

A V T O R J I I N K N J I G E

*Primož Zevnik*
**LITERARNA IN MITSKA
KONCEPCIJA V DELIH
MARJANA TOMŠIČA**

Pojem Mediterana je v širši zavesti razumljen kot geografski prostor, ki je omogočil civilizacijo in kulturo celotne Evrope; ponavadi imamo predstavo o vinu, oljkah in poletni vročini na morskih otokih in obalah. Manj pa je Mediteran ukoreninjen v naši zavesti kot prostor, kjer se vedno znova elektri magična slika o življenju – to je skrivnostno, prvinsko, strastno in skrivenčeno pod klimatsko težo, kakor so skrivenčeni od vročine ožgani borovci. Še bolj so zanimivi tamkajšnja magija in miti, saj so zavezani prividu, ki ostaja ukoreninjen v geografiji in podnebjju. Tak privid je kolektiven in vedno znova konstituira skupnost; hkrati pa jo razbremenjuje množičnih frustracij. Govoriti o Mediteranu je kakor govoriti o dvatisočletni kulturi in zgodovini Evrope, pisati o Mediteranu pa kakor doživeti grozo in slast privida, kakršen velja tudi za njegov slovenski kos: Istro. Istrska ženska je ženska celine in hkrati ženska morja; hkrati je mama in hišni gospodar: je nosilka pragmatične ekonomije, hkrati pa se vsa ikonografija, ki je povezana z njeno pojavo, postavlja nasproti literarnim obdelavam kot superiorna in mitična in sestavlja natačen mitologem. In mimo tega ni mogel nihče, kaj šele Marjan Tomšič. Seveda je mitologija Istre mitologija ženske in njenega matriarhalnega razmerja do družine, otrok in končno do specifične geografije; taka mitologija je torej dinamična, strastna in zapeljiva, kjer štriga kot simbol hudega zaklinja uroke in kliče nesrečo. Nasproti pa se ji postavlja krsnica ali krsnik, simbol moškega, ki nosi vzgojni in dejansko ženski potencial; njegovi miti so zvezujoči in ohranjajoči. Držijo svet pred popolnim razpadom in vedno premagujejo štrigo, hudobno čarovnico, ki v svoji ozki »kažeti« zaklinja ljudi in živino. Istrska šavrinca je pustolovka, ki mora pustolovstvo vedno znova zamenjevati v Trstu in okolici za ekonomski in eksistenčni blagoslov. Zatorej je mitologija ženske tudi arhetipska, nenavadna, trenutna in pomenljiva. Ženska je na poti, iztrgana iz svoje celice: opravlja vlogo hišnega zaščitnika in gospodarja, le da se namesto na delo v gozdove ali na morje raje odpravlja na okorni oslici v Trst prodajat jajca, ki jih je prej neutrudno zbirala v širokem istrskem zaledju. Mitologija, ki nastaja, ima morda izvore v procesijah in žgočem soncu, ki je omogočalo videnje in prerokbo in je ohranila tudi precej keltskih elementov, ki so grobi in izredno srhljivi. Razumeti istrski ali šavrinški mit je prav tako, kakor razumeti skrivenčene in nizke borovce, okleščene od vročine in sonca. Polega tega pa moramo razumeti tudi človeka, ki je predan taki geografiji; vendar pa ga bomo danes zelo težko srečali na naši poti po skrivnostni Istri: odšel je

na oslu v zgodovino, za njim pa je ostalo kup zgodb in sledi na peščenih tleh, ki jih počasi, a vztrajno brišejo zimske burje.

