

KRITIKA

Vanesa Matajč

Slovenska različica Alkimista^{*}

Marjan Tomšič: NORČEK

ČZD Kmečki glas, Ljubljana 1996

Bližnje-daljni svet slovenske Istre, ki ga je Marjan Tomšič konec osemdesetih ubesedoval v očarujočem prepletanju verizma in nadnaravne resničnosti magičnih sil, je v Tomšičevem opusu dobil svoj zadnji "velikopotezni" izraz v *Zrnu od frmentona* (1993). Odtlej so Tomšičevo pisanje zavzeli drugačni motivno-tematski koncepti. Roman *Ognjeni žar* (1994) je ljubezenski, zbirka novel *Vruja* (1994) je nekako še na pol poti "iz Istre". Ker je očitno zbir starejše in novejše Tomšičeve kratke proze, so – domnevno – starejše novele še vezane na veristične prizore istrskega življa in njegove občasno magicizirane "štimunge", večji del novel pa je bržkone nastal po Tomšičevi pisateljski "prelomnici" ali za njo, saj se osredotoča na problematiko, ki jo smemo razumeti kot literarni izraz njuejdževskega duha. V *Vruji* ta izraz najbrž ni preveč posrečen: vsaj od tretjega sklopa naprej novele "agresivno" postavljajo v prvi plan eksplicitne, deklarativne moralistične refleksije ali pa jih prozorno alegorizirajo. Prvo velja za komentatorske drže pripovedovalca ali dialoške replike protagonistov, drugo povzroča ohlapno, v celostnost besedil nekako nevraščeno snovno-motivno sfero. Avtorja je tu verjetno premočno gnala želja po "izpovedi" svojevrstnih, zasebnih metafizičnih predpostavk, katerih preeksplicitna izraženost pa je nekako "pojeda", pogoltnila, onemogočila njihovo umetniško fikcionalizacijo. Očitno torej veristično koncipirani noveli, v katero vpadajo dogodki ali subjektivno-slutenjske zaznave nadnaravnega,

pri Tomšiču ni uspelo postati pravšnja izrazna forma za njegove tedanje pitijsko-profetske teme. Zanje je najbrž primernejši žanr pravljice, ki ga je Tomšič uveljavil v svojem zadnjem delu, v *Norčku*. Čeprav tudi ob njem ostaja bralec precej zadržan, je, zdi se, prav zaradi ustrežnejše pripovedne forme, *Norček* vendarle nekoliko literarno prepričljivejši od novel iz *Vruje*.

Hkrati pa ne doseže umetniškega naboja *Oštrigece* (1991), s katero družbi *Norčka* več stičnih točk. Oziroma: kar je v *Oštrigeci* le nakazano in implicitno sugerirano, se v *Norčku* emancipira ali pa tudi korigira, prein na novo interpretira.

Osrednja lika obeh besedil sta si skoraj, skoraj identična: Boškin je, kot *Norček*, večni popotnik, pohajalec brez daljnosežnega cilja. Brez novoveško-romaneskne ideologije, ki jo je Lukács z zaobrnitvijo Goethejeve sentence o poti in potovanju označil za "potovanje". *Norček* ter – bolj ali manj, ne pa še tako dosledno kot prvi – tudi Boškin, nimata namena spreminjati sveta niti svoje notranjosti; srečna sta v že danem, ne obsedata ju niti konkretni (dosegljivi) cilj niti nejasni (nedosežni) hrepenenjski objekt – ideal. Že sama na sebi sta namreč realizacija takšnega ideala oziroma ga nenehno uresničujeta s svojim pohajalstvom od ene do druge prigode, večno na poti, ki se, v nasprotju z lukáčsevskim "potovanjem", ne more končati. Že *Oštrigece* se konča s sugestijo Boškinovega vnovičnega rojstva (svojevrstne nesmrtnosti), v *Norčku* pa protagonistova nesmrtnost ni več zgolj sugestija niti ni več omejena samo na osrednji lik, temveč je sprejeta kot kozmična zakonitost, religiozna gotovost večnega kroženja v tirnici neskončne (neomejene) razsežnosti, univerzalne enosti, paradoksalne, neskončno odprte "totalitete" – zaradi, kot je razvidno v besedilu, nesmrtnosti duše. (Zavračanje ujetosti v čas pravljica o *Norčku* implicira z liki iz daljne preteklosti, ki prečkajo *Norčkovo* pot – na primer Kristus in njegov betlehemiški osliček – ali s transčasovnim likom zvezdnega konja.)

