

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

SANJE V UROKIH POLNE LUNE IN AMERIKI

DIPLOMSKO DELO

Mentorica:izr. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Avtorica: Urška Orešnik

Ljubljana, oktober 2010

ZAHVALA

Iskreno se zahvaljujem svojim staršem in preostali družini za podporo, še posebej pri odhodu na študijsko izmenjavo, svojim prijateljem in nenazadnje mentorici Alojziji Zupan Sosič za usmerjanje in spodbudo pri pisanju diplomskega dela.

KAZALO

ZAHVALA	2
KAZALO	3
IZVLEČEK	4
ABSTRACT	4
0. UVOD	5
1. SANJE IN LITERATURA – TEORETIČNA IZHODIŠČA	7
1.1 SANJE IN ZGODOVINA LITERATURE	7
1.2 PSIHOANALIZA IN LITERARNA VEDA	9
1.3 PSIHOANALIZA IN LITERATURA	10
1.4 SANJSKO IN FANTASTIČNO	13
1.5 VLOGA SANJ V LITERARNEM BESEDILU	16
2. FRANZ KAFKA: AMERIKA	17
3. MARJAN TOMŠIČ: UROKI POLNE LUNE	23
4. PROBLEM JUNAKA IN MODERNI ROMAN	32
5. SANJSKA ODISEJADA KARLA IN ÓRFANA	41
5.1 SANJE KOT GRADIVO	41
5.2 SANJE KOT MOTIV	42
5.3 SANJE KOT PRIPOVEDNI POSTOPEK	44
6. ZAKLJUČEK	49
VIRI	52
LITERATURA	53
IZJAVA O AVTORSTVU	57

IZVLEČEK

Diplomsko delo se ukvarja z vlogo sanj v romanih *Amerika* Franza Kafke in *Uroki polne lune* Marjana Tomšiča. Predstavljen je vpliv razvoja psihoanalize, predvsem Freudovega dela *Interpretacija sanj* na uporabo sanj kot navdiha, motiva in modela pisanja v literaturi. Na podlagi motivno-tematske interpretacije sta deli nato vrstno uvrščeni, pri čemer gre v Kafkovem primeru za klasičen primer modernega romana, pri Tomšiču pa za žanrsko sinkretičen moderni roman. Izpostavljeno je vprašanje magičnega realizma v zvezi s Tomšičevim romanom. Poseben problem predstavlja tudi junak romana. Osrednji del naloge pa je analiza vloge sanj v obeh delih – sanj kot gradiva, motiva in postopka pisanja. Analiza dela me je pripeljala do ugotovitve, da lahko Tomšičev roman označim kot primer sanjske fantastike, Kafkovega pa kot primer sanjskega realizma.

KLJUČNE BESEDE: Marjan Tomšič, Franz Kafka, sanje, literatura, psihoanaliza, *Amerika*, *Uroki polne lune*, sanjska fantastika, sanjski realizem.

ABSTRACT

The following thesis is occupied with role and position of dreams in Franz Kafka's *America* and Marjan Tomšič's *Uroki polne lune*. We are introduced to how the development of psychoanalysis, especially Freud's *Interpretation of dreams*, influenced the choice of dreams as inspiration, motif and model of writing in literature. On behalf of motif and theme analysis we come to an conclusion, that Kafka's novel is a classical example of a modern novel and in Tomšič's case an example of a modern syncretical novel. Special attention is made to the problem of magical realism in Tomšič's novel and to the question of hero in both novels as well. The central part of the thesis is the analysis of the role of dreams in both presented pieces, focusing on dreams as material, motif and writing process. At last we come to a conclusion, that Tomšič's novel can be labeled as dream-phantic, and Kafka's novel as case of dream-realism.

KEY WORDS: Marjan Tomšič, Franz Kafka, dreams, literature, psychoanalysis, *America*, *Uroki polne lune*, dream fantastic, dream realism.

0. UVOD

Sanje so se v literaturi pojavljale že od nekdaj. Iz antike poznamo nemalo primerov, ko sanje v literaturi nastopajo kot t. i. preroške sanje, sporočila bogov. Kot nam poročajo raziskave na to temo, vse do danes obstaja kontinuiteta takega in drugačnega pojavljanja sanj v literaturi. K razmišljanju o tej temi me je napeljal najnovejši roman slovenskega pisatelja Marjana Tomšiča *Uroki polne lune*. Pri tem se mi je zastavila množica vprašanj: kakšno vlogo igrajo sanje v literarnem tekstu; kaj je tisto, kar družijo sanje in fikcijo; kako je pisatelj za roman preoblikoval lastne sanje (roman naj bi nastal na podlagi pisateljevega sanjskega dnevnika) in kakšen vpliv je pri tem imela govornica sanj na avtorjevo pisavo; pri katerih ustvarjalcih bi lahko našli podobno uporabo sanj v njihovih delih itn. Po premisleku, kateri roman in avtor svetovne literature bi bila primerna za primerjavo, sem se odločila za Kafkov roman *Amerika*.¹ Kafka je znan po atmosferi, ki se pojavlja v njegovih delih – tesnobi, ujetosti, nesmiselnosti, lahko bi rekli kar *sanjskosti*.² Tudi Kafka si je svoje sanje zapisoval in o njih razmišljal, zbrane iz njegovih dnevniških zapisov, pisem in del so tudi izšle v samostojni monografiji *Träume: Ringkrämpfe jede Nacht*. Krog znanstvenikov se je lotil celo analize njegovih sanj – S. Hall in E. Lind: *Dreams, Life and Literature: A Study of Franz Kafka*. Na študijski izmenjavi na dunajski univerzi sem uspela zbrati kar nekaj literature, ki se ukvarja z vprašanjem sanj in literature ter natančneje opredeljuje tudi vlogo sanj v Kafkovem opusu. Z vlogo sanj v Tomšičevem delu se do sedaj ni ukvarjal še nihče, poleg tega pa je treba poudariti tudi dejstvo, da je bil na njegov zadnji roman (v primerjavi s prejšnjimi) kritični odziv manjši, kar si lahko razlagamo kot zadrego, saj je delo tako oblikovno kot vsebinsko zelo posebno.

V sledečem diplomskem delu se bom tako najprej spraševala o tem, kakšno vlogo so imele in še imajo sanje v literaturi, kakšen vpliv je imel na to razvoj psihoanalize ter na kakšen način se sanje pojavljajo v fikciji. Zatem se bom posvetila umestitvi obeh obravnavanih del

¹ Večino strokovne literature o Kafki in njegovem delu sem pridobila na Erasmus študijski izmenjavi na Universität Wien, kar je bil tudi namen izmenjave.

² To atmosfero bi lahko označili s pridevnikom *kafkovski*, ki je prešel že v splošno rabo. Robert Crumb in David Zane Mairowitz v stripu o Kafki to rabo komentirata takole: »Njegovo delo prežema značilno RAZPOLOŽENJE, ki je skrivnostno in ga je težko opredeliti. To je 'mesarjem' moderne kulture dopuščalo, da so ga spremenili v PRIDEVNIK.« (Mairowitz in Crumb 2009: 5)

v opusa avtorjev ter deli vrstno opredelila. Izpostavila bom junaka obeh romanov in ju med seboj primerjala. Postavila si bom tudi vprašanje, kakšen je status realnosti v romanih, kakšno vlogo ima pri tem fantastika in kakšno sanje ter kako le-te preoblikujejo realnost. Na podlagi ugotovitev bom naredila analizo in primerjavo del ter navedla primere. Predvidevam, da se bo pri primerjavi del pokazalo, da imajo sanje sicer deloma podobno vlogo – da so sanje avtorjema služila kot podlaga, vir njunih zapisov in da so nekateri elementi, ki so značilni za strukturo sanj, vplivali tudi na njuno pisavo – po drugi strani pa se vloga sanj v obravnavanih delih gotovo tudi razlikuje. Lahko pa trdimo, da pri obeh ustvarjalcih sanje predstavljajo prostor, kjer se lahko domišljija razvije v še neznane razsežnosti, kjer ni zakona težnosti realnosti. Po eni strani so lahko sanje univerzalno umetniško sredstvo, saj sanjamo vsi, po drugi pa so nekaj skrajno individualnega, omejen in unikaten prostor znotraj subjekta. Kafka v znamenitem citatu ta prostor poimenuje 'moje sanjsko notranje življenje', ki je edino, kar ga lahko popolnoma zadovolji, vse ostalo je postranskega pomena: »Gledano s strani literature je moja usoda zelo preprosta. Čut za prikazovanje mojega sanjskega notranjega življenja je vse drugo potisnil v postranskost, in je to zato strahotno zakrnelo in ne neha kmeti. Nič drugega me nikoli ne bo moglo zadovoljiti.« (Kafka 2010: 127) V sanjski blodnjak 'ujet' Tomšičev junak Órfano pa o sanjah in ustvarjalnosti razmišlja takole: »Podobe je ustvarjal z veliko močjo. Oblikoval jih je, ker je vedel, da sanja in da si lahko izsanja kar hoče.« (Tomšič 2008: 196) Preden pa preidem k interpretaciji sanj v obeh romaneskni delih, pa je treba definirati sam pojem sanj v literaturi.

1. SANJE IN LITERATURA – TEORETIČNA IZHODIŠČA

1.1 SANJE IN ZGODOVINA LITERATURE

Je literatura sanjska ali so sanje literarne? Vprašanje spominja na dilemo o kuri in jajcu ali pa na Zguang Zijeve sanje o metulju – je on sanjal, da je metulj ali metulj, da je Zuhang Zi – vendar je odgovor preprost. Gotovo so sanje obstajale že pred nastankom literature, vendar so vanjo vstopile že ob njenem vzniku, ki je povezan z mitologijo in verovanji starih civilizacij. V *Epu o Gilgamešu*, ki je najobsežnejše in najpomembnejše besedilo babilonsko-asirske književnosti in katerega nastanek sega v leta 1700 in 1200 pr. Kr., že lahko zasledimo sanje kot literarni motiv, ko Gilgameš sanja o svojem sovražniku in bodočem prijatelju Engiduju, sanje pa mu razloži njegova mati Nisun. V antiki so, kot lahko zasledimo v Heziodovi *Teogoniji*, sanje delili na običajne in preroške, slednje so opravljale funkcijo posredovanja med človekom in bogovi Olimpa; pošiljala naj bi jih Zeus ali Apolon. Tako pravi Ahil v prvem spevu *Iliade*: »Nujmo, vprašajmo vendar katerega žrecev, prerokov, / sanj razlagalca mordà – saj sanje so tudi od Zeusa – / ta nam pove, kaj toliko hud je Foibos Apolon.« (Homer 1978: 6) Z Aristotelom pa pride do preobrata – zanika dojemanje sanj kot povezave z bogovi, češ da gre le za človekovo zaznavo. Pozneje, v srednjem veku, so sanje delili na dobre in slabe, kriterije za to pa je določala Cerkev, navsezadnje so veljale kot dokazni material na inkvizicijskih zaslišanjih. V literarno zgodovino so se vsekakor zapisale Dantejeve sanje k prvem sonetu *Novega življenja*, ki mu jih posreduje Amor in ki prikazujejo Beatrice v rahlem rdečem ogrinjalu, kako žre njegovo krvaveče srce. V renesansi se pojavi prva likovna upodobitev individualnih sanj, in sicer gre za delo *Traumgesicht* ('sanjski obraz') Alfreda Dürerja iz leta 1525, ki je sanje dojemal tudi kot vir umetnikovega navdiha. V tekstu k akvarelu je pripisal, da se mu je v podobi z neba padajoče vode v sanjah pokazal obraz, apokaliptična srh vzbujajoča podoba naliva je bila tako njegov vir navdiha za omenjeno delo. V baroku lahko sanje najdemo v naslovni metafori drame Calderona de la Barce *Življenje je sen*, ki bržkone vsebuje baročno obsedenost s smrtnostjo in časom. V obdobjih klasicizma in razsvetljenstva sanje na račun racionalizacije človekovega sveta niso igrale večje vloge, kar pa se je spremenilo z nastopom romantike, individualizacijo in introspekcijo individuuma; sanje, nezavedno, so dojemali kot človekovo povezavo z naravo, kozmosom. Novalis je govoril o vzporednicah med sanjami in romantično zvrstjo – umetno pravljico,

ki jo je označil kot niz nepovezanih sanjskih, fantastičnih podob (Kaltwasser 2000: 40). Stična točka, ki povezuje sanje in literarno ustvarjanje, je domišljija, torej sposobnost človeka, da lahko v zavednem, budnem stanju na literarnem oz. umetniškem nivoju ponovi določene lastnosti sanj (ibid.). Najizraziteje se sanje pojavljajo npr. pri Hoffmanu. Kljub temu, da se v romantiki razmahne tudi razmišljanje o povezavi med sanjami in umetnostjo, sanje v slednji ostanejo le motiv. V simbolistični liriki sanje navdihujejo s svojo šifriranostjo, nerazumljivostjo, vizionarskostjo, poleg tega pa se s svojo odprto strukturo prilegajo konceptu odprte lirske forme. Ta tendenca se nadaljuje tudi v surrealizmu, kjer svet sanj postane model poezije – sanje in domišljija ustvarjata novo realnost – tako kot sanje s svojimi zakoni spreminjajo realnost, tako naj pesnik z močjo svoje domišljije ustvarja svet. Koncept literarnih sanj se sklada s konceptom modernizma – z individualizacijo ustvarjalčevega pogleda, nezavednega, toka zavesti, kar odlično ilustrirajo Proustova dela ali pa denimo Joycev roman *Finnegan's wake*. Ko govorimo o sanjah in literaturi, pa nikakor ne moremo mimo moderne, center katere je bil Dunaj, kjer je deloval Sigmund Freud. Vpliv njegovega znamenitega in prelomnega dela *Traumdeutung* je prisoten v delu Arthurja Schnitzlerja, že po naslovu očitno v *Traumnovelle* oz. *Sanjski noveli*.³ Dunajska moderna je imela nesporno vpliv tudi na Ivana Cankarja, sanje pa se najeksplicitneje pojavijo v njegovih *Podobah iz sanj*.

³ O ujemanju strukture *Sanjske novele* in Freudove teorije sanj je pisala Sonja Dolenc v svojem diplomskem delu *Sanjska naveza: vsebinska in strukturna ujemanja med Freudovo teorijo sanj in sanjsko novelo A. Schnitzlerja*.

1.2 PSIHOANALIZA IN LITERARNA VEDA

Freudovo psihoanaliza je nedvomno vplivala ne le na moderno in sodobno literaturo, temveč tudi na samo literarno vedo. Virk v *Modernih metodah literarne vede* omenja tudi (Freudovo) psihoanalizo, ki jo uvršča v prvo metodološko paradigmo,⁴ o njej pa pravi slednje: »Največkrat se osredotoča na dejavnike, ki so glede na besedilo zunanji in povezani z okoliščinami njegovega nastanka.« (Virk 2003: 149) Izpostavi, da je bilo Freudovo zanimanje za literaturo predvsem vsebinskega/tematskega značaja, in sicer so njegove analize načeloma treh vrst:

- a) literarna dela analizira podobno kot sanje – umetniško delo kot vir psihoanalize avtorja;
- b) psihoanaliza junaka;
- c) analizant je samo literarno besedilo (Ibid.: 152).

Lacana kot delnega dediča Freudove psihoanalize pa uvršča v drugo metodološko paradigmo, ki se osredinja na literarno delo in njegov avtonomen pomen. Medtem ko je ta prikaz zelo shematičen, bom v nadaljevanju poskušala najti subtilnejše povezave med literaturo in psihoanalizo.

⁴ V prvo metodološko paradigmo spadajo metode, ki se posvečajo predvsem momentu produkcije literarnega dela in okoliščinam njegovega nastanka.

