

Fantazijska¹ mladinska književnost na prehodu v 21. stoletje: primer britanskega prostora

Lilijana Burcar

Filozofska fakulteta, Oddelek za anglistiko in amerikanistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
Lilijana.burcar@guest.arnes.si

Članek problematizira Fryevo delitev na realistično-mimetično in fantazijsko-eskapistično pisanje ter pokaže, da v sodobnih fantazijskih romanih za mlado bralstvo v Britaniji poteka bitka za novo videnje subjekta.

Ključne besede: angleška književnost / 20./21. stol. / mladinska književnost / fantazijska literatura / fantastična pripoved

Pregled institucionalno nagrajevanih in posledično delno že kanoniziranih književnih del s področja mladinske literature v britanskem prostoru na prehodu v 21. stoletje kaže, da to književnost in njene prevode zaznamuje ponovna oživitev in porast fantazijskega pisanja za mlado bralstvo. To je značilno tako za marketinško podprte oblike literarnega upovedovanja, namenjenega mlademu bralstvu, kjer prednjačijo klišejske serialke, npr. *Harry Potter*, kot tudi za visoko cenjena literarna dela za mlade, kot so trilogija *Njegova temna tvar* Philipa Pullmana, *Ognjeni veter* Williama Nicholsona, *Exodus (Eksodus)* Julie Bertagna in *Artemis Fowl* Eoina Colferja. V britanski mladinski književnosti je ponovni prodor fantazijskega žanra, ki stoji nasproti družbeno kritičnemu realizmu in postmodernizmu 80. in zgodnjih 90. let 20. stoletja, mogoče opaziti tudi v načinu oživitve priljubljenih del, kot je denimo Tolkienov *Gospodar prstanov*. Ta doživljajo svoj preporod v obliki široko trženih novonastalih filmskih adaptacij. Za fantazijski žanr velja, da naj bi bil v svoji osnovi eskapistično naravnian, zaradi česar naj ne bi imel neposrednega opravka z obstoječo realnostjo. Namen pričujoče razprave je kritično preizprašati tovrstno predstavo in pokazati, da je v svoji podstati fantazijsko vedno že realno. Temu se pridružuje vzporedna teza, ki jo postavlja pričujoča razprava, in sicer, da današnji ponovni vzpon fantazijskega in marketinško vedno bolj široko podprtega pisanja za mlado bralstvo s seboj prinaša konkretne socializacijske učinke, ki se kažejo v načinu razumevanja subjektivitete in začrtovanja še možnih načinov samoopomenjanja in delovanja posameznika.

Zakaj je fantazijsko vedno že realno

Za fantazijsko je značilno, da ne stoji nasproti realnosti, še manj pa zunaj nje, ampak je po svoji vsebinski zapolnjenosti, pogojenosti in zamenjenosti njen izrastek oziroma skriti podaljšek. Deluje kot sestavni del realnosti same, saj sodeluje pri procesih njenega osmišljanja in soizgrajevanja, in sicer na način preiskovanja, zavračanja in transformativnega preoblikovanja njenih vzorcev bivanja ali pa na način golega zrcaljenja in s tem utrjevanja njej trenutno lastnih obrazcev vedenja in mišljenja. Fantazijsko torej ni iztrgano iz realnosti, temveč iz nje izhaja in se razrašča. To pa pomeni, da se tudi sočasno razvija in spreminja v odvisnosti od tistega, kar v določenem zgodovinskem obdobju pod vplivom trenutno veljavnih kulturnih kontekstov in filozofskih struj šteje za neizpodbitno realnost. Kakršnakoli definicija fantazijskega v prvi vrsti torej zahteva in predpostavlja tudi definicijo realnega (Collins v Huse 41), ki pa je v svoji zasnovi vedno družbeno spremenljivo, saj je podvrženo ideološkim posegom, ki stremijo k urejanju določenih družbenih ureditev. Zato Kathryn Hume (v Cornwell 18) o realnosti govori kot »konsensualni realnosti«.

Ker je realnost torej izpogojevana bivanjska shema, se po našem videanju za neučinkovito in celo zavajajoče kaže vztrajanje pri Fryevi delitvi slogov pisanja na realistične, ki naj bi bili zgolj mimetični, in fantazijske, ki naj bi bili od realnosti povsem odstopajoče drugačni, umetni, eskapistični in zato domnevno z njo tudi povsem neskladni. Kajti tudi t. i. realistično pisanje vsekakor ni mimetično, ampak kodirana oblika približevanja in poustvarjanja določeno osmišljene zunajbesedilne stvarnosti na način, ki predpostavlja in zahteva selekcionirano odbiranje podatkov. To pa pomeni, da t. i. realistično pisanje zahteva in predpostavlja tudi premišljeno prerazporejanje in ponovno spajanje teh posebej odbranih podatkov v navidezno nekrušljive, dokončne in v službi klasičnega realizma zato večinoma prisiljeno enoznačno ali hermetično zastavljene podobe stvarnosti. Za postopke realističnega upovedovanja je tako značilno, da za sabo brišejo sledi načina izbora in povezovanja prikazanih podatkov v pomensko enodimenzionalno urejeno, smiselno enoto, ki jo za nazaj gledano ponujajo kot zgolj mimetično odslikavo tistega, kar v resnici šele sami ustvarijo (Belsey 601).² Če je torej za realistične pristope upovedovanja mogoče reči, da skrivajo svoje prakse vzpostavljanja in načine jezikovnega opomenjanja stvarnosti, to ne velja za vse fantazijske stile pisanja. Ti namreč že zaradi svoje zavezanosti temu, da ustvarjajo vzporedne domišljjske svetove – pri čemer konsensualno stvarnost v njenih določilih neprestano ponastavljajo prav s pomočjo premeščanja le-te v drugačne dimenzije dogovorjenih oblik bivanja – lahko odprto kažejo na »processe

same reprezentacije« in »kategoričnost realnosti« (Jackson 84). Ne glede na to, ali pri tem simbolni red obstoječe konsensualne realnosti ideološko krepijo ali razkrajajo, fantazijski pristopi zaradi mešanja, križanja, spajanja in nadgrajevanja najrazličnejših elementov dogovorjenih izvornih realnosti v nove kombinacije posredno dejansko kažejo, kako poteka oblikovanje in podajanje predstave o neki stvarnosti. Če torej t. i. realistično pisanje ni preprosti posnetek zunajbesedilne stvarnosti, ampak je samo neposredno soudeleženo pri njenem snovanju, pa fantazijske pripovedi ne skrivajo svoje soudeležnosti pri oblikovanju tega, kar še šteje za možni besedilni in zunajbesedilni svet.