V takšnem kontekstu (anti)junakova bivanjska sila seveda ne more biti kakršen koli zunanji angažma v imenu Ideje. Za edino bivanjsko osmišljenost se pokaže gola radost, spontanost, "čisto veselje", srečno čudenje v popolni odprtosti do sveta. Idejna podlaga besedila pripoznava ločnico fizičnega in duhovnega, kljub veri v univerzalno enost. Zaradi te vere je "notranji" svet popreproščen, pravljичno pretežno shematiziran na temeljni čustvi veselja in žalosti, "zunanji" svet pa ne le da je v pripovedi zgolj

emotivno zaznavan, tudi načelno ne sme biti racionalno (docela) spoznaven: v *Norčku* ga obvladuje razumsko nedoumljiva transcendenca. Prav zato je, poleg rastlin, živali, predmetov in pojavov, v okviru človekovih možnosti najidealnejša bivanjska oblika: "norček", "sancta simplicitas", zato tudi "božji otrok". Njegovo radostno čudenje nad svetom (kot enostjo tostranskega in onstranskega, istostjo preverljivega in prividnega), ki je vrojeno njegovi duši, je sredstvo za uzrtje božanske harmonije tudi tam, kjer je na videz, z vidika racionalistične etike, ni. V tem je, kot Tomšič sam opozarja v svojem zadnjem intervjuju, tudi temeljna idejna razlika med *Oštrigeco* in *Norčkom* (omenjena Boškinova "nedoslednost"): "V Oštrigeci so stvari še vedno bipolarne: črna magija – bela magija, svetloba – tema itn., kot to kaže boj med Boškinom in baburo Štafuro. V *Norčku* je ta nivo višji, presežen, stvari se relativizirajo, pokaže se, da je lahko v najhujšem skrito tudi zmo dobrega, in tudi v najboljšem je lahko kaj slabega; vse se prepleta, preliva; svetloba v temo, tema v svetlobo." (Književni listi, 20. marca 1997) V pravljici o *Norčku* to univerzalno enost zunaj eksplicitnih refleksij in sentenc najizvirneje simbolizira motiv karte: "Nekdo" "obrne karto" (in reši *Norčka* fizične smrti, grešna zapeljivka Esmeralda pa je odrešena zla, obsijana z milostjo). Sprožilna sila tega presežnega "mehanizma", ki obrača "karto"; tisto, kar v pravljici pomeni vez posameznega s transcendenco, je omenjena (*Norčkova*) radostna zavezanost Vsemu, ena njenih najmočnejših pojavnih oblik pa je ljubezen (glede tega se kaže vzporednost *Norčka* in romana *Ognjeni žar*, prav tako nastalega po "prelomnici" znotraj Tomšičevega opusa). Ljubezen je torej tista zunajracionalna kohezivna sila, ki poenotuje polovici iste simbolične karte (polovici dobrega in zlega) in ki jo *Norček* enako čuti tako do grešne Esmeralde kot do Tistega, ki "karto" obrača.