1.3 PSIHOANALIZA IN LITERATURA

Naj najprej izpostavim dejstvo, da same Freudove teorije sanj ne bom uporabila za analizo tekstov, torej tekstov ne bom analizirala, kot da bi analizirala sanje, temveč bom izpostavila nekaj Freudovih ugotovitev o značilnosti sanj in jih nato uporabila pri analizi. Najprej me zanima, kaj je stična točka med sanjami in literarnim tekstom. V izdajah Freudove *Interpretacije sanj* v letih 1914 do 1922, sta kot dodatek izšla tudi spisa Freudovega tajnika in sodelavca Otta Ranka *Sanje in književnost* in *Sanje in mit*. Kljub obetajočemu naslovu pa gre še za en pregled literature, v kateri se pojavljajo sanje ter pregled literarnih teoretikov in ustvarjalcev, ki so se ukvarjali s to temo, ter predstavitev Freudove ugotovitve, da so sanje izpolnitev želje. Tako Rank zaključí, da je tudi literarno delo izpolnitev piščeve želje: »Im Grunde aber schafft auch der Dichter sich in seinem Werke eine mannigfach entstellte und symbolisch eingekleidete Erfüllung seiner geheimsten Wünsche, auch er ermöglicht den in der Kinderzeit verdrängten, aber im Unbewussten mächtig fortwirkenden Triebregungen zeitweise Befriedigung und Abfuhr (Katharsis).« (Rank 1995: 39) Vpliv avtorjeve osebnosti na njegovo delo ni zanemarljiv, a naša naloga je pozornost usmeriti na literarno delo, njegovo sestavo, oblikovanost. Torej je treba razmisliti o podobnosti v strukturi literarnega teksta in sanj. Njuna osnovna sestavina je preprosto – jezik, kot ugotavlja tudi Sonja Dolenc v svojem diplomskem delu: »Prekrivanje zakonitosti jezika in nezavednega bi moralo imeti določene posledice tudi v literaturi, saj je jezik njen medij, njen gradbeni material. Pogojena je z njim – nosi njegove strukturne značilnosti in omogoča njihov izraz.« (Dolenc 2007: 17) Kaj pa je pri jeziku, govoricí sanj tako posebnega, da ga zlahka povežemo govoricó literature? »Im Traum überwiegt die Bildhaftigkeit, überhaupt die sinnesorientierte Repräsentation gegenüber der begrifflichen.« (Kaltwasser 2000: 3) Jezik sanj torej ni pojmovni jezik, temveč govoricá podob, izraženih na zelo čuten način. In ravno zaradi tega so si sanje in literatura tako blizu – saj je njuno osnovno izrazno sredstvo podoba. Poleg tega gre v obeh primerih za nekakšno preoblikovanje stvarnosti oziroma ustvarjanje nečesa novega na podlagi tega, kar smo doživeli v realnem svetu. To v svoji monografiji *Traum der Literatur – Literatur des Traums* ugotavlja tudi Barbara Frischmuth: »Die Literatur profitiert also zunehmend von der Traumform: nicht nur, dass sich die Rätselhaftigkeit des Traums, seine Unsicherheit gegenüber Sein und Schein zunutze macht, sie bedient sich auch seiner harten Schnitte, seiner Bildverzerungen und Wortverdichtungen, seiner Zeitenstürze und

Personenzersplitterungen. Im Traum ist alles möglich, warum sollte es salso nicht auch in der Literatur alles geben können?« (Frischmuth 1999: 42–43)

Katere sanjske postopke si je potemtakem prisvojila literatura? Pri odgovoru na to vprašanje si lahko pomagamo s Freudovo teorijo in njegovo razlago **dela sanj**. Pri delu sanj gre za procese, ki potekajo med latentnimi sanjskimi mislimi in manifestno vsebino sanj – z delom sanj se torej neka določena vsebina predela in izrazi na drug način: »Sanjske misli in vsebina sanj so za nas predstavitev iste vsebine v dveh različnih jezikih, ali bolje rečeno, vsebina sanj je videti kot prepesnitev sanjskih misli v drugačen način izražanja, katerega znake in sintaktične zakone ugotavljamo s primerjavo izvornika in prevoda. /.../« (Freud 2001: 265) Najpomembnejša procesa sta pri tem »*Premeščanje* in *zgoščanje* /.../ in oblikovanje sanj lahko pripišemo predvsem njuni dejavnosti.« (Freud 2001: 291) Sanje so v primerjavi z obsežnim 'gradivom' (tj. sanjskimi mislimi), ki ga predstavljajo, zelo kratke, skromne, lakonične. Ko jih zapišemo, zapolnijo morda pol strani, njihova analiza pa osemkrat ali večkrat več. Gre torej za skrite misli, ideje, ki se skrivajo za sanjami samimi. **Zgoščanje** pomeni npr. prednostno izbiro elementov, oblikovanje novih enot (npr. iz več oseb 'nastane' ena sama), najoprijemljivejši znak zgoščanja so npr. komične in redke besedne tvorbe. Delo zgoščanja zlahka razumemo pri prenosu na literaturo, saj je ta, glede na to, o čem govori, velikokrat zgoščena – pove manj, drugače itn., sploh lahko to trdimo za krajše forme, recimo poezijo, kjer se, če posplošimo, za malo besedami skriva veliko pomena.⁵ Posledica dela **premeščanja** pa je, da vsebina sanj ni več podobna jedru/smislu sanjskih misli, torej so sanje le popačenje sanjske želje, ki obstaja v nezavednem. »Lahko smo opazili, da elementi, ki so v vsebini sanj poudarjeni kot bistvene sestavine, v sanjskih mislih nikakor nimajo take vloge. /.../ Sploh ni nujno, da je to, kar je očitno bistvena vsebina sanjskih mislih, predstavljeno v sanjah. Sanje so tako rekoč *drugače osredinjene*, njihova vsebina se osredotoča na druge elemente kakor sanjske misli.« (Ibid.: 289) Delo sanj torej sanjske misli popolnoma predrugači, jih zasuka, postavi na glavo, prezrcali – pri čemer se postavi vprašanje, kaj se zgodi z **logičnimi zvezami**, ki so urejale sanjske misli. Prav tu lahko najdemo zvezo z literarnim ustvarjanjem (oz. z umetniškim snovanjem sploh). Sanje tako lahko logično zvezo pokažejo kot **sočasnost**, Freud tu navaja primer slikarja, ki na sliki Atenske šole postavi skupaj filozofe in pesnike, ki nikoli niso bili skupaj (fizično in/ali časovno), vendar oblikujejo skupino v pojmovnem smislu. Pri predstavitvi **vzročnih zvez** je lahko odvisnik postavljen pred glavni stavek oz.

⁵ Seveda gre tu le za posplošeno ponazarjanje, ne moremo pa trditi, da je vsa poezija taka.

sanje, vendar obširnejši del sanj vedno ustreza glavnemu stavku. Pogosto pa se vzročni odnos izgubi v zmedi elementov, ki je v procesu sanjanja stalnica. Zelo izrazito je, kako sanje preoblikujejo kategoriji **nasprotja** in **nasprotovanja** – obnašajo se namreč, kot da le-ta ne obstajata, nasprotja združujejo v eno, predstavljajo jih kot eno in isto stvar. »Sanje si tudi jemljejo pravico, da predstavijo poljuben element z njegovim želenim nasprotjem, tako da o nobenem elementu, ki pozna nasprotje, ne vemo tako, ali je v sanjskih mislih navzoč na pozitiven ali negativen način.« (Freud 2001: 300) Mehanizem sanj pa je zelo naklonjen mehanizmu **podobnosti**, kar pogosto pomeni, da po načelu ujemanja, podobnosti stvari/pojmi/pojavi krčijo v eno samo enoto, pri čemer gre pri poenotenju oseb za identifikacijo, pri stvareh pa za sestavljenko. Slednja je vzrok, zakaj imajo sanje pogosto vtis fantastičnosti, saj ti elementi ne bi mogli nikoli biti predmet dejanske zaznave. V sanjah sta pogosta tudi **vsebinski** (poudari izpolnitev želje v nasprotju s kakšnim posebnim elementom sanjskih misli) in **časovni obrat** – pri časovnem je npr. nek izid dogodka postavljen na sam začetek sanj.⁶

Naštela sem nekaj elementov dela sanj, za katere bi lahko potegnila vzporednice z literarnim preoblikovanjem realnosti. Na tem mestu mi služijo le kot sredstvo ponazoritve domneve o podobnosti sanjske in literarne gradnje besedila. Ti elementi so namreč mišljeni kot del pojmovnega orodja znanstvene analize sanj, ter osnovani na Freudovi teoriji sanj kot manifestacije subjektive želje. Sicer se ravno v primeru Kafkove *Amerike* ta teorija ujema z zadnjim poglavjem romana, ki ga lahko interpretiramo kot izpolnitev želje. Zelo široko gledano literarno delo pomeni izpolnitev avtorjeve želje oz. želja, vendar se v take splošne dileme oz. predvidevanja ne bom poglobljala. Moj cilj ni narediti psihološke analize literarnega dela, lahko mi teorija sanj predstavlja oporo in napotek, na katere 'sanjske' elemente naj bom v besedilu pozorna. Gotovo bom našla nekaj vzporednic, ne bom pa skušala na vsak način dela interpretirati le po teh kriterijih.

⁶ Prav pri literarizaciji sanj je relativizacija časa zelo očiten znak sanjskosti.

1.4 SANJSKO IN FANTASTIČNO

Laična opredelitev pojma sanj gotovo zajema tudi pojem fantastično, v sanjah se stvari odvijajo drugače, prostor in čas postaneta relativna oziroma se raztezata in krčita – kot da bi ju opazovali v 'cirkuških' ogledalih, ki opazovalca popačijo v vseh mogočih dimenzijah. Preoblikovanje realnosti v sanjah je tudi Freud imenoval popačenje. Nam pa se zastavlja vprašanje, v kakšni zvezi je ta drugačna, sanjska percepcija realnosti povezana s konceptom fantastike. Slednja je relevantna predvsem v zvezi s Tomšičevim opusom, najdemo pa tudi razmišljanja o fantastiki pri Kafki, predvsem glede odnosa med fantastičnim in realističnim v njegovih delih.

Pri opredelitvi fantastičnega ne moremo mimo Tzvetana Todorova, ki je v delu *Uvod v fantastično književnost* fantastično opredelil glede na junakovo/bralčevo dožemanje literarne realnosti. In sicer je fantastično definiral s tremi pravili:

- a) v človeku poznanem, domačem svetu pride do dogodka, ki ga ne more razložiti z realnimi izkušnjami. Pri tem omahuje med razlago, da je šlo za iluzijo in se zakoni realnosti niso spremenili, dogodek si razloži racionalno, in razlago, da se je dogodek resnično zgodil, torej se posluži iracionalne razlage dogodka. Pri tem »Fantastika zajema prav čas te negotovosti, omahovanja, ki ga občuti bitje, vajeno samo naravnih zakonov, v odnosu do dogodka, ki je na videz nadnaraven.« (Kordigel 1994: 22) Fantastično je torej vmesno stanje oz. stopnja med alternativama razlage dogodka – gre namreč za plod avtorjeve svobodne domišljije in ga tako ni moč objektivno razložiti. Takoj ko pride do odločitve, preidemo v sosednjo zvrst, čudno/nenavadno (*étrange*) ali čudežno (*merveilleux*). (Todorov 1980: 7)
- b) Merilo za to presojanje je lahko tako junakova kot bralčeva zaznava literarne realnosti – definicija fantastičnega vključuje tudi domnevno bralčevo vživljanje v junakov svet, zato govorimo o 'funkciji bralca'.⁷ Ni nujno, da je omahovanje v

⁷ Podobno kot govorimo tudi o funkciji pripovedovalca, ki je besedilu implicitna.

samem besedilu predstavljeno (torej ni prisotno pri literarnih osebah ali bralcu), da je lahko besedilo vseeno fantastično – a se večina del temu kriteriju podreja.⁸

- c) Tretji faktor pa je ta, da bralec do dela zavzame stališče, pri čemer mora zavrniti tako alegorično kot pesniško razlago pojavov – kar pomeni, da nadnaravne elemente v pripovedi dojema dobesedno (npr. v Kafkovi *Preobrazbi* preobrazbo Gregorja Samse v žuželko ali pa ko si v Tomšičevi *Oštrigéci* eden izmed moških v gostilni sname glavo z ramen).

Na podlagi teorije Tzvetana Todorova je Beatrice Amaryll Chanady razvila teorijo magičnega realizma, ki ga razume kot literarni način, da postane primerljiv s fantastičnim. Pri tem izloči znanstveno fantastiko in pravljico, saj je v teh primerih fiktivni svet tako zelo drugačen od naše realnosti, da se ne sprašujemo po tem, kaj je v njem mogoče in kaj ne. V fantastiki pa je predstavljena realnost podobna naši, vendar pripovedovalec v to realnost vnaša elemente, ki jih racionalno ne moremo sprejeti. Tudi Chanadyjeva predlaga tri razločevalne kriterije fantastike, in sicer:

- a) navzočnost dveh ravni realnosti – naravnega in nadnaravnega;
- b) antinomijo, tj. hkratna prisotnost dveh konfliktnih kodov v besedilu – s tem oporeka Todorovu in njegovemu kriteriju omahovanja med dvema alternativnima razlagama realnosti – ker se koda razločujeta, nadnaravno ne more biti pojasnjeno kot naravno;
- c) avtorjeva molčečnost, skrivnost ostane skrivnost. (Virk 1997: 46–78)

Predstavljeno teorijo bom uporabila pozneje pri analizi del, na tem mestu pa me zanima, kaj je potemtakem tisto, kar povezuje fantastično (v ožjem pomenu besede) in sanje? Vsekakor je pri obeh v ospredju razmerje med dvema realnostma, med dvema različnima kodoma percepcije. Na eni strani je realnost, kot jo poznamo iz izkustva, na drugi pa nekaj presežnega – nadnaravno/fantastično in sanje. Če govorimo o sanjah kot psihološkem pojavu, se od fantastičnega razlikujejo po tem, da jih razlagamo ne le v njihovem kontekstu, ampak tudi s pomočjo konteksta realnosti, torej so deloma razložljive z našimi

⁸ Todorov tu navaja delo Vera Villiersa de l'Isle-Adama, kjer omahovanja ni pri nobeni osebi (ne čudijo se oživitvi grofove žene), čudeči se bralec se z osebami ne istoveti. (Todorov 1980: 9)

realnimi izkušnjami. V zvezi z romanoma, ki ju bom analizirala pozneje, pa je relevanten pomislek o tem, kakšna je povezava med uporabo sanj v literarnem kontekstu in fantastiko ter razlika z dejanskimi sanjami. Na to bom lahko celovito odgovorila po opravljeni analizi in konkretnih primerih. Preden pa nadaljujem z razmišljanjem o omenjenih odnosih, bom najprej opredelila načine in vloge sanj v literarnem delu.

1.5 VLOGA SANJ V LITERARNEM BESEDILU

Ko govorim o vlogi sanj v literarnem besedilu, me ne zanimajo s psihološkega stališča, torej v smislu analize le-teh, temveč na kakšen način je pisatelj sanje uporabil pri ustvarjanju svojega dela. Tako za Kafko kot Tomšiča je znano, da sta si oba sanje zapisovala, se z njimi tudi ukvarjala. Torej so sanje v tem primeru neposredno *gradivo*, na podlagi katerega sta nastala romana – Tomšičev na podlagi sanjskih dnevnikov iz sedemdesetih, za Kafkovega pa lahko v njegovih zapisih prav tako najdemo dokaze, ki jih bom predstavila ob sami analizi njegovega dela.

Sonja Dolenc v svoji diplomski nalogi o Schnitzlerjevi *Sanjski noveli* omenja dva različna načina pojavljanja sanj:

- a) neposredna tematizacija ali *motiv* sanj (pri Schnitzlerju že v naslovu ter kot metafora za stanje zamaknjenosti ali bežne odsotnosti) in
- b) dejansko stanje, ki ima značilnosti sanjskega – gre za pisateljeve prijeme, ki so značilni za sanjski proces: »mešanje stvarnega in fantastičnega, preverjanje stanja budnosti, asociativnost ali miselni preskoki ter izrazita vizualizacija« (Dolenc 2007: 33).

Sanje kot motiv sem predstavila že skozi kronološki pregled literature. Sanje kot pisateljev prijem pa lahko (tako kot fantastično) označimo za pisateljev pripovedni način ali postopek. Gre torej za avtorjevo (zavestno) uporabo pripovednih postopkov, ki so sicer značilni za sanje. Le-ti so deloma podobni Freudovi opredelitvi popačenja in dela sanj – tu se ponuja odlična možnost za aplikacijo spoznanj psihologije (natančneje Freudove analize sanj) na analizo literarnega dela, pri čemer bom uporabljala literarni vedi (in ne psihologiji) lastne postopke – če povzamem, bom sanje v *Ameriki* in *Urokih polne lune* opazovala kot:

- a) gradivo,
- b) motiv in
- c) pripovedni postopek.