Hkrati fantazijske pripovedi kažejo, da je razbiranje in dojetje nerealnega vedno odvisno od tistega, kar je postavljeno za jedro domnevno nevprašljive realnosti; to navidezno nevprašljivo realno pa služi za podstat samemu snovanju fantazijskega sveta, saj ga v njegovih izpeljavah po tihem določa in zamejuje. Prav v tem se kaže še zadnji paradoks, ki ga prinaša delitev slogov pisanja na mimetični in fantazijski pol. Fantazijsko pisanje ni le preprosta oblika subjektivno nagrmađenih predstav, ampak se pri povezovanju, urejanju in podajanju le-teh opira na postopke ubesedovanja, ki so pravzaprav lastni temu, kar Northrop Frye poimenuje mimetično pisanje. Da bi bilo namreč fantazijsko pisanje v svojem dometu učinkovito, razumljivo in tako dostopno družbeni skupnosti, ki živi z določeno predstavo konsensualne realnosti, mora fantazijsko pisanje samo nujno težiti k temu, kar je tej skupnosti bližja, prepoznavno logična in še dojemljiva notranja kohezivnost besedila (C. W. Sullivan III 304, Cornwell 25–26). To pa fantazijsko pisanje lahko doseže le na način privzemanja in aktiviranja prav tistih ubesedovalnih postopkov in jezikovnih struktur, ki s svojo organizacijo in interpretacijo podatkovnih zbirk in predstav temeljijo v t. i. realističnem kodiranju in soustvarjanju življenjskega vsakdana. Razumljivost in uspeh fantazijskega pisanja torej zavisi od in nujno izhaja iz postopkov t. i. mimetičnega upovedovanja, katerih cilj je odbrati, ponovno nanizati in preurediti nabor podatkov v logično, koherentno in nerušljivo strukturalno enoto. To velja za vsakršno fantazijsko pisanje, ki je najširše definirano kot upovedovanje nemogočega, neobstoječega, neverjetnega; gledano skozi Atteberyjevo optiko pa zajema podvrste, ki vključujejo vse od jasnega kršenja naravnih zakonov do upovedovanja nečesa, kar še ni obstoječe, vendar je že sluteno in nakazano v načinu razvoja družbene podstati (15). Kategorično razmejevanje fantastike in realitike je po našem mnenju torej nemogoče, saj oba koncepta v sebi nosita tako sledove tega, kar Northrop Frye poimenuje mimetičnost, kot fantazijskosti. Širše gledano pa to velja za vso književnost, saj ji je lasten predznak imaginarnega ustvarjanja, skozi katerega se tudi življenje samo

kaže kot oblika neprestano potekajoče pripovedi, ki jo je potrebno vsakič znova urejati in sproti na novo osmišljati, saj se tudi načini zaznavanja, interpretiranja in urejanja naše stvarnosti neprestano spreminjajo.

Pri realistik in fantastiki gre v prvi vrsti torej za dvojje različnih, a nikakor ne nasprotujočih si modelov pisanja (Attebery 3). Oba se ukvarjata z obstoječo konsensualno realnostjo, tako da jo utrjujeta ali pa kažeta na razpoke, nedoslednosti in slabosti njenega simbolnega reda, ki ga preizprašujeta, sprevrčata in preoblikujeta ali pa na novo utrjujeta in legitimirata. Pri tem je alternativno zasnovani fantazijski svet lahko kronotopsko gledano povsem samostoječa, avtonomna enota s svojimi navidezno ločenimi pravili in bivanjskimi potezami, ki se od obstoječe konsensualne realnosti razpira v ločeni in oddaljeni geografski in časovni sferi (Nikolajeva, *Time* 142). To denimo znotraj britanske mladinske književnosti velja za delo *The Wind in the Willows* (*Veter v vrbal*) izpod peresa Kennetha Grahama. Lahko pa fantazijski svet nastopa kot realnemu svetu vzporedno obstoječa in vanj posegajoča bivanjska oblika, kot to velja v primeru *Harryja Potterja*, ali pa kar znotraj realnega sveta naseljen in z njim prepleteni bivanjski vzorec, kot je to značilno za *Eksodus* izpod peresa Julie Bertagna. V tem vzporedno ali soobstoječe alternativno fantazijsko zasnovanem načinu bivanja prehodi med enim in drugim svetom ali iz enega v drugo stanje seveda temeljijo na uporabi magičnih predmetov in pripomočkov, kot so denimo zrcala, omare, prstani in magični praški (Hunt 11). Ne glede na to, ali je fantazijsko zastavljeni svet vzporedno potekajoč ali soobstoječ oziroma navidezno popolnoma odmaknjen v sebi lastno normativno fantazijskost, je za fantazijsko pisanje značilno, da lahko sicer »neprestano preobrača in na novo kombinira« realnost (Jackson 20), vendar ji tudi nikoli ne ubeži, saj skupaj z njo nujno soobstoja v simbiotični ali parazitski navezavi.

Fantazijsko tako vedno že izhaja iz realnosti, na katero se tudi vedno nujno nanaša. Tudi če se za fantazijska dela zdi, kot izpostavlja Brian Attebery, da se le »poigravajo z elementi resničnosti« (9), pa so v svoji igrivosti dejansko resno zastavljena, saj morajo v nujni, da bi bila hkrati razumljena, svoje fantazijske domislice usmerjati skozi psihološko in družbeno zakodirana sita gledanja na konsensualno realnost. Slednjo hkrati soustvarjajo tako, da se ji pridružujejo v njenih predpostavkah ali pa jih preprosto razklepajo, preizprašujejo in konstruktivno sprevrčajo. Ker je fantazijsko le drugačen način pristopanja do realnosti, je jasna zareza med fantazijskim in realističnim pisanjem dokončno nemožna, saj zanju, če parafraziramo Barbaro Simoniti, ni toliko značilno posnemanje in odslikavanje resničnosti kot vzpostavlanje razmerja do nje (87).

Mladinska fantazijska književnost in njeno nanašanje na družbo

Ker je fantazijsko vedno družbeno nanašajoče, nekatera fantazijska dela s seboj prinašajo razčlenbe in vpoglede v delovanje jezikovnih sistemov, druga skušajo ponazoriti ali preizprašati pogoje subjektivacije in spremljajoče psihološke procese, ki so značilni za načine posameznikovega umeščanja v družbo. Nekatera druga se zopet osrediščajo na obravnavo družbenih vzvodov moči in dinamike družbenih odnosov (Attebury 5) ter z njimi povezanega simbolnega reda in eksistencialnih vprašanj, ki jih ta prinaša.