Simulacija obredja in estetska ekspresija

Razglabljati o poetiki Marjana Tomšiča pomeni večji problem, kot se zdi na prvi pogled, saj se avtor prvič pojavi že leta 1968 s prvencem znanstvenofantastičnih zgodb *Krog v krogu*, največjo odmevnost pa doseže z etnološkim brskanjem po arhaični Istri, saj mu je do danes prvemu uspelo vzpostaviti vez med različnimi življenjskimi koncepti v središču in na obrobju. Kot mentor se je Tomšič proslavil z zbirko kratkih istrskih pripovedi z naslovom *Noč je moja, dan je tvoj*, kjer je angažiral v Gračišču šolajoče se otroke, ki so neutrudno zbirali gradivo za zbirko. Tako je nastala zanimiva knjiga, ki so jo ustvarili pravzaprav otroci, Tomšič se je angažiral le s koordiniranjem in mentorstvom. S to zbirko, ki pa je bolj pomembna, kot ji to nekateri pripisujejo, smo namreč jasno razbrali, da se pri zapisih arhaičnih zgodb mešajo poganski (keltski in slovanski) elementi s krščanskimi in je to seveda najbolj zanesljiv prikaz še v zadnjem trenutku zabeleženega predkrščanskega izročila, ki je v vsej svoji ritualni percepciji še vedno globoko navzoč in zakoreninjen v Istri. Seveda ne gre – v omenjeni zbirki – za etnofikcijo, temveč za prikaz predhistoričnih arhetipskih modelov, ki se mešajo z »zdravo ljudsko modrostjo«, se pravi z delčkom komičnega in včasih tudi ironičnega odnosa fabulativnih junakov do tistega, kar se jim je zgodilo. Poleg tega se je Tomšič ukvarjal tudi s filmskimi scenariji, ki pa vodijo v drugo smer kakor njegov kasnejši opus – ta bi lahko izviral prav od njegovih začetkov, se pravi znanstvene fantastike, ki ni bila v funkciji trivialne koncepcije, temveč globoko vizionarska in za tiste čase nekaj zares posebnega. Tudi te znanstvenofantastične zgodbe so odšle v pozabo, pa vendar kažejo na izredni mladi talent, ki veliko obeta. Kasneje se izkaže, da se je bolj ali manj vsa njegova poetika ravnala na eni strani po prvencu, po drugi strani pa se je Tomšič navduševal tudi nad mitom in arhetipskimi ozadji določenega folklornega sestava – v našem primeru istranskega. Iz teh sestavin nastane »postšavrinski« Tomšič, priznan avtor tudi s stališča regularne poetike, sicer pa je vse svoje življenje do izida Šavrink in Kažunov ostal v ozadju; ne omenja ga noben učbenik, čeprav eksistira v našem prostoru že od leta 1968! Njegovi sodobniki, četudi desetkrat manj inovativni, povprečni: o njih seveda slišimo in beremo, dejansko pa smo o Tomšiču vse do znamenitih Kažunov slišali zelo malo, dokler se ni nekdo spomnil, da bi bil avtor zrel za nagrado Prešernovega sklada za literaturo, ki pa jo je dobil za Oštrigeco, ne pa za Kažune, ki so dejanski vrh njegovega pisanja, kot se bo videlo iz naslednjega razmišljanja. Še bolj žalostno je bilo do pred nekaj let, ko je Ines Cergol Bavčarjeva tudi na univerzitetni ravni ovrednotila Tomšičev dotakratni opus, sklicujoč se predvsem na dva velika vira: Tarasa Kermaunerja, povprečen recenzentski in kritiški aparat ter razne spremljevalce lokalistične literature. Pred omenjeno diplomsko nalogo nismo imeli o Marjanu Tomšiču nobene večje in tehtne razprave, se pravi, da je bil s stališča akademskih analitikov bolj ali manj pozabljen ali zamolčan. Cergol-Bavčarina diplomatska naloga v marsičem stvari poenostavlja, saj Tomšičev opus dojema kot celoto, nikakor pa ne analizira njegovih partikularnih nivojev, ki so najbolj relevantni za vso njegovo ideološko stališče do pisanja. Vprašanje, ki si ga Cergolova ne zastavlja, je: ali je Tomšičevo pisanje dejanski odbleisk neke etnološke strukture ali pa gre za najmodernejši simulaker mitičnega, epskega, predritualnega v posebno mimetično ogrodje, kjer se Tomšič kaže kot izviren inovator, producent