2. FRANZ KAFKA: AMERIKA

Kafka je roman *Amerika* začel pisati leta 1912, torej je kronološko gledano to njegov prvi roman, ki sta mu sledila še *Proces* in *Grad*. Naslov, pod katerim je znan, je posthumno uvedel Max Brod, medtem ko je Kafka za roman predvideval naslov *Der Verschollene*, pogosto poslovenjen kot *Pogrešanec/Pogrešani*, kar (v slovenskem prevodu) sicer deluje nekoliko okorno, vendar je z naslovom *Amerika* pozornost bralca usmerjena v popolnoma drugo smer kot pri *Pogrešancu*. Stanley Corngold v svoji razpravi o tem romanu predlaga naslov *The boy who sank out of sight*, ki se odlično prilega vsebini romana. Naslov *Amerika* je namreč zavajajoč – zbuja namreč predvsem pozitivne asociacije, kot so obljubljeni dežela, izpolnitev sanj, uspeh, blagostanje in mogoče čisto majhno slutnjo neuspeha pri uresničenju naštetega. Popolnoma se izgubi pomen, ki ga vsebuje prvotni *Der Verschollene*, dobesedno *Pogrešanec*, tisti, ki je izginil. Takoj na začetku romana izvemo, da so Karla v 'obljubljeno deželo' poslali starši, da bi rešili družinski ugled, saj je s Karlom zanosila njihova služabnica. Na začetku je torej izgnanec, pogrešanec šele postane. Prav zato je Corngoldov predlog naslova tako prikladen, saj namiguje na postopno prehajanje Karlovega 'statusa' v pogrešanega. Tudi Zdeněk Kožmín v svoji razpravi opozori na ta problem: »Kajti naslov *Der Verschollene* zajema ravno ono postopno izrivanje Karla Rossmana iz romanesknega prostora, in sicer vse do junakovega popolnega iztisnjenja iz le-tega. Tako pride boljše do izraza Kafkov očitno prvotni namen romanesknega junaka izničiti z dogajanjem.« (Kožmín 2003: 265) K temu se bom vrnila pozneje, ko bom natančneje govorila o junaku. Zaradi prepoznavnosti in uveljavljenosti pa bom vseeno uporabljala Brodov naslov.

Kafka v enem od nešteti pisem svoji zaročenki Felice Bauer o obravnavanem romanu pravi: »To je prvo večje delo, v katerem se po skoraj 15-letni obupni muki (z izjemo nekaj trenutkov) že 1 mesec in ½ počutim na varnem. Treba ga je torej dokončati /.../.« (Kafka 2008 b: 67) Vendar romana ni nikoli dokončal, ne tega ne ostalih dveh. 'Konec' romana je torej odprt – le sklepamo lahko, če bi tak tudi ostal v dokončani verziji romana. Kljub temu in dejstvu, da je roman razdeljen na dokaj samostojna poglavja – prvo poglavje, Kurjač, je začasa Kafkovega življenja, leta 1913, izšel tudi samostojno – vseeno tvori zaključeno enoto.

Roman se začne s prihodom šestnajstletnega Karla Rossmana v Ameriko, kamor so ga, kot smo že omenili, poslali starši, da bi ohranili družinski ugled in prikrili dejstvo, da je Karla zapeljala hišna in z njim zanosila. Že z ladje zagleda kip boginje svobode, ki ga simbolično pozdravi v njegovo 'novo' življenje: »Njena roka z mečem se je kakor znova vzdignila in okoli njene postave so pihljale svobodne sapice.« (Kafka 2008 a: 7) Vendar bralca v tako podani podobi nekaj zmoti: boginja namreč namesto bakle v roki drži meč – kljub temu, da okoli nje pihajo svobodne sapice, pa meč zbuja neprijetne občutke. Napoveduje, da Karlova usoda v tej 'obljubljeni deželi' ne bo tako ugodna. Meč je namreč orožje, torej simbolizira nasilje in borbo. Je nekakšno svarilo, da kljub razmeroma ugodnem 'pristaniku', Karla ne čaka najlažja pot.⁹ Takoj na začetku romana vstopimo v znano 'kafkovsko' atmosfero, ki se že v prvem poglavju stopnjuje. Karl namreč v ladji pozabi dežnik in se vrne ponj, a se v podpalubju izgubi, zatava: »in z naporom je moral iskati stopnice, ki so si sledile kar naprej ena za drugo, skozi ves čas zavijajoče hodnike /.../, dokler se ni /.../ resnično povsem izgubil. V svoji zbežanosti in ker ni naletel na nobenega človeka in je nad seboj ves čas slišal samo drsanje tisočih človeških stopal, iz daljave pa kakor dih opazal zadnje udarjanje že ustavljenih strojev, je začel brez premisleka razbijati po prvih majhnih vratih, ob katerih je obtičal med svojim tavanjem.« (Kafka 2008 a: 7–8) Motiv stopnic oziroma nekakšne labirintne strukture pozneje v *Procesu* še razvije: »K. se je obrnil proti stopnicam, da bi prišel v sobo za preiskave, potem pa je spet obstal, ker je razen teh stopnic videl na dvorišču še tri različna stopnišča, razen tega pa se je zdelo, da majhen prehod na koncu dvorišča drži še na nekako drugo dvorišče.« (Kafka 2004: 30) Karla Rossmana tako zanese pred kurjačeva vrata. S kurjačem se zaplete v pogovor in izve o slabih delovnih razmerah, nadrejeni s kurjačem namreč kljub njegovim izkušnjam ravnajo slabo. Karl se takoj postavi na stran ponižanih in razžaljenih ter se s kurjačem odpravi k upravniku ladje, kjer je kurjač s svojo prošnjo po boljših delovnih razmerah seveda zavrjen, vsi udeleženi že takoj čutijo nekakšen odpor do njega. Karl se zanj zavzame in tako zbudi pozornost kapitana in ostalih prisotnih – eden izmed njih je tudi njegov stric Jakob. Kljub temu, da se Karl znajde na stani družbene skupine, ki ima v rokah moč, pa kurjaču ne more pomagati, dobil bo namreč tisto, kar si zasluži – torej odpoved. Karl ob svojem odhodu kurjaču svetuje: »Ampak moraš se upirati, govoriti da in ne, sicer ljudje vendar ne bodo prav nič spoznali resnice.« (Kafka 2008: 35) Karl se nato na čolnu na poti na celino

⁹ Patrick Bridgewater meč razlaga kot znamenje, da Karl ni ušel nasilnemu patriarhalnemu svetu, da se ne bo mogel več povrniti v čas nedolžnosti, otroštva.

razjoče: »Bilo je zares, kakor da kurjača ni več.« (Ibid.: 37) S kurjačem, s katerim se je Karl počutil prijetno, z njim je v novi deželi vzpostavil prvi pristen človeški stik, izgine vsa domačnost. Ko se Karl vprašujoče zazre v strica, ali mu bo le-ta lahko nadomestil kurjača, stric odmakne pogled. V prvem poglavju romana je skrit zasnutek celotne zgradbe romana, napove celotno Karlovo prihodnjo odisejado. Kurjač¹⁰ ima torej vlogo napovedi, prolepse. Pod vprašaj postavi junakovo domnevno udomitev v 'deželi neomejenih možnosti'. Takoj na začetku izpostavi tudi problem avtoritete – v kurjačevi zgodbi, nato pa vlogo avtoritete prevzame stric, problematizirana pa je tudi v nadaljevanju zgodbe. Še en motiv, ki se pojavi takoj na začetku, je motiv neprestanega dela, gibanja, naglice – npr. opis ladijskega prometa v pristanišču, ali pa prometa na ulicah pod Karlovim balkonom: »In tako zjutraj kakor zvečer in v nočnih sanjah je tekel po tej ulici vedno podeč se promet, ki se je, gledan od zgoraj, kazal kot mešanica spačenih človeških postav in streh vozil vseh vrst, namešana iz vedno novih začetkov, in iz nje se je vzdigovala še nova, pomnožena, bolj divja mešanica hrupa, prahu in vonjev, in vse to je zajemala in prežemala mogočna svetloba, ki jo je množica predmetov vedno znova raztresala, odnašala in spet vneto prinašala, kakor da bi kdo nad to ulico vsak trenutek vedno znova z vso močjo razbijal steklo, ki bi vse pokrivalo.« (Ibid.: 39–40) Wilhelm Emrich vidi v tem podobo kapitalistične družbe, kjer je človek ujet v naglico dela, je suženj, človekova samostojnost in individualnost se vrne na stopnjo arhaičnega človeka, mitološke živali, kolektivne črede, večnega vračanja enakega – pri tem so vsaka zgodovina, vsako individualno zavedanje časa, vsaka osebna odgovornost izbrisani. To bi lahko prepoznali tudi kot skupno točko vseh treh Kafkovih romanov. Razlika z arhaičnim časom je ta, da v modernem svetu ni smisla, ostane le monotonija, ni letnih časov ali praznikov. (Emrich 1961: 228) Čas je kapital – kapitanu je čas pomembnejši kot zaplet s Karlom in kurjačem, višji vratar v hotelu Occidental Karla označi kot uro, ki slabo gre. Kljub temu, da je roman umeščen v določen kraj, mogoče bi

¹⁰ Kafka kot vzor navaja Dickensa: »Dickensov 'Copperfield' ('Kurjač' je pravo posnemanje Dickensa, še bolj pa roman, ki je v načrtu). Zgodba s kovčkom, osrečujoč in očarljiv človek, nižja dela, njegova ljubezen na podeželski kmetiji, umazane hiše in drugo, predvsem pa metoda. Moj namen je bil, kakor zdaj vidim, napisati nekak Dickensov roman, samo obogaten in z ostrejšimi lučmi, ki sem jih vzel iz časa, in z bolj motnimi, ki sem jih vzel iz sebe. Dickensovo bogastvo in njegov mogočni tok, ki teče brez pomislekov, zaradi tega pa tudi mesta strašne nemoči, kjer truden samo meša tisto, kar je že dosegel. Barbarški je vtis nesmiselne celote, barbarstvo, ki pa sem se mu jaz zaradi svoje šibkosti in poučen z epigonstvom izognil. Brezsrčnost, ki je za maniro, preplavljeno s čustvom. Celi kvadri grobe karakterizacije, ki so pri vsakem človeku umetno vrinjeni in ki brez njih Dickens sploh ne bi mogel lesti navzgor po svoji zgodbi. (Walserjeva zveza z njim, ko uporablja povodenj abstraktnih metafor.)« (Kafka 1985: 199)

bilo celo predvidevati približen čas – začetek 20. stoletja, razvoj kapitalistične družbe – pa to lahko trdimo le na prvi pogled. Kljub temu, da se Kafka deloma loti kritike moderne družbe, za kar je Amerika zelo prikladna, pa bi bil lahko ta kraj kjer koli v moderni industrijsko razvijajoči se družbi, kjer postane problematična junakova/človekova identiteta. Emrich meni, da je Kafka v Kurjaču zastavil strukturo vseh svojih romanov, namreč antinomijo med zasebnim in javnim. (Ibid.: 235) Tudi Friedrich Altenhöner opozori na kronotop – Kafkove pripovedi namreč ne prikazujejo toliko nekega določenega časa in okolja – Amerika ni Amerika okrog leta 1910, temveč enostavno le neka oddaljena dežela. (Altenhöner 1964: 129) To postane bolj izrazito v drugih dveh romanih, kjer se prostor in čas popolno relativizirata. V *Ameriki* vseeno najdemo tipično 'ameriške' – dobesedno tako poimenovane – stvari, izstopa pisalna miza, ki jo stric podari Karlu: »V svojem podstavku je na primer imela sto predalov najrazličnejše velikosti, in še sam zvezni predsednik bi bil našel primeren prostor za vsakega svojih spisov, po vrhu pa je bil ob strani regulator, in z vrtenjem ročice je bilo mogoče predale po želji in potrebi na najrazličnejše načine predstavljati in na novo urejati.« (Kafka 2008 a: 41) Kafka se je junija 1912 o Ameriki poučil na predavanju češkega politika Soukupa »O Ameriki in njenem uradništvu«, kjer je tudi slišal za demonstracije, ki jih upodobi tudi v romanu. O tem je pisal tudi v pismu Felice Bauer: »Otrok moj najdražji, v mojem romanu se pravkar dogajajo zelo poučne stvari. Si že kdaj videla demonstracije, do katerih pride v ameriških mestih na predvečer volitev okrožnega sodnika? Gotovo jih nisi, tako kot jih tudi jaz nisem, toda v mojem romanu te demonstracije pravkar potekajo.« (Kafka 2008 b: 234)

Karl se tako pri stricu postopoma navaja na ta popolnoma nov svet, uči se jezika, igra klavir, hodi jahat etc. Že takoj pa se začne kazati moč stričeve avtoritete – npr. ko Karlu ne pusti, da bi se zadrževal na balkonu svoje sobe in opazoval ulični utrip, ko mu prepove igračkanje z 'ameriško' mizo, višek pa ta počasi razvijajoči se konflikt doseže, ko Karl kljub stričevi prepovedi odide na obisk h gospodu Pollundru na njegov podeželski dvorec pri New Yorku. Tu je Karl seznanjen z njegovo hčerko Klaro, ki ga po večerji povabi v svojo sobo in ker jo Karl zavrne, se fizično spravi nadenj. Karl se ponoči izgubi v ogromnem podeželskem dvorcu in Kafka na tem mestu spet uporabi svoje 'labirintno' podobje nešteti vrat in neskončnih hodnikov. Karl hoče zaradi neprijetnega dogodka s Klaro dvorec zapustiti sredi noči, a mu hočejo to na vsak način preprečiti oziroma mu gospod Green svetuje, naj počaka do polnoči, saj mu lahko šele takrat nekaj zaupa. Karl se

vrne v Klarino družbo, ob polnoči pa mu g. Green izroči stričevo pismo, v katerem mu stric sporoča, da ne more več živeti pod njegovo streho, saj je odšel proti njegovi volji.¹¹

Tu se začne Karlova odisejada. Na svoji poti spozna Irca Robinsona in Francoza Delamarcha, do katerih (upravičeno) goji nezaupanje. Od njiju se poslovijo, ko ga v hotelu Occidental pod svoje okrilje vzame višja kuharica in mu priskrbi službo. Na tem mestu v romanu je prvič tudi dobesedno omenjeno, da Karl prihaja iz Prage, višja kuharica, v kateri najde zaveznico in tisto toplino, ki jo je pri stricu pogrešal, pa prihaja z istega konca sveta, z Dunaja. Spoprijatelj se tudi s strojepisko Therese.¹² Karl dobi službo strežaja pri enem od tridesetih dvigal. Bralca spet presenečajo ogromne razsežnosti hotela – najprej s Karlovim prvim vtisom – opisom dvorane, ko pride po večerjo, nato po številu dvigal, Karl prenočuje v ogromni spalni dvorani za zaposlene, bralec dobi občutek, da hotel neprestano raste v neznane razsežnosti. Ko se Karl ravno dobro privadi na življenje v hotelu, pa se prikaže pijani Robinson, ki povzroči incident, zaradi katerega Karl izgubi službo. Čeprav je že odpuščen, ga prisilno zadrži višji vratar, ki ga muči z neprijetnim zaslišanjem. Z višjim vratarjem se spet pojavi negativna avtoriteta, pozicija moči, ki terorizira vse, ki so nižje na lestvici. Kafka nam na tem mestu poda zanj značilen opis hierarhije družbenih odnosov. Nastala situacija je zelo podobna tistima iz drugih dveh Kafkovih romanov – na eni strani nemočni posameznik, kriv brez krivde in vzroka, na drugi pa avtoriteta, ki poseduje moč izrekanja obsodbe, ki ima moč odločanja o življenju in smrti tega posameznika. Višji vratar Karlu pojasni svojo pozicijo: »Povrhu pa sem v nekem pogledu kot višji vratar postavljen nad vse, saj so mi vendar podrejeni vsi hotelski vhodi, ta glavni vhod, troje srednjih in desetero stranskih vhodov, da sploh ne govorim o neštetihih vratah in izhodih brez vrat.« (Kafka 2008 a: 186) Karlu se le uspe izviti iz njegovih krempljev, nakar ga usoda pripelje do starih znancev Robinsona in Delamarcha, ki sedaj služita kruh kot pomočnika netaletrirani operni divi Bruneldi. Od zatohlega duha vratarja, ki mu je Karl uspel ubežati, pribeži v temno in zatohlo Bruneldino sobo. Karl nevede postane ujetnik, a se s svojo usodo nekako (predvsem pa zaradi groženj, da ga bodo izročili policiji) sprijazni. Roman se nato 'konča' na zelo odprt način. Najprej nam prikazuje Bruneldino izselitev,

¹¹ Green čaka do polnoči, saj bi imel do takrat Karl še možnost vrniti se k stricu, a so mu to spretno preprečili.