Da se fantazijsko pisanje vedno nanaša na družbo, dokazuje že kratek pregled naključno izbranih priljubljenih mladinskih fantazijskih del. Če se tako na prvi pogled zdi, da v Grahamovem delu *Veter v vrbah* (*The Wind in the Willows*), malomeščanski in aristokratski antropomorfnih protagonisti Podganar, Krt, Jazbec in Žabec le brezciljno kolovratijo po svojem idiličnem koščku sveta, ki ga zaznamuje »večnost izobilja, aseksualnost, človeška neumrljivost in neobremenjenost« z osnovnimi materialnimi pogoji dela in preživetja (Nikolajeva, *Time* 78), je to hkrati tudi svet, ki ga poudarja nostalgična predstava o ustroju sveta, ki je poln nepreizprašanih privilegijev malomeščanskih in aristokratskih protagonistov. Hkrati pa, kot ugotavlja Peter Hunt, je to tudi svet, kjer so ženske postavljene za vir strahu in predmet posmeha (30). Čeprav torej, v svojem prikazovanju izolirano idiličnega sveta in njemu pripadajoče na moških sloneče združbe, to delo igra na noto eskapizma, pa z isto potezo hkrati razkriva osnovne podmene svoje družbeno-zgodovinske umeščenosti. Kritiki v njem namreč vidijo nazoren odraz avtorjevih sublimiranih strahov pred razpadom viktorijanskega malomeščanskega ustroja družbe in posledičnimi spremembami, ki so jih na prehodu v 20. stoletje prinesli prvi val gibanj za ženske pravice v obliki boja za volilno pravico, okrepljena sindikalna gibanja in ne nazadnje vpeljava prvih motornih vozil v promet (Hunt 30), kar je razvidno iz škode in strahu, ki ga seje nova pridobitev enega od protagonistov – avtomobil.

Podobno nostalgično tendenco po ponovni vzpostavitvi starega, preživetega reda je moč zaslediti tudi v Tolkienovi uspešnici *Gospodar prstanov*, ki jo literarni kritiki označujejo za »reakcionarno« (Hatlen 78). Svet, ki ga vzpostavlja *Gospodar prstanov*, namreč temelji na zagovoru izrazito hierarhičnega ustroja družbe, katere jedro lahko predstavlja le moč in avtoriteta boga. Tolkien, kot izpostavlja Burton Hatlen, ponovno uvaja monarhijo kot edino možno obliko vladavine na račun pregona republike, hkrati pa ženskam in služabnikom v odnosu do njihovih nadrejenih moških namejnja in predpisuje izrazito podrejeno držo. Vsi tisti, ki ne delujejo v prid

krepitev hierarhično organizirane in izrazito moško osredinjene družbe, ki naj bi jo napajala prisotnost samega boga, so tako kot med drugim tudi afriški vojaki deležni pregona in takojšnjega uničenja (78–79). Tolkienov *Gospodar prstanov* se nostalgичno zateka k ustvarjanju krščansko obarvane, zapeljivo varljive in tolažilne podobe utopično zaokroženega in neproblematično enotnega sveta. Tega pa vseskozi obvladuje jasno poudarjena želja po ponovnem vračanju k »rigidnim in zadušljivim hierarhičnim in družbenospolnim obrazcem urejanja obstoječega življenja« (Bould 58). V vseh teh pogledih prihaja do izraza dejstvo, da je fantazijsko pisanje, ki neobhodno izhaja iz družbeno-zgodovinskih determinant, »zelo poučena« (Hunt 6, »*very knowing*«) oziroma informirana oblika pisanja. Prav zato je s pomočjo fantazijskega in le navidezno eskapističnega pisanja mogoče ne le komentirati obstoječo konsensualno realnost, ampak jo hkrati tudi vzporedno gnesti in preoblikovati. To je še zlasti pomembno na ravni literarne socializacije mladega bralstva, saj se prav na ta način fantazijska literarna dela vpisujejo v kolektivni spomin in tako povratno sodelujejo ne le pri opomenjanju, temveč tudi pri samem predstavnem in aplikativnem strukturiranju tega, kar deluje kot konsensualna realnost.

Če je naturalizacija družbenospolnih, rasnih, razrednih in drugih hierarhij značilna za tako pomembni deli, kot sta Tolkienov *Gospodar prstanov* in Grahamov *Veter v urbah*, pa tega ni mogoče trditi za *Alice v čudežni deželi* in *Skozi zrcalo in kaj je Alice našla na drugi strani*.³ Po mnenju literarnih kritikov alternativni fantazijski svet, ki ga je v obeh delih *Alice* ustvaril oxfordski matematik Lewis Carroll, v sebi združuje tako elemente satirične alegorije na takratno politično dogajanje kot tudi širši družbenopolitični komentar (Hunt 24, White Mooneyham 110–114), ki postavlja pod povečevalno lupo absurdnost viktorijanskih moralnih načel in samo pozicijo deklice znotraj ozkih družbenospolnih shem femininosti in maskulinoosti. Za razliko od prevladujočega vzorca fantazijskega žanra, ki za svojega nespornega junaka postavlja izključno aktivno udeleženega in heroičnega dečka, medtem ko deklice v svoje jedro pripušča le kot vrsto pasivne in stereotipično omejene oblike pojavnosti, *Alice* to šablonskost razdira. Z izkazovanjem inteligentnosti, pustolovskega duha, odločnosti in pretkanosti je Carrollova protagonistka tudi delovala kot eden izmed redkih pozitivnih vzorov viktorijanskim deklicam (Armitt 151). Ker se *Alice* hkrati uspešno spogleduje z najrazličnejšimi nevarnostmi in ima opravka z zanimivo privlačnimi, a v resnici zaupanja ne vrednimi odraslimi (Armitt 151), to delo tudi razblinja tako mit pasivnega dekliskega subjekta kot tudi predstavo o univerzalno nedolžnem, tj. družbeno nezaznamovanem in neobogljeno naivnem otroku. Predvsem pa Carrollovo fantazijsko pisanje v ospredje postavlja zavedanje paradoksalne zmuzljivosti in hkratne opo-

menjajoče vloge jezika, poudarjajoč tako tudi nestabilnost realnosti same, ki jo je potrebno v njenih osnovnih determinantah vedno znova na novo določati in vsebinsko zapolnjevati s sicer težko in burno izpogojevanimi in največkrat zasilnimi jezikovnimi pomeni.