t.i. nove ere v literaturi, ki s svojimi kompliciranimi metamorfozami arhaičnih oblik in zgodb razume svet iz pozicije banalnih dogodkov človeka, ki je v nekaterih elementih svojega vsakodnevnega obredja še vedno struktura, ki pripada cikličnim zakonitostim skupnosti in naravi in se torej kaže v svoje dinamičnem notranjem stanju še vedno kot človek obrednega. Če od Apuleja štejemo nastanek modernega romana, če je od takrat možen metafizičen posmeh in s tem paleta tragične literature, ki povečuje tragičen status subjekta in hkrati norčevanje iz njega, kjer ne gre več za ritualno mimezis, – izraz prvi uporablja Frazer – temveč za mimezis končnega stanja tragičnega subjekta: njegove smrti ali njegove preobrazbe ali njegovega zmagoslavnega izhoda, potem lahko ugotovimo, da se zlom kontinuitete smisla pojavi tudi s Tomšičevo ritualno-mitološko poetiko. Čeprav metafizična kontinuiteta traja vse prek modernizma do umetniških avantgard, nastane v fazi nastajajoče »post« poetike (gledano v pavšalnem historičnem smislu) zopet smiselna. Smisel take poetike pa ni samo v simulaciji narativnih struktur, temveč v zaobjetu novega pogleda, ki modificira ljudsko glediščno točko v ironizirano in satirsko fazo umetniške ekspresije. Vemo, da se po avantgardah relacija pisca do klasične metafizike, torej vprašanja o biti, dobrem in zlu, dokončno spremeni. Do takrat je vsa literarna produkcija sklop točnih bolj ali manj kontinuiranih dogajalnih shem, ki vedno pripeljejo do konca zgodbe ali do junakove gradacije ali do – kar se dogaja največkrat – do zadnjega stanja: smrti. Obuditev take ritualne mimezis ponovno uspe magičnim realitom, kjer jim ideološka kontinuiteta smisla ne povzroča več posebnih ustvarjalnih problemov, gre za to, da povezujejo arhaične, predhistorične elemente v modificiran sistem komike, ironije in njenih izpeljav. Taka komika se kaže na formalni ravni kot poseben tostrani oris subjektov, ki na prvi pogled dajejo vtis marginalcev, vendar za takim prikazovanjem stoji poseben, do potankosti izdelan načrt Tomšičevega genija, saj je ritual v krščanskem izročilu mogoč samo »bužcem«, nikakor pa ne situiranim meščanom, ki so preživel Shakespeare, Brechta, Dostojevskega, Goetheja, Kafko in druge pisce svetovne literature. Tretji problem, ki pa je v primeru Tomšič največji, je njegov magični realizem, posebna smer v kontekstu svetovne literature. Gradišnik, Blatnik in kasneje Kermauner ga prištevajo malomarno med magični realizem k Argedasu, Asturiasu in Borgesu. Magični realizem južnoameriškega tipa je seveda tako raznolik, kolikor je avtorjev oziroma kolikor je južnoameriških držav. Vemo, da so Asturiasove *Gvatemalske novele* drugačne od Marquezovih *Sto let samote* ali *Generala v svojem blodnjaku* ali da je Borges, ki ga Kermauner posebno nespretno prišteva k magičnim realitom, povsem nekaj drugega kakor Argedas ali Fuentes ali celo pesniki, kot je Neruda. Vemo, da je ves opus omenjenih avtorjev sinteza evropskih avantgardnih tokov in take modificirane umetniške ekspresije, saj so delovali in se gibali po znanih kulturnih prestolnicah z znanimi imeni, nosilci takratnega avantgardnega radikalizma. Kolektivni duh se je počasi, ko so se vrnil v domovino, polegel in dobili smo sintezo skrajno radikalne umetniške avantgarde in etnoliterature, ki so jo južnoameriški avtorji prezentirali kot avtohtono in avtonomno tvorbo. Avantgarda se vidi v omenjenih avtorjih kot čista estetska tvorba, kot prividi in blodnje v okviru nacionalnih ali kvazimitoloških simbolov. V določenem smislu se lahko tu pogovarjamo o hermetičnem simbolizmu, ki se nam prezentira ravno toliko, da ga razumemo kot dejanski prikaz nove arhetipske strukture, kar poimenujemo pod pojmom magični realizem. Dejansko pa je s Tomšičem v okviru absolutne modernistične postavke njegovih sodobnikov in sopotnikov popolnoma nekaj drugega in gre torej pri njegovem tipu literature za poseben evropski odnos do zgoraj imenovane problematike, ki pa ima z južnoameriško varianto kaj malo skupnega. Tak odnos je bližji komični promociji rituala, saj

z njim avtor doseže absolutno funkcionalnost svoje literature, ker je problem prepričevanja bralca postopen. Prek komedije kot še vedno edinega ostanka v literaturi, kjer je bralec vpeljan v sodelovanje v okviru mimetičnega sistema, je samo še korak k dejanski refleksiji rituala kot edine možne katarze znotraj Tomšičeve literature, vsaj tiste, nastale po letu 1986. Še večji problem nastane, ker je Tomšičeva poetika avtopoetika in ga zatorej generacijska opredelitev ne more primerjati z njegovimi sodobniki: Božičem, pokojnim Rožancem, Kovačičem, Žabotom, Gradišnikom in drugimi avtorji. Nikakor pa ga ne smemo prištevati k socialnim realistom, saj bi mu kot avtorju, ki funkcionira v širšem prostoru in času, naredili grozno krivico. Če pa ga nekateri že pogojno imenujejo socialnega realista, pa bi najprvo morali opraviti literarnozgodovinsko rekapitulacijo socialnega realizma nasploh, njegove tendencioznosti, angažmaja; naj mi oprostite tisti redki, ki so si izmislili to nesrečno literarnozgodovinsko poimenovanje. Razlika med socialnimi realisti in Tomšičevo avtopoetiko je ta, da se slednja ne bo nikoli v prihodnosti interpretirala z ironijo kritika, temveč kot edini možen zasuk razumevanja literature oziroma njeno rekapitulacijo ritualnih faz v novo razumevanje ljudskega časa in prostora, ki je spet v vsem smislu privlačna za bralca nove ere. Tak čas je poseben ekološki čas, kjer ima mit kot ohranjevalec in spodbujevalec reda skozi privid okrepljeno umetniško in ekspresivno vlogo. Tako bi ob kakršnemkoli vzporejanju na koncu Tomšič s svojo globoko ritualno mimetično koncepcijo literature ostal sam in edini na majhnem slovenskem piedestalu dobre in izvirne literature. Tako smo lahko samo malo nakazali probleme, ki se jih znanstveno-kritični aparat še ni lotil in ki so še kako pomembni za razumevanje te in drugačne literature. Seveda je potrebno negirati večino Kermaunerjevih apriornih trditvev in Sodobnosti, ko je pisal o Tomšiču, saj so te neosnovane, kot mu je bilo že nekajkrat očitano.