¹² Ženske v Kafkovih delih igrajo pomembno vlogo in ker to terja obsežno razlago, se v to ne bom poglobljala. O ženskah sta denimo zanimivo teorijo postavila Deleuze in Guattari v svoji razpravi o Kafki, kjer tri tipe žensk (sestre, služkinje in prostitutke) vzporejata s tremi sestavinami linije bega in trem stopnjam svobode – svobode gibanja, izjave in želje. (Deleuze in Guattari 1995: 84–95)

dokončno Karlovo ponižanje in razžaljenje – njegovo tovorjenje Brunelde čez mesto, ko se pretvarja, da vozi kup jabolk, na koncu pa se z njo znajde v nekakšnem bordelu. Zadnje poglavje pa je precej manj realistično, lahko bi celo trdili, da gre za utopičen konec – Karl namreč dobi službo v Oklahomskem gledališču. Stric Karla na začetku romana spodbuja k raznim aktivnostim, da je Karl od vsega že utrujen – svari ga pred brezdelnim sanjarjenjem, npr. prepove mu zadrževanje na balkonu. A Karl si ravno tako stanje predstavlja kot cilj svojega življenja – kot igro, sanjarjenje. (Emrich 1961: 236) Oklahomsko gledališče tako predstavlja uresničenje Karlove želje. Tu bi lahko vklopili Freudovo teorijo – Kafka je v romanu izrazil oziroma dosegel izpolnitev želje – živeti (in ne životariti) kot umetnik. Kafka je svojo literaturo namreč pisal ob po delovnem dnevu uradnika v zavarovalnici, popoldne in ponoči. Bil je zelo discipliniran in strog do sebe, pogosto je pisal popolnoma izčrpan.¹³

Oklahomsko gledališče lahko razlagamo torej tudi kot uresničitev Kafkove želje, da bi živel kot ustvarjalec, umetnik. Za glavnega junaka pa predstavlja izhod iz družbe odvisnosti v sistem neskončnih možnosti, kjer je prostora za vse, ne glede na poreklo, raso, starost, družbeno moč, poklic itd. Vendar konec ni tako svetel, kot se zdi. Prikazan je namreč z distanco, ironijo – nekaj sto žensk, ki so oblečene v anjele, razglašeno igra na trobente – ko Karl v enem od njih prepozna znanko Fanny, se iluzija popolnoma razblini – stojijo namreč na podstavkih, zaradi česar izgledajo nerealno ogromne; poleg tega mu Fanny zaupa tudi, da se menjajo z moškimi, preoblečenimi v hudiče, ki igrajo na bobne. Karl se javi kot inženir, kar je njegov sanjski poklic, vendar ga pošiljajo iz pisarne v pisarno, dokler se na koncu ne znajde v baraki za evropske srednješolce, postavljeni na skrajni rob neskončne vrste pisarn. Namesto, da bi povedal svoje pravo ime, se Karl predstavi kot Negro – torej zanika svojo identiteto – če bi šlo za utopičen konec, bi svojo identiteto izživel in bil sprejet že na začetku, kot inženir. K problematiki identitete in junaka se bomo vrnili v enem od naslednjih poglavij, pri čemer je zelo pomembna tudi interpretacija alternativnih koncev romana.

Amerika, tako kot celoten Kafkov opus, postavlja bralca pred možnostjo nešteti razlag in za nobeno od teh ne moremo z gotovostjo trditi, da je prava. Lahko si sicer pomagamo z nekaterimi dejstvi iz ostalih Kafkovih – predvsem dnevniških in pisemskih – zapisov, a prav tako kot Kafkovi romani te razlage vedno ostajajo nedokončane in odprte.

¹³ Opis teh stanj lahko najdemo v njegovih pismih Felice Bauer ter v njegovih dnevnikih.

3. MARJAN TOMŠIČ: *UROKI POLNE LUNE*

Tudi meje najnovejšega Tomšičevega romana so vse prej kot jasno začrtane. Morda deloma na to vpliva sanjska poetika, ki se je avtor poslužuje oziroma žanr fantastičnega. Le-ta zaseda kar precejšen del pisateljevega opusa. Poleg proznih del – romanov (*Šavrinke*, *Zrno od frmentona*, *Ti pa kar greš*, *Norček*, *Grenko morje* itn.), kratke proze (*Vruja*, *Veter večnosti*, *Kažuni*, *Prah veselja*), mladinske proze (*Superfrače*, *Katka in Bunkec*, *Frkolini*, *Mart in njegova junaštva*) in (istrskih) pravljic (*Noč je moja, dan je tvoj*, *Glavo dol, uha gor*, *Začarana hiša*, *Zgodbice o kačah*) piše tudi dramska dela (zelo uspešna je bila uprizoritev monokomedije *Bušca jaz, bužec on* s Sašo Pavček), radijske igre in scenarije za kratke risanke. Tudi vrstno je njegov opus zelo pester – znanstvena in psihofantastika, (domnevno) magični realizem, humoreska, groteska, satira, erotična in ljubezenska literatura. Po mnenju Ines Cergol-Bavčar Tomšičev opus obsega tri tematska področja:

- avtobiografskega (*Ti pa kar greš*, *Kafra*),
- znanstvenega oz. psiho-fantastičnega (*Krog v krogu*, *Onstran*, *Veter večnosti*)¹⁴ in
- istrskega (*Olive in sol*, *Šavrinke*, *Noč je moja, dan je tvoj*, *Kažuni*, *Vruja*, *Óstrigéca*). (Cergol Bavčar 1991: 11)

Ta delitev je sicer precej shematična, v *Urokih polne lune* lahko tako prepoznamo vsa tri področja.

Slovenski literarni prostor je Tomšič zaznamoval sprva s fantastiko, pozneje pa predvsem s svojim istrskim opusom, čeprav fantastike tudi tu ni opustil. Ljubezen do Istre ga je usodno zaznamovala, ko se je srečal duhovnikom in pesnikom Alojzom Kocjančičem: »Alojz Kocjančič ni vplival name v literarno umetniškem smislu. Njegove pesmi, predvsem pa njegova živa, z ognjem prepojena beseda, je šla vame in v meni okrepila to, kar je bilo prisotno že prej: ljubezen do te dežele in do njenih prebivalcev. Tu sva se ujela v resonanci in njegova energija se je v meni postoterila.« (Gaberc 1998: 329)

Njegova dela so obarvana tudi narečno, ponavadi jih na zadnjih straneh knjige spremlja narečni slovarček. Uporaba narečja pripomore k temu, da je slika Istre in njenih prebivalcev v Tomšičevih delih še bolj slikovita. Sam o narečjih oz. o jeziku pravi:

¹⁴ Tomšič je svojo fantastiko sam poimenoval kot psiho- oz. sanjsko fantastiko.

»Knjižni jezik, ki se ne bogati (osvežuje) v narečjih in govorih, je okostenela tvorba.«
(Ibid.: 337)

Tudi v *Urokih polne lune I in II*¹⁵ je Istra pustila svoj pečat, saj se tu odvija dobršen del dogajanja – kar lahko prepoznamo po imenih krajev (Koštabona, Hrastovlje, Petrinje, Vilenica ...; omenja tudi različne cerkve, npr. Marije Snežne, Sv. Kvirika) in uporabi narečnih besed ter mitskem izročilu (štrige, štrigoni ipd.).

Tudi *Amerika* je sestavljena iz več bolj ali manj samostojnih, zaključenih enot, ki bi jih lahko brali tudi kot kratko prozo. Pa vendar gre za organsko celoto, s kontinuiteto dogajanja (če izvzamemo nedokončan, odprt konec), z junakom, stranskimi osebami – če pogledamo z bralčeve pozicije, ga torej struktura/zgradba romana ne iritira. Drugače je pri Tomšičevih *Urokih polne lune*. Roman je razdeljen na bolj ali manj kratka poglavja, ki jih sicer povezuje predvsem glavni junak Órfano, sledijo pa si kot sanjske slike, ki se pretakajo ena v drugo. Roman je namreč nastal na podlagi zapisov pisateljevih sanj, nastalih med letoma 1970 in 1980: »A to ni knjiga mojih sanj. Te so bile le iztočnica, nekakšen temelj, po katerem sem za pisanje vključil tok zavesti, ki je sicer pripadal tem sanjam, tako da jih je nadaljeval in poglobljal.« (Pertič 2008: 12) Leta 2010 je izšel še drugi del romana, ki pa ni razdeljen na poglavja, kar pri bralcu povzroča še večjo zmedo in dezorientacijo. To dejstvo je bil tudi eden večjih očitkov kritiškega odziva na roman(a): »Na delu je namreč potencialna cikličnost, do te mere, da ne ugledamo strukture; ta pisava skoraj ne govori skozi svojo formo, kompozicijo.« (Bogataj 2010: 17)¹⁶ Ana Geršak v svoji kritiki meni, da delo spominja na skupek fragmentov, ki pa jih v romaneskno strukturo poveže lik Órfana ter da je to »verjetno edina možna forma, ki omogoča sopostavitev vsebinsko in eidetično tako raznolikih delcev, kot so sanjski doživljaji«. (Geršak 2009: 193) Aljažu Kovaču pa se je o nerazdeljenosti drugega dela romana na poglavja zapisalo: »To je knjigi prej v škodo kot v korist, ker se s tem izgubi še tista zadnja, realna opora, ki bi tekst vsaj od zunaj držala – znotraj namreč takšne opore ni najti.« (Kovač 2010: 239) Res da zunanja nestrukturiranost in ambivalentna notranja

¹⁵ V nadaljevanju bom govorila kot o enotnem romanu in ne bom posebej izpostavljala, da gre za dva romana, ki pa sta povezana na več ravneh – z junakom in stranskimi osebami, motivno in tematsko, edina večja razlika je v tem, da drugi del ni členjen na poglavja.

¹⁶ Ta trditev je popolnoma napačna – 'nestrukturirana struktura' je namreč zelo pomembna pri razumevanju romana.

zgradba romana,¹⁷ ki je posledica literarizacije sanj, (predvsem neizkušnega, naivnega) bralca utruji, ne moremo pa trditi, da roman nima nikakršne 'notranje opore'. Čeprav je daleč od preglednega, linearnega, prepoznavnega sveta tradicionalnega romana, vseeno tvori enoten romaneskni svet, povezan motivno, tematsko, poleg junaka ga v enoto vežejo tudi drugi protagonisti. Nikakor ne moremo govoriti o romanu v tradicionalnem pomenu besede, prav ta nedoločljivost in spremenljivost romana pa sta enemu pomembnejših teoretikov romana, Mihailu Bahtinu, omogočila, da ga je označil za protejsko literarno vrsto. Prav zaradi te prilagodljivosti in odprtosti je roman najuspešnejša sodobna vrsta – »zato se lahko s svojo mnogovrstno naravo prilagaja sodobnim literarnim težnjam /.../« (Zupan Sosič 2006: 16) In ker je Tomšičev roman prežet s spremenljivostjo, protejskostjo, brez zgodbe v klasičnem pomenu besede – torej linearnega razvoja junaka in dogodkov – za ta roman bi lahko trdili, da je polifoničen, večglasen; ga bom obravnavala po posameznih elementih – predvsem tematskih in motivnih, lotila se bom razlage bogate simbolike, ki nam jo to delo ponuja. Bralec tega romana se mora navaditi nečesa, s čimer se na koncu drugega dela romana sprijazni tudi junak Órfano: »/.../ vsekakor se je pomiril, se pravzaprav vdal temeljni zakonitosti zgodovine, ki se imenuje: *večne spremembe*.« (Tomšič 2009: 257) Edina stalnica romana je Órfano, sanjalec oziroma »od ministrstva za zdravje potrjen razlagalec sanj« (Tomšič 2008: 191), včasih tudi hišnik v domu za varovanje in prevzgojo mladoletnic, včasih čarovnik – skratka, tudi vse, kar ga opredeljuje, je prav tako nestalno in spremenljivo. Zelo spominja na Tomšičeva junaka Norčka (iz istoimenskega dela) in Boškina (iz *Óstrigéce*). Órfano neprestano potuje – predvsem po Istri, od kamor ga včasih neka sila teleportira tudi v bolj oddaljene kraje – Mostar, Pilos, celo Miami Beach. Potuje pa tudi med različnimi dimenzijami, med različnimi obdobji, vse od prazgodovine, velikokrat se znajde v 17. stoletju, pojavijo pa se tudi vizije prihodnosti: »Časi se namreč nizajo plast za plastjo, podobno kot geološki sloji.« (Tomšič 2009: 158) Tako se na primer zgodi, da s filmskega platna na filmskem festivalu v Pulju stopi grofica Estera D. L. Reya, plemkinja iz 17. stoletja, ki po ljubljenu na plaži izgine kot jutranja meglica, kar pri junaku pusti dvom v kakršno koli resničnost: »Za hip se mu je zazdelo, da tudi on nima več telesa. In da so tudi vsi drugi brez njega in si le domišljajo, da ga imajo. Da gre torej za neke vrste fikcijo, v bistvu za prevaro. Kajti v celotnem vesolju sploh nič

¹⁷ Kot je omenil pisatelj sam, pripovedovanje teče kot tok zavesti, podobe, dogodki, kraji ... se bolj ali manj prelivajo eden v drugega, velikokrat pa se zgodi – ne le med poglavji, temveč tudi v samem poglavju – da pride do nenadnega preskoka, prereza, zamenjave prizora – kar pa seveda zahteva kar precej bralnega napora.

ne obstaja in vesolja /.../ dejansko sploh ni.« (Tomšič 2008: 14) Plasti časa se luščijo, sekajo in prekrivajo – pogosto se pod/nad/vzporedno z nekim realnim krajem, ki je večinoma lociran v z magijo prepojeno arhaično Istro, nahajajo dimenzije predvsem preteklega časa, časa starih kultur in njihovega mitološkega izročila. Ta element obstaja že v prejšnjih Tomšičevih delih, ko junaki odkrivajo skrivnosti istrske pokrajine, predvsem pogost je motiv keltske naselbine ali svetišča na mestu, kjer v sedanjosti stoji cerkvena. Velikokrat je prostor ob cerkvi kraj prehoda v druge dimenzije ali pa se v njeni bližini zgodi kaj nenavadnega, sanjskega.¹⁸ V romanu se tako prepletajo časi starih civilizacij s sedanjostjo – ta sedanjost pa večinoma sega v leta, v katerih so nastali Tomšičevi zapisi sanj, kar potrjujejo dejstva, da se v romanu velikokrat pojavi Tito, omenjeno je bombardiranje mosta v Mostarju, Jugoslavija, pojavljajo pa se tudi točne datacije – npr. da je bil Tito 5. 1. 1980 sprejet v ljubljanski klinični center, obvešča nas o smrti pisatelja C. K. 29. 1. 1980.¹⁹ Ta dogodka in datuma se dejansko ujemata z zunajliterarno stvarnostjo. Takih 'stikov' je v romanu kar nekaj, od občečloveških dogodkov v romanu omenja tudi černobilsko katastrofo in 'umazan dež' kot njegovo posledico, veliko pa je navezovanja na realne osebnosti, ki so včasih skrite tudi pod rahlo spremenjenimi imeni. Tako nas lahko po opisu sodeč Marija Bezgova spominja na Marijo Franca, šavrinko, pri kateri je pisatelj živel vrsto let, pojavi se tudi neki Emil Zola, ki spominja na Emila Zonto, Istrana iz Svetega duha – Tomšič oba omenja kot odločilna človeka, ki sta ga navdihnili za pisanje istrsko obarvanega dela opusa (Gaberc 1998: 330), poimensko pa v romanu omenja župnika Alojza Kocijančiča. Med drugimi 'realnimi' osebnostmi so v romanu omenjeni tudi: Srečko Kosovel (večkrat, enkrat celo 'vstane od mrtvih'), Danilo Lokar, Andrej Žigon – Aleluja, Carl Gustav Jung (!), Aleister Crowley, Helena Petrovna Blavatsky (slednja kot zgodovinski osebnosti na področju okultnega) itn. Tomšič se v romanu neprestano igra z imeni, za katerimi se v večini primerov skriva nek pomen, ki osebo/lik še dodatno karakterizira, vprašanje je le, kako širokemu krogu bralcev je ta pomen doumljiv in v kolikšni meri so reference na realne osebe prepoznavne. Tu pa se srečamo s še eno močno karakteristiko obravnavanega romana – hermetizmom. Na to opozarja že zapis na zavihku

¹⁸ Primer prehoda med časi/dimenzijami: »Órfano je slišal to glasbo izredno jasno in močno, Oriani Kačati pa se je le dozdevalo, da nekaj čuje. /.../ Zvok korakov je opisala kot stopinje dinosavra. 'Zemlja se tresje' je rekla. 'Kot da je potres. Takole: Dum! Dum! Duuum!' // In bila je polna luna, planota je srebrno belo žarela v zvezdnato nebo. To je bila mogočna utrdba starih Histrov, prvotnih prebivalcev te dežele.« (Tomšič 2008: 174)

¹⁹ Ciril Kosmač, pisatelj, ki ga Tomšič zelo ceni.

prvega dela romana, češ da gre za »Roman za ljubitelje sanjskih pokrajin in literarne sladokusce.« Več kot 600 strani strnjene simbolike, tako in drugače zapletenega podobja, pač ni prebavljivo za marsikoga. Tomšič je hotel sprva prvi del romana izdati le v nakladi 99 izvodov, saj naj bi ga prav toliko ljudi želelo brati. Kljub že večkrat omenjenemu bralnemu naporu, ki ga zahteva roman, pa »fantastičnost opisanih pokrajin in Tomšičev domiselni, prožni jezik bralca skladno z naslovom – uročijo.« (Geršak 2009: 193) Bogato podobje je gotovo tudi posledica dejstva, da je roman nastal z literarizacijo sanj, za katere smo že ugotovili, da svojo realnost izražajo predvsem s pomočjo čutno nazornih podob. V nadaljevanju se bom torej poskusila prebiti skozi Tomšičev uročen 'gozd simbolov' in ga vsaj približno pojasniti. Preko obravnave tematskih sklopov romana bom analizirala tudi le-tem pripadajočo motiviko.