Sledeč Carrollovi *Alice v čudežni deželi*, so v 20. stoletju na potencialno tавтоloškost jezikovnosimbolnega reda med drugim najbolj odmevno opozorila fantazijska dela izpod peresa Michaela Endeja in Astrid Lindgren, ki so v britanski prostor vstopila skozi vrsto odmevnih prevodov. Ta dela se osrediščajo na vprašanja družbene identitete in načinov njene konstrukcije skozi družbenojezikovno posredovane sisteme norm in prepovedi. Z neprestanim izpostavljanjem dejstva, da je jezikovni sistem lahko tавтоloški in da ga je potrebno neprestano motriti in po potrebi preoblikovati, ker sicer lahko normativno krči izkustveni svet in zavira razvoj tako protagonistov kot bralcev, ta dela poudarjajo tudi, da svet ne sestoji iz atomiziranih in samozadostnih posameznikov. Namesto tega ta fantazijska dela poudarjajo, da realnost ni vnaprej dana in linearno načrtana, temveč prej nastopa kot oblika mrežastih prepletenosti in soizgrajajočih postavitev. To pa pomeni, da je naša stvarnost dejansko relacijsko zastavljena in v svojih sestavinah dialoško součinkujoča, zaradi česar jo je mogoče tudi predrugčiti. Tovrstno fantazijsko pisanje, kot izpostavlja Nancy Huse, se zato med drugim osredinja tudi na vprašanje svobode družbe in posameznika (29), kar se v *Piki Nogavički* kaže kot vzgojna oblika zavzemanja za svoboščine in pravice otrok; Ende pa se temu kanonu pridružuje s svojimi zgodbami, ki poudarjajo nujnost svobodne kreativne igre, na podlagi česar je tudi mogoče graditi odprto človeško skupnost. Vsa ta dela torej skozi svoje navidezno fantazijsko eskapistične svetove neprestano izhajajo iz konkretnih zgodovinskih umestitev, filozofskih tematik in eksistencialnih okvirov, ki so bistvenega pomena za razumevanje procesov izgradnje tako posameznih osebnosti kot duha celotne človeške skupnosti.

Razvojni trendi fantazijskega pisanja za mlado bralstvo v britanskem prostoru

Fantazijsko pisanje, če povzamemo, torej ni »prosto lebdeče« (Hunt 7), temveč izhaja iz konkretnih podmen konsenzualne realnosti, proti kateri lahko v svoji utopičnosti ali pa ravno obratno distopičnosti nastopa kot oblika kritičnega komentarka ali podporna oblika, skozi katero se utrjuje in soustvarja tej realnosti pripadajoči in etablirani simbolni red. Kot navaja Peter Hunt, fantazijske zvrsti pisanja »ne prinašajo pobega pred nami samimi« niti pred okoliščinami, ki določajo in usmerjajo načine našega

bivanja (7). Ker so fantazijske zvrsti pisanja v prvi vrsti družbeno pogojene in vedno izhajajoče iz trenutno obstoječih zgodovinsko-političnih okvirov, to pomeni, da posredno tudi določajo, »kakšne vrste fantazij so lahko v nekem danem trenutku sploh na voljo posameznim skupinam,« vključno otrokom, kakšni konflikti se zato znotraj pripovedi lahko rešujejo in na kakšen način (Goh 21). V tem pogledu pa tudi usmerjajo in odrejajo še dopustne načine subjektivacije, ki se tako kaže za nepretrgoma potekajoči projekt različnih, med seboj tudi kontradiktornih in skozi življenje posameznika spreminjajočih se izgradenj. Nekatera sodobna fantazijska dela tako opozarjajo na nevzdržno ukalupljenost in zavajajočo ozkost identitetnih shem, ki jih je utrdila tradicionalna, humanistično-maskulinistično poudarjena in mitsko-herojsko zastavljena narativna shema avanturističnih pripovedi. Za alternativna fantazijska dela, kot je denimo *Northwind* izpod peresa Gwyneth Jones, je značilno, da tovrstno pripovedno shematizacijo preizprašujejo in odpravljajo z istočasnim raziskovanjem procesov subjektivacije. Hkrati pa se druga, zlasti komercialno podprta fantazijska literatura na tovrstne sheme vedno bolj priklepa, da bi ponovno obudila in naturalizirala družbenospolne, razredne in druge hierarhično zastavljene konstrukte. Institucionalno nagrajevana in delno že kanonizirana fantazijska literatura, ki vključuje tako tradicionalne, shematične kot alternativne zvrsti pisanja, v svoji družbenorelacijski zastavljenosti predstavlja poligon, na katerem se po našem mnenju na prehodu v 21. stoletje pod vplivom novega vala konservatizma, na katerega je v svoji odmevni študiji *Backlash* že leta 1991 opozorila Susan Faludi, vrši bitka za videnje in možne načine delovanja subjekta samega.

Tako je za fantazijsko pisanje, ki si prizadeva, da bi pretanjeno razčlenilo mehanizme jezikovnosimbolnega reda oziroma procese, skozi katere poteka umeščanje posameznika in oblikovanje njegovega samozavedanja, značilno, da postavlja pod vprašaj in se namerno oddaljuje od togih pravil tradicionalne fantazijske zvrsti pisanja. Ta namreč, kot izpostavlja Nancy Huse, vztraja pri heroičnem maskulinističnem individualizmu (32). Ta tradicionalna šablona uprizarjanja samozadostne subjektivitete sloni na izrazito humanistično-filozofskih temeljih. To pa med drugim pomeni, da je posameznik osmišljen kot edinstvena in povsem zaokrožena ter v svojem izvoru že dokončno izdelana, vnaprej dana esencialistična individualnost, ki jo je potrebno le še odkriti.⁴ Edinstvenost te avtonomno porojene, vnaprej prepoznavne in nespremenljive subjektivitete pa v fantazijskem načinu pisanja pride do izraza prav z odkritjem magičnih lastnosti ali določenih magičnih predmetov, ki jih lahko poseduje ali pa z njimi upravlja izključno le tako zasnovani protagonist sam. Pojavnost posameznika je v skladu s predpostavkami esencialistično koncipirane identitete tudi ozko

usmerjena in daljnosežno gledano vedno tudi že statična, saj jo že vnaprej določuje in tako zamejuje ozki nabor vedno istih in nespremenljivih magičnih moči; lahko pa zavisi tudi od družinskega pedigreja posameznika ali posebne vrste usojenosti, ki mu je bila dana z njegovim rojstvom (Rumbold 16). V tej avtonomni, stabilni in hkrati superlativno edinstveni postavitvi je tako koncipiranemu posamezniku tudi namenjeno, da deluje v imenu drugih, prinašajoč in zagotavljajoč stabilnost obstoječega reda. Vse to pa je danes denimo značilno prav za pojavnost in način delovanja osrednjega protagonista »harrypotterskih« besedil.

