁶ Glede tehnike premika v irealnost pa Crnković v svojih razpravah navaja naslednje značilne možnosti: sanje (spanje), oslabljen kontrola zavesti, vročina (bolezenske halucinacije), nezavest, intenzivno sanjarjenje, potreba po izpolnitvi želja vseh vrst, duševna stiska (problem), igra oziroma potreba po igri.¹⁷ Prav igra kot specifična kategorija otroštva pa po Crnkovičevem prepričanju omogoča fantastični pripovedi ogromne možnosti: »oslobođenje od svih spona, golemu mnogostrukost transformacija i bliskost djetetu«.¹⁸

Iz nakazanih širših pogledov na kategoriji »fantastično«, »fantastika« v mladinski književnosti, ki se jim po strokovnem prepričanju pridružuje tudi avtorica pričujoče razprave, smemo v nadaljevanju analize slovenskih povojnih fantastičnih pripovedi v ta žanr brez pomislekov uvrstiti tudi delo Vide Brest *Veliki čarovnik Ujtata* (1974). — Po Müllerjevi tipologiji žanra¹⁹ lahko v tem delu razbiramo različico motiva »**zgodba se v celoti dogaja v realnem svetu**, v njem pa nastopa **posodobljeno bajeslovno bitje iz ljudske pravlјice**; le-to omogoča dogajanje v zgodbi, da se v njem pojavljajo fantastični dogodki, za katere ne veljajo zakoni logike iz realnega sveta.

— Dogajanje v zgodbi je krajevno in časovno **določno fiksirano** (povojna Ljubljana, stari del mesta, ljubljanski Grad, Golovec itn.); že tisk zelo razvidno ločuje realno podstat dogajanja od fantastičnih izletov otroškega junaka Tjažka in čarovnika Ujtataja: vse, kar se dogaja **na realni ravni** (v času fantičkovih bolezenskih blodenj) je natisnjeno v kurzivi, **fantastična raven** v zgodbi pa je tiskana v običajnem tisku; kot da bi pisateljica že z grafično podobo besedila želela opozoriti, da so vdori irealnih dogodkov v realno vsakdanjost socialno ogroženega Tjažka in njegove mame **pravičnejša resničnost** kot zaresna realnost, ki sta ji mlada žena in njen otrok neobgljeno izročena na milost in nemilost.

— Dogajanje je uokvirjeno v otroški doživljajski svet: motivacija za fantastične izlete Tjažka in čarovnika Ujtataja so v realnost otroškega junaka vpete neuresničljive želje bolnega fantička in njegova potreba po igri.

— Prehodi iz realne na fantastično raven so utemeljeni v **realnosti**: čarovnik Ujtata se pojavi hkrati s Tjažkovo boleznijo; čim bolj se otroškemu junaku vrača zdravje, tem redkejši so čarovnikovi obiski pri fantičku in njuni skupni fantastični podvigi; ko pa otrok okreva, se Ujtata za zmerom poslovi.

— Pisateljčino sporočilo ima emocionalno močno poudarjene družbeno kritične razsežnosti.

Če obravnavano delo V. Brestove zaradi naštetih značilnih konstituant v celoti ostaja znotraj žanra fantastična pripoved, pa v naslednjih delih, ki smo jih uvrstili v pričujočo obravnavo, že razbiramo izrazite prvine, zaradi katerih se besedne stvaritve, vsaka na svoj način, gibljejo na robu fantastične pripovedi in mejnega (sorodnega) žanra, ki ga G. Klingberg poimenuje »surrealistično-komična pripoved«. Gre za delo Iva Zormana *Storžkovo popoldne* (1973)

¹⁶ M. Crnković: *Dječja književnost*. Zagreb 1980, 69—70.

¹⁷ Prim. M. Crnković: *Pomak u irealno u fantastičnoj priči*. Bagdala 1972, št. 158, 15—18; M. Crnković: *O dječjoj priči*. *Detinjstvo* 1982, št. 1/2, 3—15.

¹⁸ M. Crnković: *O dječjoj priči*. *Detinjstvo* 1982, št. 1/2, 11.

¹⁹ Glej M. Kobe: *Fantastična pripoved*. I. Oris teoretičnih preučevanj v zahodni Evropi. *Otrok in knjiga* 1982, št. 16, 17.

in pripovedi Svetlane Makarovič *Kosovirja na leteči žlici* (1974) in *Kam pa kam, kosovirja?* (1975).