Ena najsplošnejših tem romana je gotovo iskateljstvo, potovstvo, ki je osnovna naloga oziroma osnoven cilj glavnega junaka. Órfano je večni popotnik, Ahasver: »Tako si bil obljubil tam na cúbejski planoti tisto zgodnje jutro, ko si kakor pokošen padel na kolena in iz vse duše, iz prepolnega srca vzkliknil: Zgodi se Tvoja volja! Potem pa si se hipoma premislil, prelomil dano besedo, razveljavil Njegovo voljo, uveljavil svojo in šel. Odšel. Zdaj blodiš že dolgo dolgo. Ahasver nesrečni. Tako boš blodil do konca.« (Tomšič 2009: 99)²⁰ Blodenje, iskanje nečesa neoprijemljivega, je torej njegova usoda.²¹ V zvezi s tem se pojavi tudi motiv (Jakobove) školjke, ki je simbol romanja in romarjev. A to je le eden od številnih bibličnih motivov v romanu. Zelo pogosto nastopijo (nad)angeli, eden izmed najpogosteje omenjenih je Metatron (tudi kot planet) – v judovstvu nebeško bitje, angelski veliki duhovnik, omenjen predvsem v zgodnjih kabalističnih spisih, je tudi najvišji Božji posrednik, enakovreden nadangelu Mihaelu.²² Pomeni torej skorajda neposredno komunikacijo z Bogom oziroma neko višjo entiteto, s kozmosom. Predstavlja Órfanov dar, sposobnost komuniciranja z 'višjimi sferami' (poleg njega se v romanu pojavijo še drugi angeli, pr. Rafel in Anael). Pojavi se tudi motiv Lazarja, torej ponovnega vstajenja: »Torej

²⁰ Ahasver je t. i. 'večni Jud', motiv izhaja iz evropske poznosrednjeveške legende. Po tej naj bi se Ahasver posmehnil Jezusu, ko si je hotel na križevem potu odpočiti, ko je šel mimo njegove hiše – zato je bil obsojen, da mora brez domovine do sodnega dne tavati po svetu. (Rebić et. al. 2007: 20)

²¹ Ta razmislek bom nadaljevala v 5. poglavju, ko bom razmišljala o naravi junaka.

²² Tu je očitno, da je avtor dobro podkovan v vsem ezoteričnem, okultnem, pa tudi o vseh starih religijah. Na tem (in še nekaterih) mestih v romanu (predvsem, ko uporablja hebrejsko pisavo), je razvidno, da je študiral tudi kabalo (oblika judovske mistike).

bo smrt na zemlji hkratno rojstvo v nekem drugem času in prostoru.« (Tomšič 2008: 54) Motiv večnega življenja, ali bolje rečeno – večnega vračanja enakega pa prepreda celoten roman: »Čas je vijačnica. Prej ali slej te privijači nazaj v tvojo iztočnico. Se pravi na začetek.« (Tomšič 2009: 98) Na nekem mestu v romanu pa se zgodi celo, da sam Kristus stopi s križa in pravi: »Ni naključij in vse je z vsem povezano. Kdor ima znanje, naj ugotovi, kaj vse to pomeni.« (Tomšič 2008: 92) Ravno to pa bi lahko bila ena glavnih poant romana – privedi junaka in z njim bralca do tega spoznanja. Spregovori tudi objokana Marija: »Tu je začetek konca.« (Ibid: 195). Pove tisto, kar je v romanu (ne)posredno velikokrat ponovljeno: bliža se konec sveta, grožnja apokalipse tako skozi celotno pripoved kot Damoklejev meč visi nad junakovo (in bralčevo) glavo.²³ To je torej druga tema romana – apokalipsa/konec sveta, konec človeštva in s tem povezana smrt, končnost vsega živega. Vizije katastrof, konca, se vrstijo ena za drugo, prav tako svareča znamenja: »Sneži sredi aprila. Češnje cvetijo, najbolj nežni lističi so že pognali, ozeleneli, a sneži, mrzlo piha burja, pravi snežni metež. Okoliški hribi so beli, a ne od cvetja, temveč od bele, prebele smrti.« (Tomšič 2009: 166) Takoj zatem se pojavi obraz demona Asmodeja, hudobnega duha, ki ubija ljudi, uničevalca. V klasju se skriva sporočilo: »Dnevi so vam škodljivi! Glejte: kosec koso brusil.« (Tomšič 2008: 156) In še bi lahko naštevali v neskončnost – številnost apokaliptičnih motivov (poplave, potresi, žuželke – hrošči, morilski valovi itn.) pa podkrepi mestoma že biblično vznesen slog.²⁴ Krivec vsega je seveda človek, človeštvo in njegovo hlepenje po vedno več in vedno boljšemu – ta 'očitek' lahko najdemo že na čisto prvi strani romana: »Molo, to bedno naselje izgubljenih duš, so zgradili tako, da so z železnimi bogomolkami izruvali vinograde in oljke, podrli fige, lovorova drevesa, češnje in hruške, izruvali slive, zasuli plodne vodnjake in zabetonirali čas, ko so ponoči v to dolino priletavale kresničke in z njimi vsa pravljurna bitja: vile, vilini, škrti in palčki, vrage in vražički, krstniki in štrólige, pa tudi strašni órkoti ...« (Ibid.: 8)

²³ Ponavlja se geslo: »La strada é finita!« (Tomšič 2009: 177)

²⁴ Primer: »Ko boš videl, da se ljudje sramujejo peterokrake zvezde, ki ji bodo sekali krake, ker se je bodo bali in sramovali, vedi, da je nastopil čas večera. Namreč v tem smislu: ljudem se bo omračil um in ne bodo več ločili med dobrim in slabim, pa bodo imeli slabo za dobro in dobro za slabo. To bo čas razpadanja in čas, ko se bodo že odpirala oniksova vrata pekla. Preden se bodo odprla na stečaj, se bodo na nebu pojavila znamenja konca vseh časov. Takrat pridejo na zemljo poslednji angeli milosti.« (Tomšič 2008: 53)

Pod temo konca sveta spada tudi že omenjeni motiv/pojem smrti, ki pa je relativen, saj Órfano spoznava, da smrt še ne pomeni konca – večkrat v romanu pridemo do točke, ko že umre, a še vedno obstaja, stalno mu napovedujejo smrt, konec, grožnja vedno visi v zraku, ves čas pa je prisotno tudi spoznanje kozmične neskončnosti – smrti ni, je relativna, umre samo telo (v romanu je opisana tudi izventelesna izkušnja, ko junak opazuje samega sebe oz. svoje telo), linijo rojstva, življenja in smrti zamenja krog, uroborus: »Ko pa se bo vendarle vrnil, se bo rep kače srečal s svojo glavo.« (Ibid. 139)

Smrt pa je vedno povezana z motivom erotike, ljubezni in posledično ženske, na kar nakazuje tudi ime enega izmed romanesknih likov Erosa Tanatosa. To predstavlja tretje tematsko polje romana. Ženska ni več predstavljena npr. kot v Óštrigeci, kjer je na eni strani zlobna, pohotna, maščevalna Babura Štafura, na drugi strani pa čista, eterična, dobra Vitica (obe se sicer poimensko pojavita tudi v *Urokih polne lune*). Ko Órfano zatava v močvirju, zagleda deklico, ki ga vabi k sebi (nedolžnost), nato ji v spolovilo, ki ga primerja z nenavadno orhidejo, porine ključ, ki ga nosi okrog vratu: »In potem se je zgodilo. Z bliskovito naglico ga je vsrkalo v sluzavo mesnatost nenasitne vagine in že je bil na dnu močvare, v strašni temi je goltal blato in se dušil ter padal v agonijo. Tako je tam umrl /.../.« (Ibid.: 31) Kakor na vseh ravneh in pri vseh podobah v romanu je tudi ta ambivalentna, prepletajo se nedolžnost in seksualnost, ljubezen in smrt. Tu je videti močan vpliv sanjskega sveta – spolnost je namreč osvobojena predsodkov realnega človeškega sveta, etičnih/moralnih zakonov. Tako se zgodi tudi, da se Órfano ljubi z ženo svojega prijatelja in čeprav mestoma omenja svojo ženo, je žensk v romanu mnogo – v sanjskem svetu je izpolnjena vsaka (seksualna) želja.²⁵ Motiv oz. simbol, ki ima deloma tudi seksualno konotacijo in s katerim je prežet celoten roman, pa je kača.²⁶ Tudi ta je enkrat nevarna, smrtonosna, strupena, spet drugič pa prerašča v simbol življenja in večnega vračanja enakega (ko se zagriže v lasten rep, uroborus), pomeni hkrati začetek in konec in neskončno kroženje vitalne energije. Tako kot sta vagina in maternica ne le prisposodi za spolnost, temveč tudi vir porajanja novega življenja, rodovitnost, plodnost zemlje, torej vitalnost. Pisatelj se očitno stalno navezuje na predkrščanska verovanja, kjer še ni

²⁵ Junak si celo želi, da bi bil ženska »/.../ kajti ta ima mnogo več možnosti, da preživi. Celemu svetu vlada s svojo praznino.« (Tomšič 2008: 67) Ženski zavida seksualno moč, potencial le-te za manipulacijo s svetom, ki jo obdaja.

²⁶ V *Urokih polne lune* kar mrgoli živalskega podobja – konj, vol, različne ptice, škorpijoni, leopard, tiger ... Pogost je tudi motiv preobrazbe.

potegnjena ostra črta med dobrim in slabim, kar se odlično prilega tudi ambivalentni logiki sanj. Bralec se tako sreča z vsemi mogočimi mitološkimi pojmi, bitji in osebnostmi:

- iz starih poganskih, keltskih verovanj, ki so se do danes deloma ohranila v Istri: sikamora, Valpurga, Vesna (boginja pomladi), škrti/škrici, vampir, divja žen(sk)a, čaravnice, Lada (slovanska boginja lepote in ljubezni), Vitica, bukavac, psoglavec, vilinska bitja, riba Faronika, krsnik, očiščenje s pomočjo vode (splošno v vseh mogočih verovanjih);
- iz verovanj starih vélikih civilizacij – sumerske, egipčanske, grške, tudi iz indijske mitologije: lingam, prakača Hara, čakra, Kerber, Buda, Gilgameš, obeliski, Mitra, Odisej.

Pri tem velja posebej izpostaviti motiv/simbol hrasta, ki je ena centralnih podob keltske mitologije – to je drevo (duhovne) modrosti in moči, pod njimi so se zbirali druidi, svečeniki, v slovanski mitologiji je to drevo boga Peruna. Predstavlja tudi vlogo osi sveta – je stik, kanal komunikacije med nebom in zemljo. Razlagamo si ga lahko kot še ne popolnoma od-/razkrito Órfanovo moč, sposobnost. Velikokrat je prikazan kot čarovnik, zmožen neverjetnega, in poln modrosti in uvidov, na nekaterih mestih pa je prikazan kot iskalec, izgubljen, kot da bi pri njem nastopila amnezija: »Ne vem, vendar delujem, kakor da bi vedel.« (Tomšič 2008: 107) Zgodi se na primer, da so mu je v sanjah razkrita skrivnost, zaupano sporočilo ali rešitev kake zagate, uganke, vendar se je buden ne spomni več. Iz romana lahko razberemo veliko zanimanje avtorja za novo duhovnost – npr. za kabalo, velikokrat so omenjeni različni zdravilni in magični kristali, junak pogosto doživlja videnja svetlobe (vijolične, modre ali pa svetlobne krogle), ki naznanja, da se dogaja nekaj nadnaravnega. Ta kdaj 'najavi' tudi prihod Nezemljanov, ki vedno nastopajo kot pozitivna in visoko razumsko in duhovno razvita bitja. Tudi sam junak ozavešči, da prihaja iz nekega planeta iz ozvezdja Gostosevci. Nenazadnje lahko obravnavami roman beremo kot knjigo modrosti, ki razkriva skrivnosti kozmičnega in zemeljskega bivanja, njegova govorica je glasba, govorica vesolja, ozvezdij, 'veter večnosti'.²⁷ »Si pozabil? Tudi mi smo pozabili govoriti v jeziku Zemlje, a smo to nazadnje spet prebudili. To, kar si poslušal, ta glasba je govorica ozvezdij. To je naša govorica. Tudi v tebi je, od nekdanj, le spomniti se moraš, kako se

²⁷ »Veter, ki prihaja iz točke Nič in se enakomerno širi na vse strani vesoljnega prostorja in gre skozi vse: ozvezdja, galaksije, skozi vidne in nevidne svetove.« (Tomšič 2008: 172)

odpre zakladnica vseh praspominov. /.../ Saj veš, da je glasba edina govornica, edini jezik, ki je kompleksen in s katerim ti je dano v eni sami sekundi sprejeti toliko podatkov, kot bi jih dobil, če bi prebral (in si zapomnil!) okoli milijon strani v vaših knjigah.« (Tomšič 2008: 136)

Diapazon podob v obravnavanem romanu bi terjal samostojno razpravo, nemogoče ga je enostavno povzeti in zajeti na nekaj tipkanih straneh. Tomšič v *Urokih* združi vse mogoče žanre/tematike, ki so označevale njegovo preteklo delo – (psih)fantastiko, znanstveno fantastiko, erotično/ljubezensko prozo, avtobiografijo, satiro (družbena kritičnost) in istrsko tematiko. V romanu se velikokrat tudi sklicuje na naslove svojih del – npr. *Šavrinke*, *Veter večnosti*, *Noč je moja, dan je tvoj*, vsebinsko pa predvsem na *Óštrigéco* in *Norčka*. *Uroke polne lune* bi zato lahko označila za Tomšičev 'opus magnum', saj je z njimi zajel svoj celoten ustvarjalni umetniški mikrokozmos. V tem zgodba rojeva nove zgodbe in podobe se prelivajo v nove podobe: »Kajti vse je krog in kroženje brez nehanja. Ko pa se krog osvobodi v spiralo, se bliskoma odspirali v nov svet in v novo krožnico, v nov krog, kroglo; tako nastajajo sonca, planeti, ozvezdja, galaksije, vesolja ...« (Tomšič 2009: 210–11) Z besedami Primoža Zevnika Tomšič »ostaja velik kozmopolit, čeprav ne piše o Parizu in Londonu, temveč o majhni istrski vasi, /.../ [in] ima odgovor na vsako še tako skrivnostno vprašanje človeštva /.../.« (Zevnik 1995: 1032)

4. PROBLEM JUNAKA IN MODERNI ROMAN

Janko Kos v *Pregledu svetovne književnosti* o Kafkovem delu meni naslednje: »Z vsebino in obliko svojega pripovedništva je ustvaril enega najpomembnejših primerov moderne proze.« (Kos 2005: 279) Pri umestitvi Kafke v literarnozgodovinski kontekst niti ne pomišljamo, kljub dejstvu, da nikoli ni pripadal nobeni literarni šoli ali gibanju. Čeprav ga skušajo mnogi povezati s surrealizmom, je do avantgard čutil odpor: »He abhors the 'noise' in modern literature, and cocks his ear at silence.« (Hassan 1982: 118) Kateri so torej tisti elementi modernega romana, ki bi jih lahko pripisali tako *Ameriki* kot *Urokom polne lune*? Za oba romana lahko trdimo, da zahtevata velik bralski napor, kar je posledica več faktorjev, gotovo pa je eden izmed njih odsotnost zgodbe v tradicionalnem pomenu besede. Ni več linearnega razvoja dogodkov od začetka do konca romana, z občasnimi zastranitvami, epizodami – poteka dogajanja tako ne moremo grafično narisati kot linearne črte, od katere se sem in tja tudi kakšna odcepi. Vse tri Kafkove romane bi lahko grafično ponazorili z labirintom ali pa z Escherjevimi risbami z motivom stopnic, ki se nikoli ne končajo, temveč se stekajo ene v druge. Tomšičevemu romanu pa bi se – tudi vsebinsko – najbolj prilegala podoba spirale, vijačnice, ki se ad infinitum steka nekam v neznane višave. Zgodba in dogajalnost sta potisnjeni v ozadje, zamenja ju tok zavesti, kar je v obeh romanah vidno kot 'sanjska struktura'. Posledica oziroma del te strukture je tudi relativizacija časa in prostora. *Amerika* je glede na ostalo Kafkovo delo še najočitnejše umeščena v nek čas in prostor, vendar pa sta, kot sem že omenila, le-ta relativizirana. Kategoriji časa in prostora pa sta popolnoma raz-/prevrednoteni v Tomšičevem romanu (glej prejšnje poglavje).