Sodobna fantazijska dela, ki pripadajo alternativnemu polu in se postavljajo po robu herojskemu individualizmu tradicionalno vzorčenih fantazijskih pripovedi, problematizirajo tovrsten enoznačen in zamejujoč način vzpostavljanja in gledanja na subjektiviteto. Ta dela izpostavljajo, da posamezniki niso nikoli povsem dokončne, enkratne in predvsem hermetično zaprte ter homogeno zaokrožene individualnosti. Namesto tega s pomočjo pripovednih prijemov, kot so intertekstualnost, polifokalnost in odprti zaključki, kažejo, da so subjektivitete dejansko neprestano porajajoče se oblike dialoškega postajanja in sprotnega izgrajevanja. Lahko se torej skonstruirajo in razraščajo le v dialoški soodvisnosti z družbenimi dejavniki, ki določajo načine še možnega pojavljanja in udejstvovanja posameznika znotraj določenih družbenopolitičnih ogrodij. Posameznik ali njegova identiteta je zato osmišljena kot relacijska in hibridna ter hkrati kot notranje nestabilna pojavnost, saj se zaradi spreminjajočih družbenopolitičnih in drugih komponent nahaja v procesu neprestanega postajanja. Ker je identiteta postavljena za neprestano porajajočo se tvorbo, ki obstaja le v odvisnosti in s tem v navezi z ostalimi subjekti in diskurzi – ki pa so lahko konformistični ali pa kritično transformativni – je jasno, da posameznik ne more obstajati kot povsem avtonomno bitje, ki naj bi želel uspehe in razumel samega sebe v popolni izolaciji od drugih oziroma neodvisno od družbeno-zgodovinskega okvira in spremljajočih diskurzov, ki ga določajo in hkrati pogojujejo v njegovih načinih upora.

Dejstvo, da se neprestano porajajoča subjektiviteta posameznika vedno izgrajuje v interakciji z družbenimi dejavniki in konkretnimi posamezniki, sodobne alternativne fantazijske pripovedi izpostavljajo že na svoji strukturni ravni. Pri tem gre največkrat za to, da protagonist/protagonistka sam nastopa v vlogi prvoosebnega pripovedovalca. To pa pomeni, da s tem ko pripoveduje zgodbe o sebi, samega sebe hkrati ne le narativno osmišlja, tj. sestavlja in razstavlja, ampak v luči spreminjajočih se okoliščin samega sebe največkrat tudi spotoma preosmišlja. Poudarek tako leži na procesih neprestano potekajočih izpogojevanj in prestrukturiranj (Rumbold 20), ki spremljajo in so značilni za hibridne subjektivitete ali, kot bi to imenovala

Gilles Deleuze in Felix Guattari, subjektivitete-v-postajanju. Pri preizpraševanju tega, kako delujejo diskurzni mehanizmi vzorčenja subjektivitete in kakšne učinke prinašajo, lahko pomembno vlogo igra tudi heterotopičnost fantazijske pripovedi. Če povzamemo Nikolajevo, velja to še zlasti v primeru, ko vzpostavljanje številnih in med seboj različnih svetov, ki jih lahko prinaša fantazijska pripoved, ne služi le metafizičnemu poudarjanju protislovnosti in nestabilnosti prostorskih in časovnih dimenzij, ampak pozornost preusmerja tudi k raznovrstnosti, neskladjem in dvoumnosti njihovih bivanjskih shem. V primerjalnem presečišču različnih kronotopskih svetov, ki ga takšna fantazijska pripoved prinaša, pa je tudi simbolni red naše obstoječe konsensualne realnosti zlahka defamiliziran (»Harry« 144). Narejen in postavljen je namreč za nekaj odmaknjenega in tujega prav skozi oči zunanjega pripovedovalca, ki pripada in se giblje v vzporedno obstoječem ali v odnosu do konsensualne stvarnosti odvisnem relacijsko ponastavljenem fantazijskem svetu. Na ta način je tudi naša priučena domačnost v našem dejansko obstoječem svetu omajana in razdrta, saj skozi oči zunanjega opazovalca lahko sedaj odkrivamo povsem nepričakovane in posebne vidike naše konsensualne realnosti, kar nas sili v preizpraševanje njenih vrednot in védenj, ki jih sicer jemljemo za samoumevne. Če se ponovno naslonimo na Marijo Nikolajevo, je na ta način odprta predvsem tista vrsta razprave, ki se giblje okrog eksistencialnih vprašanj, kot so: »Kaj je realnost?« in »Ali obstaja več kot ena sama resnica?« (»Harry« 145). S tem večje število svetov v fantazijskih pripovedih s seboj nosi tudi filozofske podtone, ki kažejo na mnogovalentnost, neprestano pretočnost in porajajočnost kulturno pogojenih resnic in ne nazadnje subjektivitet.

Da subjekt ni pomensko enoznačen in premočrtno zastavljen, temveč v prvi vrsti večplasten, mrežast in neprestano v procesu novih izgradenj, pa alternativno fantazijsko pisanje opozarja tudi s pomočjo intertekstualnosti in odprtih zaključkov. Če intertekstualnost nastopa kot vrsta komentarja, ki kaže na ozko zastavljenost žanrskih pričakovanj v zvezi s subjektiviteto, kot jo vzpostavlja shematično pisanje, hkrati razgalja tudi, da tako kot literarna besedila, ki vedno že obstajajo v medsebojni interakciji, enako velja tudi za izgradnjo subjektivitete. Odprti zaključki pa nazorno poudarjajo in kažejo na to, da subjekta, ki je sam po sebi tudi vrsta neprestano potekajoče pripovedi samoopomenjanja, ne gre obravnavati kot zaključene celote, temveč kot vedno že nekaj spremenljivega in vnaprej nedoločljivega. V tem smislu je subjekt prizorišče najrazličnejših tako institucionalno kot neinstitucionalno odmerjenih oblik neprestanih osebnostnih širjenj in krčenj, ki so lahko progresivnega ali regresivnega značaja oziroma oboje hkrati. Za protagoniste, ki jih vzpostavlja alternativna sodobna fantazijska

literatura, tako velja, da niso sami sebi zadostni niti povsem neodvisni in jasno zaokroženi, ampak v prvi vrsti soobstoja v odvisnosti od drugih in so zato postavljeni v dialoško razmerje tako s temi drugimi kot posledično tudi sami s seboj. Subjektiviteta je tako prikazana kot fenomen, ki ne more biti statičen in vnaprej predvidljivo dan, saj sama izhaja iz in je rezultat najrazličnejših družbenih vplivov in praks kot tudi njihovih preizpraševanj. Subjektiviteta je izpostavljena kot tista, ki je spremenljiva in preoblikujoča se, kar tudi pomeni, da je ni mogoče obravnavati kot enoznačno zaprte in dokončne danosti (McCallum 3–17, Stephens 194–196). V progresivnih fantazijskih delih, ki težijo k preizpraševanju družbenih hierarhij in njihovih diskurzov, subjektiviteta nikoli ne stoji sama zase (subjekt pa ni sam sebi zadosten), saj se, ravno nasprotno, kaže kot »heterogeni konstrukt« (Rumbold 24), ki ga sočasno oblikujejo tako razredni, etnični, nacionalni, rasni, družbenopolni in drugi diskurzi.