Pri vsej stvari pa je še enkrat potrebno opomniti, da je avtor vreden splošnega premisleka tudi literarnih zgodovinarjev in teoretikov na najvišji akademski ravni, saj bomo prek njegovega pisanja kaj hitro razjasnili problem pisanja postavantgardne ali celo postmodernistične literature, v katero se prištevata z nekaterimi omejitvami tudi Tomšičeva ritualna in literarna koncepcija.

Vendar se je prav z odkritjem nove ere v literaturi, z mogočnim teoretskim aparatom pokazalo, da je komedija prav zaradi svojih odprtostnih možnosti postala generalna forma, ki s svojim načinom posmeha napravi bralčev recepcijski proces dinamičen. Tako bi lahko nadaljevali tezo, da je v razmerju komično/tragično prvo bilo nepoetično zaradi svoje nujne eksplicitne ritualne vloge, ki ga je s svojim značilnim spektrom na vseh psihofizičnih ravneh povzročilo. Iz tega sledi, da se je Tomšič kot avtor, ki za svojo izrazno podobo še vedno uporablja svinčnik in list papirja, moral nujno nasloniti na poetiko ironije, erosa ali pa na preprosto duhovito distanco pripovedovalca, da je prek tega izpeljal ritual iz sfer etnologije, lastne fikcije, krščanske teologije, sicer bi ga tako početje dejansko približalo magičnemu realizmu. Južnoameričani so na račun poetike v realni epski totaliteti dokaj statični in okostenili, saj remitizacija deluje kot dokaj samostojen člen v njihovem pripovednem procesu. Ker v tem razmišljanju sicer ni prostora za podrobnejšo analizo te poetike, bi se raje omejil na Tomšičevo rahločutno, a vendar tudi iz občutka zelo premišljeno in dognano razmerje med sfero komičnosti in med sfero mita kot absolutuma njegove mimezis. Teza se da razširiti do te trditve, ko lahko trdimo, da ob implicitnem dojetanju lahkotnosti zunanje realnosti, glavni subjekt omogoča eksplicitno videnje mita.

Spet se pojavlja težava pri določitvi vloge mita in rituala, saj naj bi mitska

zgodba omogočala učinkovitost obreda, se pravi učinkovitost resničnega, saj je bil mit v predkrščanskih časih zgodba o resničnem, šele nato zgodba o izmišljenem, kakor pravi v svoji knjigi *Ep in tragedija* Janez Vrečko.

Vendar je tak mit vse kaj drugega kot bela ali črna magija: temveč je čista literarna forma, ki na osnovi sekundarnega procesa omogoča kognitivnemu spektru bralčeve zavesti, da jo dojema kot magično, saj je ta preveč jasna in razvidna, preveč naravnost in neposredno skonstruirana; vsaka relacija znotraj mita je bila že nekoč odkrita v estetskem razumevanju življenja, v današnjem trenutku se lahko pojavi samo kot citat začetka literature ali morda kot literatura prihodnosti, ki ne dopušča več nikakršne metafizike, samo nujen in neposreden boj med dobrim in zlim, med dvema začetnima principoma evropske krščanske analitične misli in je substrat neštetim literarnim motivom širom njenega historiata. Vendar iz tega ne more slediti več vprašanje smisla, temveč nuja mita, ki stopa v svet literature po obdobju tisočletne klasične metafizike. Iz takega ozadja je moč razumeti Tomšičeve junake kot paradigme antične Hesiodove razvrstitve človeških rodov. Subjekti Tomšičevih zgodb živijo svoj ritualni cikel, so v območju dionizičnega, njihovi prividi so nujni in so del že omenjene ritualne mimezis, nikakor ne moremo teh ljudi razumeti z veliko mero znanstvene distance, prav tako kakor ne bomo nikoli razumeli pomena misterijev v pozni antiki, kakor tudi ne antičnega odnosa do tragedije.