O razliki med tradicionalnim in modernim romanom je pisal Dušan Pirjevec v študiji h Kafkovemu romanu *Grad*. Svet tradicionalnega romana je razviden in urejen, zanj je značilna nepretrgana kontinuiteta. Na začetku tradicionalnega romana se opis splošnega oži, dokler se ne pojavi človek, pri Kafki (torej modernem romanu) pa je ravno obratno – najprej je v ospredju človek, šele nato okolje, v katerem se nahaja, vendar samo v razsežnosti, ki je dana sami literarni osebi. »Svet in okolje se odkrivata bralcu samo, kolikor se odkrivata neposrednemu dojetanju junaka. Zato ne moreta biti v sebi sklenjena in pregledna, marveč se pojavljata v posameznih, med seboj nepovezanih odlomkih. Isto velja tudi za junakovo notranjost.« (Pirjevec 1986: 11) Romaneski svet je tako do

skrajnosti subjektiviziran, resničnost postane nekaj notranjega, subjektivnega in s tem tudi nezavednega in izmuzljivega. V tradicionalnem romanu sta bralcu razkrita tako logika zunanjega, občega sveta kot notranji junakov svet, kar Pirjevec poimenuje 'dvojna optika'. V modernem romanu oz. v Kafkovem primeru pa ni v naprej predvidljive logike, junak se bralcu razkriva le kolikor se razkriva tudi drugim literarnim osebam oz. okolju, v katerem se nahaja. Pirjevec to zelo slikovito ponazori: »Tako je, kakor da bi stal v popolni temi in bi se izza njegovega hrbta od časa do časa utrnila luč močnega reflektorja ter osvetlila zdaj ta, zdaj oni kos tega neznanega, v temo zavitega vesolja, vendar tako, da svet ni nikoli v celoti razsvetljen in osvetljen.« (Ibid.: 12) Pirjevec nadalje razvije svojo teorijo, naslonjeno na Heglovo filozofijo, pri čemer se junaku na koncu romana ob lastnem propadu razkrije ontološka diferenca (razlika med bitjem in bivajočim) – pride do uvida, spoznanja. Junak evropskega tradicionalnega romana je namreč junak akcije, ki spreminja svet v imenu neke metafizične ideje, na koncu je skrivnost razkrita – po Heglu – čutno svetljenje ideje, kar naj bi bilo tudi merilo estetskosti – potemtakem naj bi Kafkovo delo ne bilo tako. V tradicionalnem romanu bistvo na koncu ne upraviči smiselnosti akcije, vendar je to spoznanje prikrito, medtem ko pri Kafki ta nihilistična razsežnost postane razkrita, uveljavi se kot resnica bistva – kot bi se junak utrudil večnega boja. »Transcendentnost bistva je samo nekaj formalnega, njegova vsebina pa je nič.« (Ibid.: 36) Ni več napetosti med začetkom in koncem, časovna razsežnost je ukinjena: »Bralec ima zdaj vtis, da se tako rekoč nič ne dogaja, vse je kakor stopicanje na mestu, kakor hoja v začaranem krogu.« (Ibid.: 44) Bistven razloček med tradicionalnim in modernim romanom pa je vprašanje identitete. Tradicionalni junak se je namreč boril za identiteto, njegov boj je omogočala razklanost med bivanjem in bistvom, pri Kafki pa te razklanosti ni več. Ni utrujen le junak, z utrujenostjo je prežet ves romaneskni svet – to je deloma pojasnljivo z neliterarnimi dejstvi, namreč da je Kafka velikokrat pisal v stanjih izčrpanosti in polspanca, po drugi strani pa je utrujenost posledica tega, da je resnica bistva nič.²⁸ Pasivnost junaka je tudi eden od pomembnejših kriterijev, ki zaznamujejo moderni roman. Karl Rossman si (vsaj na videz) neprestano prizadeva, da bi se njegovo življenje obrnilo na bolje, a je proces

²⁸ Pirjevec o vzroku te utrujenosti: »Kafka namreč nenehoma govori o svojevrstni utrujenosti. Utrujen je najprej K., ki ga usodno izčrpava prav njegov nesmiselni vzgon k smislu in bistvu, ki ju razume kot bit. Utrujena je vsa vas in to je utrujenost ne-uresničene eksistence; utrujeni pa so tudi uradniki, in sicer zaradi svojega z besni naglico se odvijajočega, a brezsmiselnega dela. Utrujenost, ki prebiva v samem srcu akcije, je očitno reprodukcija nesmisla in nič, resnice biti in bistva. Kakor misel po strahu, tako je akcija po utrujenosti in telesni izčrpanosti vezana na resnico. Resnica je obakrat ista.« (Ibid.: 60)

njegovega 'napredovanja' diametralno nasproten njegovim željam. Če smo bolj pozorni, njegovo ravnanje ni akcija v pravem pomenu besede – sam namreč ukrene zelo malo, stvari se mu dogajajo, odvijajo se pred njim kot filmski trak ali kot sanje. Kafkovim junakom so dovoljena le drobna dejanja (=nedejanja), ta pa so že vnaprej obsojena na neuspeh. (Kepic Mohar: 88) Identiteta v Kafkovih romanih (pa tudi v ostalih delih) predstavlja enega glavnih in zelo očitnih problemov. To signalizirajo že sama imena junakov, ki so reducirana na začetnice – Josef K. v *Procesu* in K. v *Gradu*. V *Preobrazbi* je identiteta Gregorja Samse reducirana ravno s preobrazbo v hrošča – postane nekaj nečloveškega, nekaj, kar si ne zasluži identitete in kar je na koncu koncev pometeno na smetišnico. V primerjavi z drugima dvema romanoma lahko pri *Ameriki* opazimo, da je kronološko nastala pred drugima dvema – poteze, s katerimi pisatelj ustvarja romaneskni svet, še niso tako odločne in radikalne. Karl Rossman²⁹ ima popolno ime in priimek, veliko izvemo tudi o njegovi preteklosti, ki se skozi cel roman pojavlja znova in znova – Karlu sta njegov kovček in fotografija s starši pravi svetinji. Zakaj? »V *Ameriki* je čas zajet na tak način, da omogoča opis ves čas nižajoče se elementarne eksistencialne gotovosti junaka /.../ vsa junakova možnost nadaljevati življenje je zaobsežena v ponavljajočih se motivih odrešilnega preteklega časa. /.../ Četudi se vrsta motivov poudarjeno rada transformira v odrešilno preteklost, npr. v motivu starega lesenega kovčka, ki so ga uporabljali v stari cesarsko-kraljevi armadi /.../, so vse to realije, ki vidno podčrtavajo vidno revščino celotnega Karlovega sveta (Kundera bi rekel ubožnost).« (Kožmín 2003: 264) Karl je ujet med identiteto, ki jo je pustil za sabo, v idealen čas otroštva in varnosti, in identiteto, ki je še v izgradnji – želi postati inženir, to je vse, kar izvemo, ta prihodnja identiteta nam ni znana, nimamo občutka da se gradi, temveč poteka proces v nasprotni smeri – v smeri razgradnje subjekta. Kot smo že omenili, prvotni naslov *Der Verschollene* vsebuje ta pomen počasnega izginevanja. Kafki se je v dnevniku 30. septembra 1915 zapisalo: »Rossman in K., nedolžen in kriv, nazadnje oba brez razlike za kazen ubita, nedolžni z lažjo roko, bolj na stran odrinjen kot potolčen.« (V: Kožmín, 2003: 265) Karla tok dogajanja ponese na sam rob – v Oklahomsko gledališče, kjer vzamejo prav vsakogar. Karl najprej še poskuša, da bi bil sprejet kot inženir, a mu to ne uspe. Na koncu je Negro, tehnični delavec. Odloči se za popoln izbris lastne (pretekle) identitete, izbere si ime Negro, torej Črni. Izgubi se v temi spoznanja, ki je enako niču. Usede se na vlak in se izgubi v neskončnih prostranostih pokrajine: »Šele zdaj je Karl razumel, kako velika je

²⁹ Karlovo ime lahko tolmačimo tudi kot *Kerl* – 'fant, možak', torej slehernik.

Amerika.« (Kafka 2008 a: 293) Zdi se nam, da Kafkovi romani nikoli ne bi mogli biti dokončani, saj je nedokončanost, fragmentarnost del njihove strukture, ki je komplementarna vsebini romanov. Vse junakovo prizadevanje je tako zaman: »Njihova dejanja se vrtijo v krogotoku breizhodnosti. Nobeno dejanje ne spremeni junakovega položaja v svetu, ne vpliva na okolje, je kot prozoren zamah, ki se zdi resničen, a je le privid. Za vse junake je najbolj značilno dejanje čakanje, ždenje in brezsmiselno ponavljanje brezplodnih dejanj. Vsa prava dejanja so sprevržena, kot da bi se morali zadnji ostanki namer, načrtov na prehodu iz subjektivnosti v objektivnost po neki demonični logiki deformirati v moralno popačena, nesprejemljiva dejanja /.../« (Kepic Mohar 2000: 89) Zato so njegovi junaki ne le utrujeni, temveč kot v znak popolne resigniranosti pobešajo glave (zelo pogosto v romanu *Grad*). Deleuze in Guattari to gesto razlagata kot blokirano željo (po vnovični vzpostavitvi 'izgubljenega časa'). Lahko bi rekli, da gre na trenutke za parodijo na pikareskni³⁰ ali mogoče tudi na razvojni roman. Gotovo je junak bližje pikaru, potepuhu, vendar se ne dokoplje do nikakršnega spoznanja in se vrti v krogih.

Elemente pikaresknega lahko najdemo tudi pri Tomšičevem Órfanu, ki je večni romar, potepuh svoje vrste. Kot smo že omenili, spominja tudi na druge Tomšičeve junake, npr. Boškina iz t. i. pravljичnega romana *Óštrigéca*, na kar tudi namigne s tem, da Órfanu prida priimek Izboškovski. Tudi Boških je potovec, ki tava po arhaični Istri: »Hodil je po svetu in iskal, česar se ne da najti. Iskal je, kar nikoli ni obstajalo; iskal je nekaj, česar sploh še ni bilo na tem svetu. Toda sklenil je, da pojde po tej poti in da najde, kar se najti ne da. To je bila njegova velika skrivnost. Kajti, če je iskal, česar ni in kar se najti ne more, bo moral to, česar ni in kar se najti ne more, ustvariti. Novo pa nastaja dolgo, to je vedel. Vendar je imel dovolj potrpljenja in moči, da je vztrajal in da ga nihče ni mogel zvabiti na drugo, položnejšo, že shojeno pot.« (Tomšič 1991: 109) Tako kot Órfano ima stik in uvide v druge svetove in dimenzije, oba sta neke vrste čarovnika, 'štrigota', duhovni, kozmični bitji. Ravno tako kot Norček, ki ga pisatelj na začetku romana opiše takole: »Potepuh, večni popotnik, sanjač, desetnik, čudodelnik, poet, modrijan, norec, otrok. Neki pisatelj ga je imenoval Boško. To je bilo nekoliko nepremišljeno, kajti on nima imena, nikoli ga ni imel. Ali pa ga ima: katero koli. Je tudi brezčasen. Kakor piše v Pismu: je bil, je in bo. Nikjer se

³⁰ V pikaresknem romanu gre za prvoosebno klateževno pripoved, satirično zabaven prikaz družbenih razmer, odnosov, navad, človeških nravi.

ni rodil, torej ni bil na nobenem od znanih ali neznanih planetov rojen in tudi ustvarjen ne. /.../ Umre, seveda umre, toda smrt je navidezna, kajti naslednji trenutek se že spet rodi; nekje drugje, v nekem drugem bitju, in živi naprej, hodi sem in tja, zganja resne in neresne reči.« (Tomšič 1996: 5)

Lahko bi rekli, da v teh treh romanih nastopa ena in ista literarna oseba. Vsa tri imena se tudi pomensko povezujejo. Boško, v romanu opredeljen tudi kot bogić »vzvišeno bitje, ki prebiva v višavah in se le redkokdaj spusti na zemljo.« (Tomšič 1991: 21) Bogić je torej malo božanstvo oziroma posrednik med božanskim in zemeljskim, neke vrste kozmični sel. Tudi poimenovanje Norček sodi v ta kontekst – v irskih tekstih je norček izenačen z druidom, gre sicer za parodijo – v smislu razkrivanja dvojnosti slehernega bitja in njegove norčevske plati – norček je »izraz intimne mnogoterosti človeka in njegovih skritih nesoglasij.« (Chevalier in Gheerbrant 2006: 389) Norec je tudi prva karta velike arkane v tarotu, njegovo število je nič; je splošno načelo, ki naj bi ga izkusili pred rojstvom in po smrti, njegovi principi so mističnost, transcendenca, ekstaza, neustrašnost, porajanje novega. Načelo dvojnosti in dvojnika se v *Urokih polne lune* pojavi tudi kot motiv – neprestano se ponavlja in izgineva Órfanov dvojnik, kdaj ga naslovi tudi z Neznanec, ki mu prenaša pomembna sporočila, se znajde poleg njega in medias res, v trenutku, ko se zgodi nekaj presežnega, nadnaravnega. Potem je tu še Órfano, večni popotnik, Ahasver. Njegovo ime pomeni siroto, torej nekoga brez zemeljskih – sorodstvenih vezi. Ki se, tako kot Boškin, ni rodil, temveč le pojavil nekje na svoji poti in prav tako spet izginil. Vsem trem likom je skupno iskateljstvo, povezanost z višjimi kozmičnimi silami, posedovanje in spoznavanje modrosti: »Tomšič preko svojih literarnih likov in svetov, ki so sestavljeni iz realnih in iracionalnih podob, hlepi po odkrivanju resnice, ki biva za stvarmi, ki se giblje v globinah težko dostopnega ali razumljivega iracionalnega, simbolnega, sanjskega in podzavestnega sveta, zato so tudi njegove osebe drugačne, zaznamovane z, za današnjega človeka izgubljeno intuicijo, slutnjami, spoznanji in zmožnostmi /.../« (Gregorič 2005: 49) Tu pa naletimo na vprašanje, ki je relevantno tudi za Kafkove romane – namreč ali lahko v teh primerih sploh še govorimo o junaku? Gotovo ne moremo trditi, da gre za junaka v tradicionalnem, pravem pomenu besede, kakor je ugotovil že Pirjevec. Tako pri Kafki, še bolj pa pri Tomšiču, bi lahko govorili le o likih, saj gre, sploh v Tomšičevem primeru, bolj za ponazoritev kozmičnih zakonitosti, principov delovanja, kot pa za osebo v pravem pomenu besede. Junaka obravnavanih romanov se prebijata skozi sanjske labirinte: eden s sklonjeno glavo skozi labirinte *Amerike*, kvazi obljubljene dežele, drugi s široko

odprtimi očmi in še širše odprtim duhom skozi pokrajine 'Orfanorije', kot jo poimenuje sam.³¹