Današnje fantazijsko pisanje za mlado bralstvo v britanskem prostoru torej prinaša dvoje pripovedno razdeljenih in različno oblikovanih pogledov na razumevanje in povratno osmišljanje subjektivitete, ki neobhodno poteka skozi procese literarne socializacije. Na eni strani gre za marketinško podprto prevlado shematičnega fantazijskega pisanja, ki se opira na maskulinistično heroični vzorec avtonomnega in samozadostnega posameznika, na drugi pa za alternativne in progresivne oblike taistega žanra, ki kaže na drugačne možnosti razumevanja in delovanja subjektivitete ter spremljajočih možnosti samorealizacij mladega bralstva. Sam način, na katerega je zastavljeno razumevanje subjektivitete v fantazijskem pisanju, pa jasno priča o tem, kakšne vrste samopredstav naj bi bile še mogoče, dovoljene in na voljo taki skupini, kot so otroci in mladostniki. Bitka, ki danes poteka znotraj fantazijskega in vedno bolj marketinško podprtega pisanja, se tako osredotoča na to, ali naj gre subjekt razumeti kot spremenljiv in neprestano porajajoči se subjekt – ki se nahaja v interaktivnem procesu postajanja, iz česar tudi dejansko izvira njegova moč delovanja in izhajajo vsa njegova védenja ter dojemanje obdajajočega sveta in samega sebe –, ali pa je subjekt že vnaprej zamejen in enoznačno zakoličen ter zato pokrčen in ukročen, pri čemer načini njegovega omejenega delovanja ostajajo že vnaprej predvidljivi.

Shematično fantazijsko pisanje, ki ga napaja deterministično gledanje na že vnaprej določeno in ozko omejeno, togo subjektiviteto, ne krepi zavestnosti in možnosti aktivnega udejstvovanja beročega subjekta, ampak to kvečjemu ukinja; beročega dejanskega otroka pa temu primerno vrača v naročje »kulta lepega, nedolžnega otroštva« (Hunt 17). Ker za ideologijo nedolžnega otroštva velja, da otroka prestavlja v za to posebej ločeno polje narave, kjer naj bi otrok obstajal zunaj dosega in vplivov družbe, posle-

dično za kult nedolžnega otroštva tudi velja, da odraslemu služi kvečjemu kot oblika t. i. terapevtskega odmika od sedanjosti. Hkrati pa s seboj znotraj shematičnih okvirjev pisanja na osnovi uprizarjanja t. i. »pseudokonfliktnih situacij« (Nikolajeva, *Time* 68) prinaša to, kar je Bould poimenoval »fantazijo poslušnosti« (58). Za te shematične fantazijske pripovedi, ki so danes del množično tržene literarne produkcije, je tako značilno, da za svoj osrednji lik tipično privzemajo dečka, ki ga postavljajo za osrednjega nosilca otroštva. Deček se v shematičnem fantazijskem pisanju denimo od statusa služabnika, sužnja ali neopaznega povprečneža povzpne do mesta pomembnega čarovnika ali vladarja samega, pri čemer odstrani tirane, ne da bi pri tem ogrozil ali omajal, kaj šele spremenil obstoječi nepravični in strogo hierarhični družbeni red (Bould 58). V tem smislu, čeprav se zdi, da je tovrstna shematična fantazijska literatura izključno eskapistična, je še kako družbeno nanašajoča, saj med vrsticami dejansko podpira in ponuja konservativno pomirjujočo verzijo tiste družbene realnosti, ki na zunaj izkazuje liberalne vrednote, te pa v resnici skozi svojo strukturno logiko in pripovedno dinamiko neprestano briše in negira (Goh 23).

Ta fenomen po našem videnju v sodobni britanski fantazijski literaturi za mlado bralstvo uteleša prav odmevna serialka *Harry Potter*. Harrypotterski magični svet, v katerem naj bi otroci domnevno uživali svobodo, a so neprestano podvrženi nadzoru in omejitvam, je tudi hierarhični svet poustvarjenih razlik, ki jih besedilo utrjuje in naturalizira tako s pomočjo rasnih kot tudi nacionalnih in razrednih diskurzov. To se, kot opaza Roberta Seelinger Trites, odraža že na ravni neprestanega govora o domnevno naravnih hierarhičnih razlikah med čistokrvnimi čarovniki, napol čistokrvnimi in zato tudi že avtomatično drugorazrednimi čarovniki ter povsem manjvredno označenimi navadnimi smrtniki običajnega sveta, po žilah katerih se ne pretaka nič čarovniškega in zato domnevno nič plemenitega ali upoštevanja vrednega (474, 475). Da je harrypotterski besedilni svet diskurzivni poligon, kjer se mlado bralstvo lahko nerefektivno priuči diskriminatorne obravnave in hierarhično kategoričnega razvrščanja svojih bližnjih, npr. po ključu razredne pripadnosti ali pa kvazibioloških lastnosti, ki jih besedilo povezuje tudi z nacionalnimi razlikami, je denimo razvidno iz opisov tistih otrok, ki v tem besedilu izhajajo iz delavskega razreda ali prihajajo iz drugih držav. Če prve besedilo slika kot tiste, ki so po svoji naravi vedno že nagnjeni k nasilju in niso akademsko uspešni, pa denimo pripadnike drugih narodov, še zlasti tiste, ki prihajajo iz vzhodne Evrope, slika za nevredne zaupanja, spletkarske in po naboru njihovih sposobnosti vedno že drugorazredne ter v tekmi z britanskimi otroci zlahka premagljive. Pripadniki drugih narodov v harrypotterskih besedilih nastopajo kot drugačni drugi, katerih vrednote ne sovpadajo s plemenitostjo in naravno zmagovitostjo

prvopostavljenih britanskih otrok. Enako problematičen pa je tudi odnos, ki ga besedilo zavzema do položaja sužnjev, saj za njih v izteku ene od epizod pravi, da jih ni potrebno osvobajati, saj si sami želijo ostati tam, kjer so, tj. v brezpravnem suženjskem odnosu do svojih gospodarjev.

Če bitka za določeno vrsto videnja in obravnave subjekta kaže, da na področju institucionalno nagrajevane literature za otroke in mladino na eni strani v ospredje ponovno prodira shematično zastavljeno in marketinško podprto fantazijsko pisanje v novih posodobljenih preoblekah, se zdi, da temu nastavljanju zamejene subjektivitete uspešno oporekajo prav tako institucionalno nagrajevana in literarno visoko cenjena dela, kot je Pullmanova trilogija *Njegova temna tvar*. Vendar pa natančna analiza tudi teh del pokaže, da v svoji progresivni drži niso tako homogena oziroma da so notranje razklana. Tako se denimo pod zagovorom večvrstnega in raznolikega otroštva ter zavestno delujočega otroka, ki ga prinaša Pullmanova trilogija, vršijo tudi procesi razveljavljanja in preosmišljanja tovrstnega videnja kompleksnega otroštva, saj ga avtor s pomočjo oživljanja utesnjujočih, relacijsko izpeljanih in hierarhično organiziranih kategorij maskulinnosti in femininnosti ponovno vrača na stare tire romantično nedolžno in torej enodimenzionalno popreščeno zastavljenega otroka. Če torej za alternativno fantazijsko pisanje velja, da stare načine razumevanja in vzorčenja subjektivitete neprestano preizprašuje, velja tudi, da se mnoga izmed njih zadržujejo le pri obravnavi ene od problematik sodobne družbe, kot je denimo diskurz naturaliziranih razrednih ali nacionalnih ali etničnih in drugih diskurzov, pri čemer prav diskurz družbenospolnih razlik, z nekaj redkimi izjemami,⁵ ostaja zabrisan in umaknjen v ozadje ali pa celo povsem nepreizprašan.