Kot smo že navedli, konstituirajo po G. Klingbergu žanr »surrealistično-komična pripoved« v prvi vrsti naslednje prvine: **ena sama raven dogajanja**, obvladujoči kategoriji pripovedi sta **nonsensni humor** in **alogičnost** dogajanja oziroma nelogičnosti vseh vrst; v zgodbi prevladuje »**narobe-svet-motiv**«, uprizarjan najpogosteje kot prismuknjeno okolje »na glavo postavljenih« starinsko-sodobno dekoriranih (in degeneriranih) mini-kraljestev in kraljevskih dvorov s komično karikiranimi tipičnimi dvornimi liki. Pri tem kaže opozoriti, da dogajanje v zgodbah tega žanra ne išče in tudi ne potrebuje nikakršne motivacije ali opravičila za prvine nonsensa in nelogičnosti, ki jih uporablja. V tovrstnih zgodbah je torej prevladujoča kategorija »nesmisla«, ki je še stopnjevana s komičnimi imeni dežel, kraljev, dvorjanov itd. — v tovrstnih tekstih pa je največkrat otrok iz sodobnega sveta tisti silno občudovani junak, ki na koncu pripovedi v zmešnjavah »narobe-sveta« slednjič vzpostavi vsaj relativno normalna sorazmerja. Funkcija **realnega otroškega junaka** je v obravnavanem žanru torej precej drugačna kot v »pravi« fantastični pripovedi: v surrealistično-komični pripovedi je otroški junak problemu, ki ga uprizarja nonsensna zgodba, tako rekoč »igraje« kos! Izraziti primeri tega žanra v povojni slovenski mladinski književnosti so na primer naslednja dela: *Krasen cirkus* (1965) in *Strah ima velike oči* (1967) Marjana Marince, *Čudežni pisalni strojček* (1966) Smiljana Rozmana in deloma tudi *Zgode in nezgode kraljevskega dvora* (1957) Milana Šege.

V vseh naštetih zgodbah se osrednje dogajanje odvija v okvirih tipično modeliranih mini-kraljevskih okolij, uprizarjanih na način komičnega nesmisla, npr.: dežela Tam pa Tam, v kateri vlada kralj Ta pa Ta, ki mu je najljubše vladarsko opravilo pihanje v regratove lučke (*Krasen cirkus*); dežela Mirosanija in prismuknjeni dvor kralja Čvrstomira, ki ima s prestolonaslednikom Jokoslavom težave zaradi skrivnostnega Strahopetulusa, bitja, ki ga v resnici sploh ni (*Strah ima velike oči*); dežela Bum s kraljem Bumom, ki se nenehno, čeprav brez razloga in s prismojenimi metodami, vojskuje s sosednjim kraljem Bumbumom (*Čudežni pisalni strojček*); pomehkuženi in degenerirani kralj Karaka II., ki ima z vojskovodjo Bumbumom in s svojo avtoritarno kraljevsko soprogo nenehne sitnosti, ker si ta dva želita premagati sosednjo deželo z naprednejšo družbeno ureditvijo (*Zgode in nezgode kraljevskega dvora*).

Če s temi, sicer samó grobo orisanimi, karakterističnimi tlorisi navedenih zgodb primerjamo najprej strukturo dela Iva Zormanega *Storžkovo popoldne*, moremo že na prvi pogled ugotoviti, da te zgodbe ne gre kar brez preudarka uvrstiti med surrealistično-komične pripovedi, čeprav Zormanovo besedilo razodeva tudi izrazite konstitutive prvine nonsensa in »narobe-svet-motiva«.

— Dogajanje v zgodbi *Storžkovo popoldne* se odvija na **dveh ravneh**: **realni** in **irealni**, pri čemer je realna raven, ki je krajevno in časovno fiksirana v **sodobnost**, le **ozek okvir** za osrednje dogajanje na irealni ravni; le-to razbিরamo v Storžkovem obisku pri nenavadni družini Lešnikovih, kjer »smeš početi vse, kar si zaželiš«.

— Vzrok, da se zgodba iz realnosti prevesi v irealnost, je povsem **realen**: fantiček Storžek je samotno zaklenjen v domače stanovanje, dolgočasi se in si želi družbe. Na irealni ravni vzbuja otroku doslej znani, a nenadoma »spremenjeni« svet presenečenje in začudenje; toda ob prihodu k Lešnikovim se vanj nemudoma »vživi«.

— Posebnost, ki tekst značilno primika na rob žanra »fantastična pripoved«, je dejstvo, da prava fantastika »vstopi« v zgodbo šele v drugem delu dogajanja na irealni ravni, se pravi šele takrat, ko Lešnikova Kristinica skozi ogledalo zbeži v skrivnostno strašljivi svet Dolgega Filipa, kamor ji — prav tako skozi ogledalo — sledijo tudi Storžek in vsi nenavadni prebivalci Lešnikove hiše. Do tedaj pa irealno raven dogajanja izrazito obvladujejo elementi nonsensa in »narobe-svet-motiv« (pri Lešnikovih je vse »drugače« kot v Storžkovem običajnem vsakdanjiku). Iz povedanega je razvidno, da se delo *Storžkovo popoldne* že giblje v mejnem področju fantastične pripovedi kot posebnega literarnega žanra.

Tudi deli Svetlane Makarovič *Kosovirja na leteči žlici in Kam pa kam, kosovirja?* razkrivata pri podrobnejši analizi značilne lastnosti in prvine, ki obe besedni stvaritvi primikajo v neposredno bližino žanra surrealistično-komična pripoved.