Tomšičeva pravljíčna pripoved torej v ospredje – to je pogosta lastnost pravljíc – postavlja etično dimenzijo bivanja, razvito iz novega pisateljevega spoznavnega temelja. *Norčkovi* daljni predniki so junaki pikaresknega romana od antike naprej, vendar v nasprotju z novoveškimi ubeseditvami, nam najbližjimi, Tomšičev *Norček*, kot že rečeno, ni koncipiran progresivno. Ne dozoreva v subjekt, ki bi prej ali slej prepoznal resnico svojega bivanja v svetu, svojega smisla in, po nizu težavnih pripetljajev, svojih možnosti. Na začetku in na koncu pripovedi je *Norčkova* vednost o resnici sebe in

sveta ista, nespremenjena, optimalna, idealna. Možnost svobodne izbire mu je paradoksalno dana zgolj za to, da samodejno potrjuje zvestobo idealnemu sebi, svoji notranji predestinaciji, bivanjski radosti, vztrajanju pri intuitivnem zrenju, samodejnem odklanjanju skušnjave racionalizacije. V etičnih ozirih je to lahko vsega spoštovanja vredno, v umetniškem besedilu pa pogoj za nevarnost, da bo le-to zvedenelo v nenehnem ponavljanju istega. Tomšičeva pravljica se tej nevarnosti včasih uspešno izogiba, včasih pa ne. Uspešno s pomočjo pravljjičnih zapletov. Osrednji zaplet, čeprav zelo zelo ohlapno vraščen v – prav tako zelo ohlapno povezane – druge prizore z Norčkove poti, je trenutek, ko maščevalno nastrojena zla sila ukrade Norčkovo življenjsko radost. Ker se v pravljicah vse srečno izteče, dobra sila v sanjskih prividih to bivanjsko radost Norčku tudi vrne. Ob tem, recimo za zgodbo in njeno tematiko najpomembnejšem, najfunkcionalnejšem zapletu, se pojavi še niz miniaturnih, vendar količinsko prevladajo poglavja brez zapleta ali pa se ta pojavi le na dialoško-refleksivni ravni.

Prav po tem, po narativni izpeljavi zgodbe, se *Norček* razlikuje od svojega najpodobnejšega "sorodnika", Coelhevega *Alkimista*. Coelhev pastirček prek dinamičnih zgodbenih zapletov potuje svojemu cilju naproti, Tomšičev *Norček* pa tega cilja nima; čeprav je nenehno na poti, metaforično rečeno, stopica na istem mestu. Pravljico sestavlja, če odštejemo osrednji (Pravzaprav precej arbitraren) zaplet, niz miniaturnih prizorčkov: popotnih slik, sanj, vizij, prividov, predvsem pa prevladujočih kratkih dialogov z liki, ki Norčku naključno križajo pot in ki vsak zase sugerirajo "višjo", metafizično, transhistorično ... razsežnost bivanja. To so tradicionalni pravljjični liki (grda, a plemenita kraljična, škratelj), personificirane živali in rastline (kača, osliček, drevo), pojavi s tradicionalno arhetipsko funkcijo (očiščujoča voda, jama kot maternica za prerod), liki iz religiozne tradicije (Kristus, babilonska vlačuga) – zvečine so *zgodbeno* nefunkcionalni. So arbitrarno, zlahka zamenljivo sredstvo Norčkove radostne kontemplacije danega. Ali pa so Norčkovi sogovorniki v dialoških prizorih, ki številčno prevladujejo.

Prav to pa je najbrž vzrok, da se nas *Norček*, četudi ga Tomšič razume kot dopolnitev *Oštrigece*, ne dotakne tako kot ta. Kolikor pač prizore sanjskih vizij, prividov ali konkretnih dogajanj, v katerih ni zgodbene ali vsebinske progresivnosti, še lahko sprejmemo kot variacije na isto temo, pa čeprav naše vednosti o temi umetniško ne razširjajo, množica dialoških prizorov

bralcu ne daje slutiti nobenega presežka, še celo prostora za razmislek ne, saj so dialogi sentenčni, odgovori na vprašanja že brž po začetku pripovedi vnaprej predvidljivi; etična dimenzija pravljice, ki bi jo bile lahko njene konotacijsko bogate figure umetniško sugerirale, je večidel povsem eksplicitna in deklarativna, tako pa enodimenzionalna, preozka. Z etičnega vidika je *Norček* gotovo vreden vsega spoštovanja, umetniški učinek pa dosega le v posameznih prizorih, v celoti ne.