Ritual je pri Tomšiču iztrgan iz mitske zgodbe; se pravi, da gre za določen poseg v območje kontinuitete obredne resnice. Vsi ti elementi: štrige, krsnike, ledene žene, procesije mrtvih se prikazujejo kot preizkušnja umazanemu hibridnemu dejanju ali podzavestno ali celo kar zavestno; mitski elementi so vneseni v diskontinuiteto realnega življenja, kar povzroči videnje ali moro ali prikazen. Se pravi, da se taki elementi pojavijo samo toliko, kolikor jih avtor za svoj premišljen vzgib potrebuje, se pravi, da jih razbija iz mitskih zgodb, tistih zgodb, v katerih so nekoč v davni obredja nastopali; danes so premišljeno simulirani v ritualno obredje, kar je genialni novum slovenske poetike!

Mitska zgodba se torej preobrazí v virtualno, saj realnost dejanskega realističnega tipa potrebuje ritualni simulaker, da je sploh sprejemljiva sodobni percepciji.

Sodobna percepcija namreč skuša tragični etos kakršnekoli zgodbe pozabiti, saj informacijska družba dopušča ob svoji dekadentni obliki tudi polifon aspekt literature, z njim vred pa tudi popolnoma nov odnos avtorja do religije, saj v območje svetega stopa tudi estetika grdega, religiozne variante kot posledica radikaliziranega avtorjevega individualizma, ki se kot nuja kaže vsem modernim pisateljem, kot tudi mitologija vseh časov in ljudstev. Taka družba dopušča simulacijo vseh dogodkovnih sestavin, kot smo to lahko ugotovili za postmodernizem v Ameriki in deloma v Evropi.

Problematičen je potemtakem nov etos v okviru novih paradigmatičnih razmerij v tekstu, saj v postmodernističnih delih zaide kar rad v radikalen cinizem ali ironijo, še rajši se poigrava s kontinuiteto smisla. Pri Tomšiču pa gre za poigravanje z mitom in komičnimi vzgibi, gre za nekakšno razmerje njegovih subjektov do svetega, saj je njihov etos v območju zakonitosti rituala; vsako njihovo dejanje je sicer podobno mitološkimi ritualnim junakom, vendar gre, kot smo rekli, za komični individualizem, ki se včasih lastnemu ritualu tudi posmehuje, kar bi bila v mitski preteklosti obsodba subjektovega etosa na večno trpljenje ali v milejši obliki tudi na smrt.

Dvovalentna epska struktura realnosti in rituala, ki realnost zmede, povedano ob zaključku, je osnovna podstat Tomšičeve poetike in zato nikakor ni to lokalistična literatura, zreducirana na vas, kot pravita Kermauner in Bavčarjeva, temveč gre pri Tomšiču tudi za odnos do vseevropske literarne problematike; problem

njegove literature je namreč s takim odnosom univerzalen, kolikor so univerzalni Južnoameričani, izhajajoči iz svojih vasi.

Istra in njeni vzgibi ter avtorjeva bibliografija

Seveda vse povedano velja za Tomšičevo bibliografijo po letu 1986, se pravi za dela, kot so *Olive in sol*, deloma *Šavrinke*, njegovo najboljšo delo *Kažuni* in pa na novo objavljeno in predelano zgodbo *Oštrigeca*, za katero, kot vemo, je avtor dobil tudi nagrado Prešernovega sklada. Poseben problem pomeni roman, ki je kandidiral za nagrado Kresnik 1994, *Zrno od frmentona*, ki pa je nekakšna sinteza vsega napisanega po letu 1986; dejanskemu, zgodovinsko in sociološko še ne čisto raziskanemu momentu takoj po drugi svetovni vojni se pridružuje Tomšič z načrtno izdelano strategijo, ki poetske probleme v svojih novelah razširi in postavi v splošen zgodovinski moment, kjer se Katina reflektira kot univerzalno občestvo, ki zna samo realizirati širši, teogonski mit. Katina je namreč idealna, poosebljena dobrota, kakršen pač mora nujno biti človek, ki izhaja iz družbe, predane ritualnim zakonitostim, da bi mit ohranjale. Poseben problem Tomšičeve literature, nastale po letu 1986, pa je *Kafra*, saj je nosilec epske totalitete deček Li, ki ob posebnih dogodkih, ki so zvečina erotične narave, postane odrasel; po moji presoji je ta Tomšičev roman vrhunski, čeprav se od generalnih predkrščanskih arhetipov odmika, saj naletimo v knjigi na poseben element, kjer se spajata seksualno in fantazijsko ob točno določenem lociranem kraju in času. Globoke podzavestne emocije Lija so opisane z vrhunskim metaforičnim aparatom, in Kafro tudi prištevajo med dela, ki funkcionirajo dvovalentno ali bipolarno. Li je namreč pogojen z nasiljem, okolica je zanj tuja, vedno odraste od drobnih, prikritih doživljajih, je tudi nekakšen junak z modernim avtorjevim etosom, ki ga Tomšič šele kasneje točno izoblikuje.