Ugotovili smo, da je *Amerika* tipičen moderni roman, z vsemi pripadajočimi elementi. Pri Tomšičevem romanu pa vrstna umestitev ni tako preprosta. Prva asociacija je umestitev romana (in Tomšičevega dela nasploh) v fantastiko, saj se ta pojavlja v vseh njegovih delih – vedno nad realnostjo obstaja vedno še nekaj presežnega, nadnaravnega, nenavadnega in mističnega, v zvezi z njegovim delom *Óstrigeca* to fantastiko Ines Cergol-Bavčar označi s pojmom 'hiperbolično čudežno' (po Todorovu): »pojavi so nadnaravni samo v svojih razmerjih, večjih od realno razložljivih. Vzroki in gibanja dogajanj so človeku skriti, zato pripeljejo avtorja k temu, da onstran snovnega, vidnega pomena odkriva globlje pomene. Duhovni prehod iz materialnega sveta v psihični postaja fizični: besede se mešajo s stvarmi in ker subjekt ni več ločen od objekta, postane komunikacija neposredna in ves svet ujet v nekakšno vseobsežno komuniciranje. Naravne meje med subjektom – Boškinom in zunanjim svetom izginejo, namesto njih se pojavlja kozmično stapljanje. Čas in prostor nista več določljivi kategoriji.« (Cergol-Bavčar 1993: 111)

Velikokrat gre za znanstveno fantastiko, ki se deloma pojavlja tudi v *Urokih polne lune* ali bolje: psiho- oziroma sanjsko fantastiko. Izbira tega žanra je gotovo tudi posledica avtorjevega prepričanja, njegove vere in zaupanja v nadnaravno in zanimanja za mistično: »Mistično doživljanje sveta pa je velika milost, je ogromen dar. Ko se to dogaja, nam je dano zreti vase in v 'onostranstvo'. Vidimo in razumemo to, kar se dogaja tik pred nami, in enako jasno tudi to, kar se isti hip dogaja v najbolj oddaljeni točki brezprostorja in brezčasa ...« (Gaberc 1998: 332) V zvezi z njegovim pisanjem se je zato pojavilo (napačno) poimenovanje magični realizem.³² Pojem magični realizem je v literarni teoriji definiran z različnih vidikov oziroma obstaja zanj veliko različnih definicij. Po besedah Janka Kosa je magični realizem eden postrealističnih tokov dvajsetega stoletja, ki ohranja neko socialnopolitično ideološko podlago: »Povezuje se z oživljanjem predkolumbovske kulture prvotnih indijanskih ljudstev, njihovega mitičnega, magičnega in arhaičnega sveta, s tem pa prihaja do prepletanja nečesa, kar je izrazito novodobno /.../.« (Kos 1995: 98)

³¹ »Energija zdrzne iz onostranskega življenja v oplojeno celico in duša se utelesi; ujame se v hišo telesa. / V svoj bivalni prostor v kraljestvu Orfanorije.« (Tomšič 2008: 84)

³² Poleg njega je literarna kritika v 'slovenski magični realizem' uvrstila še dela Vlada Žabota in Ferija Lainščka.

Problematičen je tudi status magičnega realizma v zvezi s postmodernizmom, saj so pri nekaterih piscih, ki jih štejejo za magične realiste, postmodernistični postopki prisotni, pri drugih spet ne. Omenili smo že teorijo B. A. Chanady, ki magični realizem razume kot *mode*, torej način pisanja in zaradi česar je s to oznako mogoče opredeliti celo dela Franza Kafke. Prisotnost dveh ravni realnosti je v *Urokih polne lune* očitna – prisotnost realnega sveta, predvsem primorske, istrske pokrajine in nadnaravnega, presežnega,³³ težje pa to trdimo za *Ameriko* – kjer je sicer prisoten element sanjskega, a gre pri tem vseeno za del človeškega, realnega sveta, podobo njegove (pod)zavesti. Ne gre za tako jasno nasprotje, prisotnost dveh konfliktnih kodov kot pri Tomšiču. Vprašanje je tudi, v kolikšni meri gre pri Tomšiču za antinomijo dveh svetov – kdaj je to nasprotje sicer prisotno, junak in bralec se zavedata razlike, pogosteje pa pride do zlitja, da ne moremo z gotovostjo trditi, kaj pripada realnosti in kaj ne – zato bolj kot v fantastiko ta svet spada v kontekst magičnega realizma, kjer sta oba svetova enako upravičena (logična antinomija je razrešena). Na tej točki je blizu magičnemu realizmu tudi Kafkova proza – nadnaravno ni predstavljeno kot problematično (npr. v *Preobrazbi*). Implicitni avtor v magičnem realizmu ne sme verjeti v realnost predstavljenega magičnega, jasno mora ločiti naravno od nadnaravnega, v nasprotnem primeru gre za pravljico. (Virk 1997: 57) To je edini kriterij, ki ne sodi v okvir Tomšičevega ustvarjanja, saj je avtorjevo stališče glede tega očitno – v več intervjujih poudarja svoje prepričanje oziroma vero v presežno, kozmično. Tudi tretji kriterij – namreč odsotnost avtorjevega komentarja bi lahko deloma šteli kot lastnost Tomšičevega romana: »In izginila sta v svetlobi nepojmljivi. Se v njej razblinila, nehala obstajati kot zemeljski bitji. Vse, kar je temu sledilo, je zapečatenata skrivnost.« (Tomšič 2009: 82) Odsotnost avtorjevega komentarja je sicer tudi značilnost fantastike, a iz drugega razloga – zaradi ohranjanja logične antinomije – nadnaravno mora ostati skrivnost, v magičnem realizmu pa je molk ravno posledica odpravljenih antinomij. Kar se tiče dojemanja nadnaravnih dogodkov in njihovega prikazovanja, bi *Uroke polne lune* lahko uvrstili v magični realizem, vendar le kot načina pisanja. Tudi z vsebinskimi kriteriji vsaj deloma ne bi imeli težav, zatakne pa se predvsem pri družbeno-ekonomskem kriteriju, saj gre tu predvsem za kritiko evrocentričnega diskurza in naj bi sem sodili le avtorji dežel 'tretjega sveta'. Predvsem pa pri Tomšiču ni neke distance do mita, ljudskega izročila. V *Urokih polne lune* se sicer pojavljajo elementi, ki sodijo tudi v definicijo magičnega realizma, vendar ne

³³ »Na tem dolgem popotovanju se je, posebno v koči, nekaj dogajalo, kar ni bilo od tega sveta. Opna med onostranstvom in tostranstvom je bila nevarna tanka in ponekod natrgana. (Tomšič 2009: 153)

izpolnjujejo vseh pogojev za pripadnost tej literarni smeri ali načinu pisanja (*mode* – po Chanadyjevi).

Čeprav je roman vsebinsko, tematsko in motivno povezan s Tomšičevim romanom *Óstrigéca*, ki ga je Alojzija Zupan Sosič označila za pravljичni roman, so *Uroki polne lune* v marsičem različni – predvsem svet ni več tako očitno razdeljen na boj med dobrim in zlom, koncepcija realnosti je kompleksnejša. (Sosič 2006: 166–200) Spet se pokaže glavna lastnost romana – njegova ambivalentnost, protejskost, ki je zajeta v samo pisavo obravnavanega Tomšičevega romana. Sicer ga lahko opredelimo kot moderni roman – zaradi odsotnosti neke linearne zgodbe, netipičnega junaka, ki se bistveno ne razvije od začetka do konca romana, čas, ki je bil bistvena komponenta tradicionalnega romana, postane popolnoma relativen, z njim pa tudi prostor. Poleg tega je roman zaznamovan tako z zvrstnim, vrstnim in žanrskim sinkretizmom.³⁴ Zvrstni sinkretizem je prisoten predvsem z lirizacijo določenih delov besedila, npr.: »Vrabčki občepijo na mandeljevih vejah. Črne ptice letijo nad pokopališčem, preko cipres, mimo lune polne. Odsotnost. Bakreni prah na mizi, na mizicah in v laseh.« (Tomšič 2008: 156) ter »Duh globoke vode spi v tišini zapečatenih skal.« (Ibid.: 180) Vrstno sinkretičnost romana zaznamujejo vložki poezije, ki se pojavljajo v obeh delih, pr. »Ob vsaki plimi je morje noseče, / vsaka oseka je nevidno rojstvo. / Rojeni otrok je polna luna / in žar v naših očeh / je hrepenenje po Luni, / ki jo, kot že nekoč davno, / preplavljajo oceani.« (Tomšič 2009: 272) Nekatere pesmi so izštevance, s pridihom ljudskega, delujejo kot magični vzorci: »Angelić muj, / ti si varšič muj! / Jaz te kličem na pomuč, / da me varješ dan ino nuć. / Uro in hip telo upočine, / a dušica moja od straha / ne uGINE.« (Ibid.: 106) K vrstni sinkretičnosti bi lahko prišteli tudi oponašanje bibličnega sloga – predvsem apokaliptike ter 'z gledovanje' po literaturi nove duhovnosti oz. *new agea*. Še najbolj pa je razgibana žanrska sinkretičnost romana, saj lahko prepoznamo celo paleto žanrov: fantastični (v širšem pomenu besede) in znanstvenofantastični roman, ljubezenski in erotični roman, antiutopični roman, satirični roman in avtobiografski³⁵ roman. Vsekakor gre za unikaten roman, z veliko in pisano

³⁴ Sinkretizem kot edina romaneskna stalnica – v sebi lahko roman združuje tako različne zvrsti (lirizacija, dramtizacija in esejizacija romana), vrste (vsebuje npr. pesmi, izseke kratke proze ali le-to v celoti, različne neliterarne vrste – poročilo, zgodovinsko kroniko etc.) in žanre (npr. ljubezenski, pustolovski, zgodovinski, kriminalni etc. roman).

³⁵ V romanu Tomšič nagovarja samega sebe, z vzvratno napisanim imenom: »Najram, dopolnjeno je.« (Tomšič 2009: 181)

paleto žanrov, vsebine, tematik in motivov. Tomšič v enem romanu spretno združi ljudsko verovanje, razno mitologijo, krščanstvo, *new age*, s pomočjo katerih napravi kritiko sodobne družbe, stanja sveta in duha: »Ta roman bi lahko imenovali tudi blodnjak, ker je poln blodenj. Kdo bi lahko rekel: ma vidi, kako bluzi. Zdaj vam pa postavljam vprašanje: prva svetovna vojna, druga svetovna vojna, koncentracijska taborišča, Dachau, atomska bomba, Hirošima, Nagasaki ... mar ni človeštvo že dvesto let v eni sami grozni blodnji? In to konkretno, v realnem življenju! Ne v sanjah.« (Pertič 2008: 12)

5. SANJSKA ODISEJADA KARLA IN ÓRFANA

»Moč mojih sanj, ki sevajo v budnosti, še preden zaspim, mi spet ni pustila spati.« lahko beremo v Kafkovem dnevniškem zapisu z začetka oktobra 1911. (Kafka 2009: 43–44) Kafkovo pisateljsko delo se je večinoma odvijalo v nekem na pol budnem (ali na pol spečem) stanju. V svojih pismih Felice Bauer opisuje svoj strog urnik – delo v zavarovalnici, popoldanski počitek, večerni sprehod, večinoma v poznih večernih urah pa je na vrsto prišlo pisanje. Pisateljevo dejansko fizično stanje – zaspanosti, utrujenosti – se je vidno preneslo tudi v njegov romaneskni svet. Tomšič pa o nastajanju svojih del pravi naslednje: »Skoraj ne razmišljam o tem, samo prepustim se, in stvari gredo skozi mene. Prihajajo iz nezavednega sveta ...« (Novak-Kajzer 1993: 86) Obema avtorjema je torej vir navdiha nezavedno ali v kontekstu obravnavanih romanov bolje: nezavedna govorica sanj, sanjska govorica nezavednega. Kafka je v pismih Felice večkrat uporabljal pridevnik 'unbewußt', tj. nezaveden – kar najverjetneje ni brez povezave s Freudovo teorijo, ki jo je Kafka gotovo poznal. (Kafka 2008 b: 144) O ustvarjalni naravi nezavednega je govoril tudi C. G. Jung: »/.../ vendar poleg spominov iz daljne zavestne preteklosti lahko iz nezavednega vzniknejo tudi čisto nove misli ter ustvarjalne ideje – misli in ideje, ki niso bile še nikoli zavestne. Iz temnih globočin duha zrastejo kot lotos in so najpomembnejši del sublimarne psihe. /.../ Sanje namreč lahko izražajo nove misli, ki niso še nikoli dosegle praga zavesti.« (Jung 2002: 40) Tako za Kafko in Tomšiča lahko trdimo, da sta dodobra izkoristila ustvarjalni potencial sanj in nezavednega. Naša naloga pa je ugotoviti, kako sta to naredila.

5.1 SANJE KOT GRADIVO

Zelo očitna je torej vloga sanj kot **gradiva** – tako za *Ameriko* kot za *Uroke polne lune*. Predvsem Tomšič se je precej izrecno izrazil, da je v romanu literariziral lastne sanjske zapise. Pri Kafki pa lahko najdemo posreden dokaz, in sicer v dnevniškem zapisu z 11. septembra 1912 opiše sanje, ki spominjajo na Karlov prihod v New York: »Sanje: Bil sem na nekem rtiču, narejenem iz klesanca, ki je segal daleč v morje. Z menoj je bil še nekdo ali več ljudi, a zavedanje mene samega je bilo tako močno, da sem zanje vedel le toliko, kolikor sem govoril z njimi. Spominjam se le dvignjenih kolen nekoga, ki je sedel ob meni. Sprva nisem prav dobro vedel, kje sem, šele ko sem se enkrat po naključju dvignil, sem

levo pred seboj in desno za seboj videl prostrano, jasno načrtano morje s številnimi, v vrsto razporejenimi, čvrsto zasidranimi vojnimi ladjami. Desno se je videlo Newyork, bili smo v njujorškem pristanišču. Nebo je bilo sivo, vendar enakomerno svetlo. Na svojem mestu sem se, na vse strani izpostavljen zraku, prosto obračal sem in tja, da bi lahko vse videl. Proti Newyorku se je pogled malce spuščal, proti morju se je dvigal. Zdaj sem tudi opazil, da je voda poleg nas visoko valovala in da je na njej potekal neznanski mednarodni promet. V spominu mi je ostalo le, da so bila namesto naših splavov dolga debela, povezana v velikanski okrogel sveženj, ki se je med vožnjo, vsakič glede na višino valov, na odrezanem koncu spet in spet dvigoval iz vode in se pri tem tudi še po dolžini valil po vodi. Sédel sem, pritegnil noge k sebi, drgetal od zadovoljstva, se od ugodja dobesedno vkopaval v tla in rekel: Saj to je še bolj zanimivo kakor promet na pariškem bulvarju.« (Kafka 2010: 77–78) Dva tedna po tem zapisu je začel s pisanjem romana *Amerika*. Podobno se zgodi z literarnim opisom poskusov pisanja z 29. maja 1914, ki sicer niso sanje, bolj budna vizija, v kateri lahko prepoznamo nastavke za prizor z dekleti-angeli, ki na claytonskem dirkališču igrajo na trobente v zaključnem poglavju romana.

5.2 SANJE KOT MOTIV

Sanje kot **motiv**³⁶ se v *Ameriki* skorajda ne pojavijo, omenjene so npr. v zvezi z Bruneldo: »V takih mislih je zaspal in samo v prvem polsnu ga je še motilo silovito Bruneldino vzdihovanje, ker so jo menda mučile sanje, da se je valjala na svojem ležišču.« (Kafka 2008 a: 249) Bolj kot sanje je prisoten motiv odsotnosti in pomanjkanja spanca – ko Karl še živi pri stricu, je od neprestane zaposlenosti zelo utrujen, pomanjkanje spanca pa nadomesti s tuširanjem. Ko prispe do Pollundrovega dvorca na podeželju, je utrujen od vožnje, vendar priložnosti za spanec ni še dolgo, dokler se končno ne znajde v gostišču v sobi z neznancema in zaspil z obrazom na fotografiji. Ko dobi službo v hotelu Occidental, postane problem nespečnosti vse bolj pereč – veliko dela ponoči, ko se bori s spancem, vendar se ne spočije niti v času počitka, saj spi v ogromni spalni dvorani, kjer je venomer hrupno. Ko pride v Bruneldino stanovanje in ga ta izžene na balkon, zaspil kar tam. Zdi se, kot da je spanec stvar prestiža – Brunelda spi namreč do popoldneva, da ji Robinson in

³⁶ Friedrich Altenhöner pri Kafki govori o 'Traumbild' ali sanjski podobi – saj je težko reči, ali gre za metaforo, primero, metonimijo ali simbol. Za primer poda Kafkov opis nezavesti kot obiska obilne dame. Zaključil je, da so Kafkove podobe več kot le to, da nekaj pomenijo.