V pričujoči razpravi smo tako ovrgli splošno prepričanje, po katerem naj bi fantazijsko pisanje predstavljalo vrsto pobega pred realnostjo, saj smo pokazali, da je del realnosti same. Med drugim namreč to vrsto pisanja določajo družbeno-politične determinante, iz katerih izhaja organizacija in delovanje družbe. Tem se fantazijsko pisanje s prisvojitvijo posameznih diskurzov, ki jih lahko preizprašuje ali pa le nerefektirano zrcali in legitimira, ne more izogniti. Fantazijsko pisanje skupaj s t. i. realističnim pisanjem nikoli ne stoji zunaj obstoječe stvarnosti, temveč iz nje izhaja, pri čemer vedno že stoji v določenem odnosu do nje. Realnost pomaga opomenjati in jo tako tudi že soustvarja, kar se na prehodu v 21. stoletje izrazito kaže prav v segmentu, ki se nanaša na razumevanje tega, kaj je subjektiviteta, kako se vzpostavlja in zakaj ter kako jo je dejansko mogoče vedno tudi že konstruktivno predruščiti v odnosu do omejujočih družbenospolnih, razrednih, etničnih, nacionalnih in drugih norm.

OPOMBE

¹ Za žanr, s katerim se ukvarja pričujoča razprava, sta se na Slovenskem v zadnjem času uveljavila izraza fantazija in fantazijska književnost, ki ustrežata angleškemu izrazu *fantasy literature*.

² Pri vzpostavljanju tega navidezno mimetičnega videnja realnosti tradicionalna realistična v mladinski literaturi, za razliko denimo od toka podzavesti, psihološkega realizma ali družbeno kritično naravnane realizma, največkrat izhaja tudi iz humanistično-filozofske predpostavke, ki govori v prid enovitih, povsem zaokroženih identitet. Za posameznike se tako avtomatično in zmotno predpostavlja, da vstopajo v proces socializacije z že jasno oblikovano, edinstveno zasnovo sebstva, ki jo je potrebno kvečjemu le še usmeriti in poglobiti v navidezno neproblematičnih samozaznavnih predstavah.

³ *Skozi zrcalo in kaj je Alice našla na drugi strani* (1871) je satirični komentar in odgovor Lewisa Carrolla na takrat priljubljeno delo viktorijanskega pesnika in reformatorja Johna Ruskina *Sesame and Lilies* (1865), ki govori o vrlinah, ki jih lahko ali pa mora izkazovati viktorijanska ženska, in o izobrazbi, ki ji pritiče. Ruskinovo delo zapoveduje tudi, da ženske iz srednjega razreda lahko javno nastopajo le, če svojo energijo usmerjajo v opravljanje dobredelnih dejavnosti, in tako z vplivom, ki naj bi ga imele nad svojimi možmi, skrbijo za dobrobit in moralnost žensk iz nižjih razredov, še zlasti tistih, ki so se bile zaradi revščine prisiljene zatekati k prostituciji. Ruskin je pomagal ustoličiti viktorijanski model ženskosti, ki jo po njegovem videnju odlikuje domestificiranost ali izrazita skrb za domače ognjišče, submisivnost, pobožnost in popolna predanost možu, kar je paradoksalno obelodanil kot obliko moči, ki jo lahko ženska uveljavlja v zasebnem prostoru in nad svojim možem. Ženskam je pri tem podelil poseben naziv t. i. »večvrstne kraljice« poleg tega, da jim je Ruskin torej podelil naziv »kraljice domačega ognjišča«, jim je zapovedal, da si morajo v tem duhu prizadevati, da bi bile tudi »kraljice svojim možem, kraljice svojim ljubimcem in kraljice svojim sinovom.« Vedno morajo torej ostati kraljice v srcih drugih (v White 112), pri čemer lahko računajo le na omejeno oziroma navidezno avtoriteto, ki jo imajo kot gospodinje, varuške ali guvernante v vlogi oskrbovalk. To je sovpadalo tudi s politično klimo takratnega časa, saj se je kraljica Viktorija odpovedala svoji politični avtoriteti in je dejansko moč vladanja prenesla na svojega moža Alberta. To stanje je z različnimi diskurzivnimi prijemi vzdrževala tudi po njegovi smrti. Samo sebe je razglasila za mater naroda in kraljico svoje družine, in ne obratno, ter se je po smrti svojega moža odpovedala nastopom v javnosti. V njenem imenu so dejansko vladali njeni ožji svetovalci.

V *Skozi zrcalo* Lewis Carroll postavi pod vprašaj Ruskinovo videnje žensk in vlogo, ki jim jo pripisuje. Predvsem napade nelogičnost Ruskinove ideje o večkratnih ali večvrstnih kraljicah. Ker namreč kraljičine avtoritete ni mogoče deliti, je kraljica lahko vedno le ena; v nasprotnem primeru to pomeni izgubo avtoritete, saj je večje število kraljic možno le, če status kraljice nastopa kot prazni označevalec in kraljice same po sebi nimajo nikakršne moči in dejanske avtoritete. Na osnovi Aličinih najrazličnejših peripetij in cele vrste kraljic, ki jih sreča, Carroll med drugim pokaže, da t. i. status kraljice znotraj omejene privatne sfere ne prinaša nikakršnih možnosti dejanskega geopolitičnega vladanja v širšem svetu. Naj bodo kot kraljice domačega ognjišča še tako krute do članov svojega malega gospodinjstva ali mini imperija, njihova moč in avtoriteta ni podobna moči monarha, temveč kvečjemu drugorazredni in omejeni moči gospodinjske pomočnice ali pa guvernante. Carroll na različne načine predstavi razočaranja, s katerimi se mora neizogibno soočiti deklica, ki si želi postati take vrste kraljica, in hkrati, kot navaja White, »izničiti privlačnost tovrstnega statusa« (113). Ali kot še povzame White, Carroll pokaže, da takšen »status kraljice«, ki slednjo zaklepa v omejeni prostor domačega ognjišča, »pomeni privzemanje statusa nemoči« in brezpravnosti (113).