Bavčarina interpretacija *Šavrinke* se mi zdi od vseh njenih drugih interpretacij še najboljša, čeprav v njej izpostavlja dela, ki so samo mitsko oziroma arhetipsko naravnano avtorjevo poetsko stališče, ne dotakne pa se analize komičnih in erotičnih elementov in njihove umestitve v zapleten izrazni kod *Šavrinke*. Ines Cergol-Bavčar analizira Katinino pot kot vračanje k istemu, saj dosledno upošteva to, da so Katina in njene sopotnice subjekti s svojim natančno določenim mitskim izhodiščem; saj so še vedno refleksija herojske dobe, saj izhajajo iz večnega mitskega prapočela; njihova religija jim je imanentna oziroma prek tega tudi religija avtorja. *Šavrinke* so splet fragmentarnih pasusov, povezanih tudi na formalni ravni v romaneskno celoto, kar je sploh pogoj, da se razvijejo v romaneskne junakinje, ki še imajo svoj kodeks konvencij, saj so trgovke, ki uravnavajo socialno ekonomsko preživetje, gotovo pa tudi skrbne matere in žene, ki držijo pokonci »tri vogale, četrtega pa osel!«. Območje bele in črne magije se konstantno pojavlja med bojem štrig in kršnikov, ki razdirajo uroke. Tako se zdi, da je magija v *Šavrinkah* še vedno princip egipčanske apofanije, saj se dobro prepozna kot absolutum; iz tega torej sledi, da se pričena čistiti, rezultat tega pa je premagano zlo. Ko velja urokba, je dobro mrtvo, vsaj na videz mrtvo, kakor hitro se tu regenerira, sledi ozdravitev urokbe. Štrige in kršniki, delujejo kot popolni ritualni junaki, ki se ohranjajo v mitskih arhetipskih strukturah in drugače kot v opoziciji drug do drugega ne bi mogli obstajati, saj bi se večno kroženje k istemu brez kakršnegakoli presledka prenehalo in bi roman izgubil svoj poglobitveni, čeprav umetno, na estetski način sproduciran mitski status. Šele v ta okvir postavlja avtor Katino in njene sopotnice, ki s svojo realistično distanco vzpostavljajo razmerje novega etosa, ki se zdi neskončen in neponovljiv, saj dobro in

zlo funkcionira navzven kot odslikava ritualnega kroženja. Še vedno pa je Katina avtonomen subjekt, ima svoje realistične karakterizacije, vendar neskončno dopušča ahranjanje mita, zateka se po pomoč k ritualu; poleg samoohranitvene pozicije producira Katina tudi kozmološko in to je bistven element Šavrink. Na koncu se Katina povrne domov, končno se njena pot lahko ponovno začne; naslednje leto bo spet mogoč boj med dobrim in zlim, bo spet končno spet mogoča Tomšičeva literatura. V tak poetski okvir pa Tomšič vnaša tudi celo paleto odnosov, ki poleg globalnega ravnovesja med dobrim in zlim vzpostavljajo tudi razmerja med večnim erosom in naravo. Eros v junakinjah je svoboden, a vendar obvladljive narave; ženske so naravne, kakor so pri parjenju naravne živali, rade se šalijo, tu in tam zasledimo hibristično strukturo, ki pa se kaže bolj v psihološki negativiteti in je bolj posledica nezmožnosti prisluhniti sferi mitoloških zakonitosti, ta pa se kaže kot privoščljivost, maščevalnost, zakrknjenost, kar je povezano s težkim eksistencialnim položajem zapornic.