— Osnovni tloris obeh zgodb bi se nam na prvi pogled lahko razkril kot tipičen primer »narobe-svet-motiva«, torej kot kategorija, ki je tipična za surrealistično-komično pripoved; v zgodbi sicer res nastopata dva svetova, realni in fantastični svet (kot v fantastični pripovedi), toda relacija med obema svetovoma je tokrat »obrnjena« — izmišljena dežela Kosovirija, v kateri živijo fantastična živalska bitja iz rodu kosovir (Cosovirius ferus ululans), je za glavna kosovirska junaka Glala in Glili **edina resničnost, edina realna raven**; svet ljudi pa je iz njune optike izrazito **fantastičen**! Vendar orisano razmerje med svetom ljudi in svetom Kosovirije (ter drugih fantastičnih dežel in bitij v zgodbah) ne gre razumeti kot nonsensni »narobe-svet-motiv«, marveč predstavlja v tej fantastični pripovedi irealna raven dogajanja v resnici **zaresnejšo resničnost**, kot pa je realnost sveta ljudi in njihovih »mladičev«! Zdi se, da smemo to dejstvo razbirati celo kot temeljno osebno pisateljčino sporočilo zgodbe.

— Pripovedi sta vseskozi zabavni, polni humorja, besednih iger, izumljanja novih imen in pomenskih zvez; situacije nonsensnega značaja se kar kopičijo, da bi se glavna junaka zgodb — in z njima bralci — čim bolj zabavali; kosovirska junaka se na fantastično popotovanje v deželo ljudi odpravita tudi v povsem nelogično smer: proti severojugovzhodu. Vse našete prvine obe pripovedi primikajo k žanru surrealistično-komičnega značaja; toda fantastični popotovanji v obeh zgodbah imata hkrati tudi čvrsto, logično zarisani cilj — obiskati svet ljudi; prehod z ene ravni dogajanja na drugo pa je logično utemeljen z osnovno značajsko karakteristiko kosovirske živalske vrste, ki jo posebljata Glal in Glili: z neznansko radovednostjo.

— Kosovirska junaka sta ob stiku s »fantastičnim svetom ljudi« začudena, doživljata stiske in strah; in kot zaresni otroški junaki v »običajni« fantastični pripovedi, se tudi Glal in Glili na koncu zgodbe z občutkom olajšanja znajdeti spet v varnem zavetju svoje prave resničnosti: v Kosoviriji (ki pa ji lastnosti surrealistično-komične kategorije spet daje dejstvo, da dežela »ni označena na zemljevidih iz preprostega razloga, ker je zdaj tu zdaj tam«).

— V prid prepričanju, da deli S. Makarovič sodita v žanr fantastična pripoved, čeprav morda v njeno mejno področje, govori slednjič tudi dejstvo, da **motiv (dobronamernih) fantastičnih živali** najdemo tako v Klingbergovi kakor tudi v Müllerjevi tipologiji tega žanra.²⁰

²⁰ Prav tam, str. 15—17.

Zdi se, da je najizrazitejši primer besedne stvaritve, ki nekako logično prehaja iz enega žanra v drugega, oziroma uravnoteženo odraža specifične lastnosti tako fantastične kakor tudi surrealistično-komične pripovedi med doslej analiziranimi deli predvsem pripoved Milana Šege *Zgode in nezgode kraljevskega dvora*.

— Značilnosti, zaradi katerih smo delo navedli že v okvirih surrealistično-komične pripovedi, so predvsem naslednje: na humorno nonsensni način uprizorjeni dvor z infantilnim kraljem brez vsakršne osebnostne hrbtenice, s kraljico, ki »nosi hlače v hiši«, s karikirano orisanim dvornim kaplanom in drugimi kraljevimi priskledniki itn.

— Vendar pisateljeva celotna zasnova besedne stvaritve (ki je uokvirjena v **realni svet** sodobnih otrok) in s tem tudi teža njenega sporočila sodobnim mladim bralcem o družbenem ustroju nekdanjega monarhičnega sveta ter o njegovem logičnem propadu preveša tekst v smer fantastične pripovedi; v njej lahko celo razbiramo Klingbergov in Müllerjev motiv **»oživljene igrače nastopa jo v vsakdanjem svetu«**. Vendar je ta motiv pisatelj uporabil na izrazito samosvoj in v smislu sporočila zgodbe logično utemeljen način: oživljene lutke v zgodbi niso liki, ki bi s pozitivno dejavnostjo posegli v realni vsakdanjik, marveč se sodobni otroški junaki zgodbe vmešajo v fantastično dogajanje in slednjič zinagovito obračunajo z lutkami — simboli že zdavnaj odmrlega sveta.

(Nadaljevanje v naslednji številki)

Zusammenfassung

Die Studie ist der dritte Teil der Abhandlung über die phantastische Erzählung (Fantastic Tale) als besonderes Genre der Jugendliteratur. Die Autorin erörtert das Problem der Kategorie »phantastisch«, »Phantastik« in der Jugendliteratur; dann aber, die Gesichtspunkte von G. Klingberg, H. Müller und einiger bekannten Forscher aus dem serbokroatischen Bereich (N. Vuković, M. Crnković, R. Prelević, V. Marjanović) berücksichtigend analysiert sie einige markante slowenische Werke dieses Genres, die nach dem II. Weltkrieg entstanden sind.