⁴ V mladinski književnosti se to kaže na ravni linearno postavljene dogajalne premice tako, da protagonist najprej odide z doma; nato na svoji poti sreča pomočnike in nasprotnike, pri tem pa prestane najrazličnejše preizkušnje, preden končno opravi svojo nalogo ali izpolni svojo dolžnost ter odkrije svoj jaz, in se ponovno vrne domov, bogatejši ali modrejši. Osrednji in statični liki na tej heroični linearni poti poleg junaka akterja vključujejo pasivno postavljene ženski lik, ki mu je dodeljena vloga predmeta izmenjave/poželenja in samorazdajajoče pomočnice, lik oskrbnika in antagonist (Nikolajeva, »Fairy« 140).

⁵ To je denimo o svojih delih priznala Ursula de Gruin in se po kritikah, ki jih je prejela na račun trilogije *Earthsea* (*A Wizard of Earthsea*, *The Tombs of Atuan*, *The Farthest Shore*), posvetila premišljeni obravnavi te tematike v svojih kasnejših fantazijskih delih. Gwyneth Jones na področju fantazijskega pisanja za otroke razvija in nadaljuje feministično tradicijo, ki jo je v polju pisanja fantastike za odrasle najbolj odmevno ukoreninila kanadska pisateljica Margaret Atwood.

LITERATURA

- Armitt, Lucie. *Theorising the Fantastic*. London, Sydney, Auckland in New York: Arnold, 1996.
- Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Belsey, Catherine. »Constructing the Subject, Deconstructing the Text.« *Feminisms*. Ur. R.R. Warhol in D. P. Herndl. New Brunswick in New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 593–609.
- Bertagna, Julie. *Exodus*. London, Basingstoke in Oxford: Young Picador, 2002.
- Bould, Mark. »The Dreadful Credibility of Absurd Things: A Tendency in Fantasy Theory.« *Historical Materialism* 10.4 (2002): 51–88.
- Colfer, Eoin. *Artemis Fowl*. London: Penguin Books Limited, 2002 (2001).
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic: from Gothic to Postmodernism*. New York in London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: The Athlone Press, 1999 (1987).
- Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor Books, 1991.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Goh, Robbie B. H. »Consuming Spaces: Clive Baker, William Gibson and the Cultural Poetics of Postmodern Fantasy.« *Social Semiotics* 10.1 (2000): 21–39.
- Hatlen, Burton. »Pullman's *His Dark Materials*, a Challenge to the Fantasies of J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis, with an Epilogue on Pullman's Neo-Romantic Paradigm of *Paradise Lost*.« *His Dark Materials Illuminated: Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*. Ur. Millicent Lenz in Carole Scott. Detroit: Wayne State University Press, 2005. 75–94.
- Hunt, Peter. »Introduction: Fantasy and Alternative Worlds.« *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Ur. Peter Hunt in Millicent Lenz. London and New York: Continuum, 2001. 1–41.
- Huse, Nancy. »The Blank Mirror of Death: Protest as Self-Creation in Contemporary Fantasy.« *The Lion and the Unicorn* 12.1 (1988): 28–42.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London in New York: Methuen, 1981.
- McCallum, Robyn. *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York in London: Garland Publishing, 1999.
- Nicholson, William. *The Wind Singer*. London: Edgemont Books Limited, 2000.

- Nikolajeva, Maria. »Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern.« *Marvels and Tales: Journal of Fairy Tales Studies* 17.1 (2003): 138–156.
- . »Harry Potter – A Return to the Romantic Hero.« *Harry Potter's World. Multidisciplinary Critical Perspectives*. Ur. Elizabeth E. Heilman. New York in London: RoutledgeFalmer, 2003. 125–140.
- . *Time in Children's Literature*. Boston: Scarecrow Press, 2000.
- Pullman, Philip. *The Amber Spyglass*. New York: The Ballantine Publishing Group, 2001 (2000).
- . *The Golden Compass*. New York: The Ballantine Publishing Group, 1997 (1995).
- . *The Subtle Knife*. New York: The Ballantine Publishing Group, 1998 (1997).
- Rowling, J[oaanna] K[athleen]. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury, 1998.
- . *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.
- . *Harry Potter and the Order of Phoenix*. London: Bloomsbury, 2003.
- . *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 1997.
- . *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 1999.
- Rumbold, Margret. »Taking the Subject Further.« *Papers* 7.2 (1997): 17–28.
- Simoniti, Barbara. »Nonsens kot literarni pojav, njegovo ubesedovanje in prevajanje.« *Književni prevod*. Ur. Meta Grosman. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. 75–88.
- Stephens, John. »Maintaining Distinctions: Realism, Voice, and Subject Position in Australian Young Adult Fiction.« *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Ur. Sandra L. Beckett. New York in London: Garland Publishing, 1999. 183–198.
- Sullivan III, C. W. »High Fantasy.« *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ur. Peter Hunt in Sheila Ray. London: Routledge, 1996. 303–313.
- Trites Seelinger, Roberta. »The Harry Potter – Novels as a Test Case for Adolescent Literature.« *Style* 35.3 (2001): 472–485.
- White Mooneyham, Laura. »Domestic Queen, Queenly Domestic: Queenly Contradictions in Carroll's *Through the Looking Glass*.« *Children's Literature Association Quarterly* 32.2 (2007): 110–128.

Fantasy and Children's Literature in Britain at the Turn of the 21st Century

Key words: English literature / 20th/21st cent. / children's literature / fantasy literature / fantastic novel

Feminist as well as gendered narratology, which benefited in many aspects from the former, have since the late 1990s transcended the binarism of gender differences and adopted the concepts of sex, gender and sexuality for the description of formal and structural aspects of narrative. Several narratologists have started to develop gender oriented analyses of narrative texts, explore specific narrative strategies (on story and discourse levels) and

produce interpretations that examine narrative constructedness and instability of sexual identities, including in their research the production aspects and the variables of the reception process.

In my article I offer a brief overview of recent contributions to the field. Further, a combination of feminist, queer and gender-oriented narratological assumptions is put forward, thus advocating the stand that gender is constructed in narrative texts on the basis of textual markers, cultural clues, readers' knowledge of the author's sex, his or her other published texts, and readers' general knowledge.

The aim of this article is to examine the interplay of narrative strategies and sex, gender and sexuality, and, specifically, to apply agents, narrator figures, focalization and other narratological categories to Slovenian gay, lesbian and other gender-conscious novels of the post-communist period, written by Suzana Tratnik, Brane Mozetič and Andrej Morovič. In dialogue with Susan Lanser, Monica Fludernik, Vera and Ansgar Nünning, Gaby Allrath, Marion Gymnich and other narrative theorists the article exemplifies an analytic approach to the central issue of the discussion: how could the gender-oriented narrative theory, or semantically roughly equivalent, genderized postclassical narratology, contribute to our understanding of the basic structural and formal aspects of different (male, female, homo-, hetero-, bi- and transsexual) narrative texts in general, particularly of the recent Slovenian gender-oriented novels under discussion, and their respective contexts.

September 2007