Struktura romana je podobna Šavrinkam, le da gre pri *Zrnu od frmentona* za očitno soočenje Tonine kot osebe z dopuščajočim etosom in okoljem, v katerega je kot po naključju padla Tonina, saj se dolgo časa ne znajde v puljskih zaporih. Če je pripovedni okvir v Šavrinkah predrevolucijska Istra, je tu natančno opisana postrevolucijska Istra po letu 1947. Spet ponavljam, da nista bistvena za razumevanje Zrna locirani čas in prostor, temveč odnos Tonine do glavnega principa v pripovedi: zaporniškega trpljenja in zla. Razlogi, ki so jo privedli v to nemogočo situacijo, so bili predvsem ekonomski in nikakor ne politični. Tonina se je morala po logiki svojega tradicionalnega odnosa do družbe preživeti; kot Šavrinka je trgovala s Trstom, zdaj, ko sta nastala cona A in B, pa bi se tako trgovanje razumelo kot političen zločin. Družba, ki se je v tem času zlasti že modernizirala in ideološko naelektrila, je izgubila stik s podeželjem, toda Tonina tega ni mogla izgubiti. Zato se je, ne iz kakršnekoli opozicije do političnih razmer, temveč zgolj iz ekonomskih razlogov ukvarjala s kontrabantom. Skratka, znašla se je v zaporu, iz lokalno znane lokacije se je premaknila v univerzalno neznano lokacijo, kar je zapor vedno v zgodovini literature bil, če pogledamo samo Tomšičeva sopotnika: Lojzeta Kovačiča in Vitomila Zupana. Tonina se srečuje v zaporu z različnimi zapornicami, obkrožajo jo detomorilke, morilke, prostitutke, kleptomanoide nimfomanke, buržoazija; v svojem globokem metafizičnem bistvu vsi enotni: vsi so obsojeni in prestajajo pravično ali krivično kazen, kar pa v samem zaporu ni več bistveno. Tomšič si idealnih razmer za Tonino kot avtor skoraj ni mogel izmisliti, saj se dekonstruira subjekt kot nosilec kulturne ambicije in se postavi v pozicijo zapornika, ki je tudi znana in različno opisovana skozi svetovno literarno zgodovino. Pozicija vseh udeleženih subjektov se začena na inicializacijski stopnji; edino, kar zapornice veže na pretekli svet pred prestajanjem kazni, je hibristično dejanje vsake posameznice. Tonina začena z gnusom opazovati in razumevati zaporniško življenje, toda kmalu se njen odnos spremeni, zapornice so vredne pomilovanja, na kraju jih dobesedno vzljubi. Različne preizkušnje preživlja kleno in dostojanstveno; čeprav o svetu ni vedela ničesar, ima močan ugled pri sozapornicah in paznikih. V zaporu ostaja predvsem nosilka tiste zgodovinske totalitete, ki smo jo nakazali v Šavrinkah. S svojo človeško močjo je postavljena v kontekst zla kot heroj, kot mitološko bitje drugačnega časa, ki jo zaporniške grozote ne morejo vreči iz tira; še vedno zaliva rože in fragmentarno obuja spomine iz davnine, ki so metaforično jasni, njen etos, ki presega vsakršno ideološko razumevanje zapora, je estetiziran do dovršenosti; niti enega pasusa v romanu ni, kjer bi se Tonina kazala v svoji negativiteti. Tomšič kot avtor to seveda zahteva, saj se Tonina še vedno vzpostavlja kot subjekt, ki ima svoja

izhodišča, ne v hibrističnem dejanju kot njene tovarišice, temveč v ritualni igri svojega okolja, ki obuja stare mite, ki je otroška, nesebična Ljubezen, kakršno smo lahko zaslutili ob Rožančevem istoimenskem romanu. Prek tega se mi Tonina kaže kot sveta, kot tista oseba, ki se kaže v luči vse Tomšičeve poetike, saj mi je takoj jasno, da je njeno duhovno ozadje povezano z mitskimi prapočeli, da je praktično vse njeno istrsko okolje en sam mit, ki je bolj ali manj proizvod Tomšičevega genialnega pisateljskega zamaha. Dejansko Tomšič posega v območje herojstva, saj se Toninin lik odslikava skozi prizmo pozitivnega odnosa tudi do največjega zla. Tako imamo občutek, da se to kasneje, ko junakinja doživlja svojo osebno katarzo, spreminja in dobiva pozitivne značilnosti, saj vsi pazniki le niso tako slabi, in končno gre lahko Tonina domov. Na formalni ravni to povzroča stalno in premišljeno menjavanje avtorjevih glediščnih točk, saj je vsako čutno in duhovno zaznavanje Tonine opisano z ekspresivno metaforiko, bralec je dobesedno ob realističnem loku pripovedovanega prisiljen v ekspresivne, odprte zaznave umetniških parametrov. Etos Tonine je torej nezlomljiv in tako Tomšič nadaljuje svojo poetiko, arhaično, predmitsko. Nov arhetip se torej razume prek zapora, v katerega je ujet močan folklorni in mitski naboj preteklih romanov kot prostor, kjer se končno literarno realizira tudi v širši skupnosti ter omogoča, da se mitski prostor lahko razume samo prek Toninih dejanj in sanj.

Tonina je najbolj dovršen Tomšičev romaneskni subjekt, saj je večvalenten in v končnem stanju se spoji z magično istrsko domišljijo.

Ko omenjam zadnje od treh velikih del, novelistično zbirko *Kažuni*, ne morem mimo ugotovitve, da Tomšiču naravnost ležita novela in kratka zgodba. Celo v Šavrinkah lahko opazimo, da je romaneskna forma vnesena v novelistični okvir s svojim ciklusom dveh ponovnih začetkov poti. Po eni strani se novela prilaga avtorjevemu pisanju prav zaradi nenadne, bruhaajoče ekspresije, ki se mora prav tako nenadno končati, kakor se je začela, po drugi strani pa zadostuje kot forma zapletenemu in zgoščenemu izrekanju, ki je nujno za visok estetski učinek, kakršnega od zgodb tudi pričakujemo.

Kažuni, v resnici poljske hišice, značilne za južni del istrskega rta, kamor so kmetje spravljali poljedelsko orodje, je v resnici najbolj dognana in umetno dodelana Tomšičeva zbirka kratkih novel. Interpretacija Ines Cergol Bavčarjeve je tu domala nevzdržna, saj skoraj dobesedno ponavlja trditve Tarasa Kermaunerja, da so ti tipi subjektov marginalci, ki se niso »sposobni prilagoditi«. Mit večnega cikla, ki mu je subjekt podrejen, pa se kaže v njegovem ravnanju, ki je navidezno nenavadno – nenavadno hitremu in utrujenemu pogledu modernega, urbanega človeka. To življenje pa je v svoji globinski podobnosti resnično popolno in do najboljčutljivejših meja dovršeno – podrejeno je namreč večnemu ritualu predanosti usodi na eni in večnemu vztrajanju ob tistem obupno trdem končku zemlje na drugi strani.

Bavčarjeva ni posebej navedla predmeta prilagoditve, saj je prav predmet prilagoditve subjektov v *Kažunih* bistven in še kako pomemben. Iz našega predhodnega razmišljanja smo ugotovili, da se splošni subjekti s svojo komično in dinamično vlogo prilagajajo statusu ohranjanja mita, ki je sproduciran z ritualom, kvečjemu je obratno, da se moderni bralec težko in s skrajnimi napori prilagodi celostni umestitvi subjektov. Za nadrobnejšo analizo in vzporejanje sem vzel novelo *Vinograd*, ki je dejansko vrh pisateljeve kreacije in domiselne mitske parabolike. Zgodba govori o nekem kmetu, Kozloviču, ki je posadil mlade sadike trte na pravkar izkrčeni in obdelani njivi. Vendar pa se je zgodila katastrofa. Letala, ki so spuščala strup – ta naj bi pomoril plevel ob električnih drogovich – so pomotoma poškrpila tudi sadike. Njiva je bila uničena, Kozlovič pa je začel tudi notranje propadati.

Naslednje leto pa je na isto njivo posadil pšenico, jo povezal v snope, snope zažgal, plevel pa posul po njivi. Leto kasneje pa je posadil nove sadike, ki so dajale zelo dobro vino, za katerega je kasneje na tekmovanjih dobil tudi nagrado. Zgodba je sicer zelo interpretabilna, hkrati pa nam jasno pripoveduje o ekološkem ohranjanju ravnotežij, ki bi mu antropologi preprosto dejali ritual. Ritualna shema sprave z zemljo sicer aplicira na celo vrsto zelo zapletenih teoretskih vprašanj o začetku in koncu, se pravi, celotnem ciklu, ki ima tudi v zgodbi svoje pravilne časovne razsežnosti.

Ob prebiranju Kažunov se človek dejansko požene v neko posebno dimenzijo, kjer je vsako dejanje del določenega načrta, kjer slike, kot je, recimo ta o kravi, ki je po nesreči padla v korito, niso samo estetska mimezis, temveč tudi simulirana slika obredij, pogojenih s celotnim utripanjem narave, pri čemer prvobitni ljudje niso izvzeti in jih zato ne bi bilo treba psovati z marginalci, kakor to počno nekateri. Tudi Armijo iz neke druge novele ne goji v novi stolpnici, kamor ga je nagnala socialistična socialna služba, prašičkov kar tako in ne hodi nazaj na prvi dom zaradi potovalne mrzlice, temveč zaradi neke posebne sile, ki je v zgodbah nakazana, ubesediti pa se je ne da, kakor se včasih za časa grške tragedije ni dalo prisostvovati ritualom, temveč v njih samo sodelovati.

Marjan Tomšič je pisec Mediterana, Istre in celotnega človeškega univerzuma. Kar pa njegovo prozo naredi še posebej prijazno in čudovito, je humor. To je tiste vrste humor, ki ga razberemo prek dialogov. To je tipični humor, kakršnega lahko zasledimo v filmih, kot sta Mediteraneo in Cinema Paradiso. To je humor kolektiva in skupnega zaveznitva, ki preživi vsakršno frustracijo in težavo. Lahko bi dejali, da je tak humor nujno potreben, da bi razumevali Istro kot prostor odprtega soočanja kultur prek smeha in mitskega patosa: le preko tega bomo razumeli tudi našo zapleteno zgodovino in eksistenco. Marjan Tomšič pa ostaja velik kozmopolit, čeprav ne piše o Parizu in Londonu, temveč o majhni istrski vasi, ki ima kvečjemu eno samo ulico, včasih dve, ima pa veliko več kot Pariz ali London: ima odgovor na vsako še tako skrivnostno vprašanje človeštva, odgovor, ki mu pravimo zavezujoč odnos človeka do narave in pristni humorni odnos do življenja, kakršnega v noveli Vinograd simbolizira vinska trta kot zmagovalka nad modernim zastrupljanjem neke druge, preveč hitre in naporne civilizacije.