Rossmann le s težavo najdeta zajtrk. Pri pogovoru s študentom, Bruneldinim sosedom, študent pove: »Spal bom, ko končam študij. Za zdaj pijem črno kavo.« (Ibid.: 245) In zaradi utrujenosti in izčrpanosti, ki se ju bralec zaradi prepričljivosti in mojstrskosti te literature mimogrede navzame, imamo občutek, kot da se gibamo po sanjski pokrajini, kot da vse poteka v nekakšnem polspancu (gotovo tudi posledica Kafkove osebne izkušnje). Kafka se je sicer do tega elementa tudi kritično izrekel: »Škoda, da so se na nekaterih mestih v zgodbo opazno vtisnile sledi moje utrujenosti ter drugih prekinitev in skrbi, ki ne sodijo zraven; gotovo bi bilo ta mesta mogoče izdelati bolj čisto, kar se vidi ravno na pristrčnih straneh. Gre pač za ta večno glodajoči občutek: jaz sam, z ustvarjalnimi močmi, ki jih čutim v sebi, bi bil – ne glede na intenzivnost in vztrajnost teh moči – ob ugodnejših življenjskih razmerah lahko naredil čistejše, prepričljivejše, bolj urejeno delo od tega, ki je zdaj pred menoj. To je občutek, ki ga razum nikakor ne more premagati, četudi ima prav seveda samo razum, ko pravi, da kakor ne obstajajo drugačne razmere od resničnih, tudi računati ne moremo na kakšne drugačne.« (Kafka 2008 b: 166) Vendar si Kafkovega romanesknega sveta kot takega skorajda ne moremo predstavljati, saj gre za eno znamenitejših potez njegove literature.

V nasprotju z Ameriko pa sanje v *Urokih polne lune* stkejo nekakšno kaotično motivno mrežo. Kaotično zato, ker so velikokrat očitno prepoznane kot sanje, izrecno tako poimenovane, ali pa jih določajo signali, kot je npr. zbujanje junaka po tem, ko se je zgodilo nekaj nenavadnega, vsekakor junak mestoma razločuje med sanjami in realnostjo: »Strel je bil resničen, ni iz kakih njegovih blodnih sanj.« (Tomšič 2008: 67)³⁷ Pogosto pa niti ne razločimo, če gre za sanje ali ne – dogaja se nekaj nenavadnega, ponavadi na način, kot se dogaja v sanjah – namreč da ni prepoznano kot nenavadno in niti ne zbuja začudenja. Zaradi tega smo imeli težavi pri umestitvi Tomšičevega pisanja v tako v fantastiko v ožjem pomenu besede kot v magični realizem. Pisava je vase vpila sanjsko logiko in je zaradi posledične ambivalentnosti težko ujemljiva v kakršne koli definicije. »V svetu relativnosti vseh in vsega je pač vse možno in hkrati tudi vse ne-možno.« (Ibid.: 217)

³⁷ Še podoben primer: »Razumel je v sanjah, v budnem stanju pa mu je bilo vse znanje izbrisano.« (Tomšič 2008: 102)

V poglavju prve knjige, naslovljene Nadzornik sanj,³⁸ se Órfano in duhovnik Jan Kopicki prerekata zaradi Órfanovih erotičnih sanj, in mu Kopicki očita, da so te sanje neresnične, neavtentične in da žalijo prave, Božje sanjalce: »Órfano se je branil, dokazoval, da so bile sanje o Lalici resnične in ne izmišljene, in še mu je govoril, da je sanj več vrst in da niso prave le tiste uradno potrjene, ampak vse. Šele vse skupaj odražajo bistvo sanjskega sveta, je rekel. Vso njegovo pestro barvitost in večdimenzionalnost.« (Ibid.: 337) Sanje imajo enakopraven status realnosti, včasih so celo bolj pomenonosne kot realnost. Pisatej na to pravi: »Le kako naj bi bile sanje nekaj, kar nima nobene zveze s to realnostjo, z našim življenjem? Ali jih sanja nekdo, ki sploh ne obstaja? Mar niso sanje ogromno ogledalo, v katerem se zrcali vse, kar smo zaznali s svojimi čutili, s temi znanimi in še bolj z onimi, o katerih še ne vemo ničesar? Mar niso sanje povezane z realnostjo tako, kakor sta oba dela osmice? Sanje se pretakajo v budno stanje in budno stanje se preliva v sanjski svet. In kateri del osmice je bolj realen? /.../ Kar se moje literature tiče: v njej se pretakata oba svetova. Včasih prihaja do prekrivanja ali prepletanja in celo zlivanja. /.../ Sanje so moja spodbuda, včasih pot, izvir, vir, dopolnitev in še kaj drugega.« (Gaberc 1998: 333) Sanje v *Urokih polne lune* tako iz motiva preraščajo v temo, ki je zaznamovana že s samim naslovom romana.

5.3 SANJE KOT PRIPOVEDNI POSTOPEK

Za naše razmišljanje najrelevantnejše in hkrati tudi najzanimivejše pa je vprašanje, na kakšen način pisatelja v obravnavanih delih uporabljata sanje kot literarni postopek. Pri Tomšiču sanje prepletajo celoten roman, na vseh možnih nivojih. Romanesko resničnost preoblikujejo do te mere, da ni več razpoznavna, postane problematična, saj se z aplikacijo sanjskosti na realen svet zabrišejo tudi meje med le-tema, ki so sicer kdaj prepoznavne, večinoma pa ne. Bralec ima občutek, kot da je vpet v mogočen sanjski tok, bogat s podobami, aluzijami, referencami, spomini itn. Roman je prava »fantazmogorija resničnih sanj«. (Tomšič 2008: 269) Pisatelj se v romanu tudi večkrat izrecno sklicuje na Junga, npr.: »Zato je Órfano domneval, da je prišlo do pojava, ki se po Jungu imenuje eksteriorizacija psihične energije.« (Ibid.: 75) Kar potrjuje očitno dejstvo, da je razgledan po različni

³⁸ Ideja o nadzoru sanj ni novum, zelo popularna je npr. tehnika lucidnega sanjanja, kjer naj bi se sanjalec zavedel, da sanja in skušal na sanje tudi vplivati (odlično prikazano v risanem filmu *Waking life*; temo kraje sanj pa najdemo v filmu *Inception* oz. *Izvor* Christopherja Nolana.

'sanjski' literaturi. Če pogledamo postopke dela sanj, ki jih navaja Freud, lahko v Tomšičevem delu prepoznamo npr. zgoščanje – njegov jezik je dobesedno nabit z zgoščenimi podobami, in če bi hoteli analizirati popolnoma vse, bi nastalo delo gotovo večkrat presegalo obseg obeh delov romana. Enako trditev smo namreč izrekli tudi o sanjah – da je njihova analiza znatno obsežnejša od samih sanj, da so sanjske misli – gradivo sanj – neprimerno obsežnejše. Prav tako aktualen pri obravnavi Tomšičevega romana je problem sočasnosti, s katero je predstavljena neka določena logična zveza. V romanu se to kaže kot soobstoj različnih dimenzij in časov, med katerimi junak brez težav prehaja. Ključen za razumevanje *Urokov polne lune* pa je postopek preoblikovanja kategorij nasprotja in nasprotovanja, kjer se nasprotja združujejo – resničnost in sanje, dobro in zlo, budnost in spanec, preteklost in prihodnost. Bralec je priča združevanju vseh mogočih dimenzij, posledica česar pa je nastanek zelo ambivalentnega, neoprijemljivega romanesknega sveta. Zaradi dejstva, da so sanje tako močno sooblikovale obravnavani roman, bi lahko zanj uporabili za Tomšičeva dela že uporabljeno oznako (čeprav se nobenemu od njegovih del ni prilegala toliko kot temu) **sanjska fantastika**.³⁹ Gre torej za večkratno zakodiranost – prvič, zakodiranost samega literarnega jezika, na to raven pa sta položeni še ravni fantastike in sanj, ki se med seboj prepletata do skorajšnje nerazpoznavnosti. Tomšič v intervjuju s Slavkom Gabercem zavrne poimenovanje magični realizem in namesto tega predlaga termin sanjski realizem. Tega bi sicer lahko uporabili za nekatera njegova prejšnja dela – sploh dela istrskega opusa, kjer je še ohranjena trdna realistična podlaga, za oznako romana *Uroki polne lune* pa ne pride več v poštev, saj ne moremo več govoriti o realistični podlagi.

Drugače pa je pri Kafki – ohranitev realistične podlage oziroma natančneje, realističnega stila pisanja odločno vpliva na razumevanje njegove 'sanjske poetike'. A najprej zastavimo preprosto vprašanje – kaj konkretno je v Kafkovem romanesknem svetu sanjskega? Pri Tomšiču imamo ogromno indicov, sanjskost je zelo očitna in eksplicitna. Večkrat smo že omenili stanje, v katerem je Kafka pisal – pri tem mu ni šlo toliko za to, da bi ustvaril neko atmosfero, vendar je skušal priti v mentalno stanje, ki je podobno sanjalčevemu. Pisanje v takem stanju omogoča nastanek neke sanjske logike, po kateri pisatelj snuje svoj literarni

³⁹ Mišljena je fantastika v širšem pomenu besede.

svet.⁴⁰ To logiko sanj bi lahko označili kot vrsto domišljije, ki literarni svet po nekih določenih načelih, vzorcih ki so podobni tistim, ki jih Freud opredeljuje v svoji definiciji dela sanj. Omenili smo že Kafkov dnevniški zapis,⁴¹ pri katerem gre za literariziran opis poskušanja pisanja, v katerem nastopajo lebdeča gola dekletca, ki mu pomagajo navzgor po stopnicah, nastopijo tudi trobentači, na koncu pa še hudiči – vsi ti elementi se pojavijo v zadnjem poglavju o sprejemu Karla v Oklahomsko naravno gledališče: »Pred vhodom na dirkališče je bil postavljen dolg, nizek oder in na njem nekaj sto žensk, oblečenih v angele, v belih haljah in z velikimi perutnicami na hrbtu, pihalo v dolge, zlato bleščeče se trobente. Vendar niso stale na odru samem, vsaka je stala na posebnem podstavku, ki ga pa ni bilo videti, ker so ga dolge, plahutajoče pole angelske obleke povsem zagrinjale.« (Kafka 2008 a: 272–273) Iz lebdečih golih deklic so nastale v angele oblečene ženske, ki stojijo na podestih, so zato videti velikanske in igrajo na trobente, pozneje Karl od znanke Fanny, ki je ena od angelov, izve, da se na dve uri menjajo s hudiči-moški. Kljub literarni predelavi so tako ostale nekatere podobe prepoznavne. V spremni besedi k monografiji, v kateri so zbrani Kafkovi zapisi o sanjah, Hans-Gerd Koch označi posteljo oziroma kanape kot kraj, ki je po eni strani kraj odločilnega dogajanja v Kafkovih delih (npr. počivanje Karla Rossmana – ki se začne s počitkom na kurjačevi postelji), poleg tega pa je to tudi prostor, kjer Kafka kot pisatelj pusti domišljiji prosta pota in kjer sanja tudi o razrešitvi osebnih konfliktov. Tako kot pri Tomšiču se tudi pri Kafki sanje prepletajo s celotno teksturo romana in sicer do te mere, da ni mogoče razločevati med sanjami in resničnostjo. Vendar ta pojav nastane na drugačen način kot pri Tomšiču, ki s sanjskim in fantastičnim izriva plast realnosti in romanesknega konteksta. Kafkov prijem pa je Tomšičevemu

⁴⁰ To sanjskost Kafkovega pisanja Friedrich Altnöhner poimenuje 'Traumatmosphäre' oz sanjska atmosfera, sanjsko vzdušje.

⁴¹ »Še stojim tu v svoji bedi, vendar za menoj že prihaja neznanski voz mojih načrtov, prva majhna platforma se vriva pod moja stopala, gola dekleta, kakor na karnevalskih vozovih boljših dežel, me vzvratno vodijo navzgor po stopnicah, lebdim, ker lebdijo dekleta, in dvignem roko, ki zapoveduje mir. Grmičja vrtnic mi stojijo ob strani, plameni kadila gorijo, spuščajo lovorjeve vence, pred in nad menoj stresajo cvetje, dva trobentača, kakor sezidana iz kamnitih kvadrov, pihata na fanfare, mali ljudje množično pritekajo v urejenih vrstah za svojimi vodniki, prazni, svetli, ravno urezani odprti trgi postanejo temni, razgibani in prenapolnjeni, čutim mejo človeških prizadevanj /.../ Tako je videti, kajti že vidim, kako silijo iz vseh vrat velike dežele, ki leži globoko pod menoj, majhni rogati vrage, ki zalijejo vse, pod njihovim korakom se vse prelomi na sredini, njihovi repki vse izbrišejo, 50 vražjih repov že briše moj obraz, tla se mehčajo, pogreznem se z eno nogo, potem z drugo, kriki deklet me zasledujejo v mojo globino, v katero se pogreznem navpično, skozi jašek, ki ima natanko premer mojega telesa, a brezdanjo globino.« (Kafka 2010: 112–114)

diametralno nasproten – sanje namreč opisuje zelo realistično, ne čudi se alogičnemu. Friedrich Altenhöner v svoji disertaciji na temo sanj v Kafkovem delu pripovedni način, s katerim pisatelj ustvarja sanjsko atmosfero, imenuje 'Traumstruktur' oz. sanjska struktura.⁴² Če definiramo roman s trditvijo, da predstavlja človeka v njegovem svetu, potem Kafkovi romani predstavljajo izoliranega človeka v njegovem sanjskem svetu. Svet kafkovskih romanov je torej objektivizacija podtalnega notranjega sveta, junaki se spoprijemajo z v realnost projicirano lastno eksistenco. Transcendenco, boga (ki je pri Tomšiču še prisotna v neki splošni, 'kozmični' obliki) pri Kafki zamenja junakovo nezavedno. Patrick Bridgewater pravi, da so vsi trije Kafkovi romani sanje, Kafka sam pa je sanjalec. (2003: 62) Pri Kafkovem romanesknem ustvarjanju je torej sanjskost rezultat tega, da je proces pisanja enak procesu ustvarjanja 'umetnih' sanj, pri opisu katerih se pisatelj poslužuje realističnega postopka. Ravno ta napetost, antinomija med vsebino (sanje, nezavedno) in (realističnim) postopkom pisanja daje Kafkovemu pisanju unikaten značaj: »For all the residue of realism in their settings, the events that take place in *Der Verschollene* are as strangely unrealistic as they are realistically strange, and the same is even truer of *Der Proceß* and *Das Schloß*, the obsessive, seemingly inconsequential plots of which are a form of phantasmagoria in the proper meaning of that term as a shifting series of phantasms or imaginary figures (as seen in a dream or fevered or drug-induced) condition or as called up by a febrile imagination. In effect they are a form of daymare or waking dream, experienced and recorded on the edge of sleep.« (Bridgewater 2003: 66–67)

Tudi v *Ameriki* lahko prepoznamo tipično sanjske elemente, izmed katerih najbolj izstopa percepcija časa, npr. ko Karl prvič obiše hotel Occidental, se bralcu zdi, kot da se pri kuharici ne zadrži dolgo, ko pa se vrne k svojima sopotnikoma, mu Delamarche očita, da ga ni bilo tri ure.⁴³ Neverjetno sanjsko avtentičen pa je opis Karlovega bega pred stražnikom, ki sledi filmski logiki posnetka bega in zasledovanja pobeglega. Bralcu se dozdeva, da se vse dogaja v počasnem posnetku, kot v morastih sanjah: »Karl je imel malo upanja in ga je skoraj povsem izgubil, ker je stražnik zdaj, ko sta se bližala prečnim

⁴² »Sie ist die durch den Traum bestimmtem besondere Erzählweise der Kafkaschen Dichtung. Sie erweist sich als ein F o r m p r i n z i p, das von Erzählung zu Erzählung etwas endere Formen ausbildet.« (Altenhöner 1964: 118)

⁴³ V Kafkovih dnevnikih in pismih se je pokazalo, da za ocenjevanje trajanja časa ni imel občutka, v dnevnikih omenja obiske raznih predstav ipd., ki jih pogosto napačno datira, torej je to dožemanje časa lahko tudi posledica avtorjeve 'hibe'.

uličicam, v katerih so bile gotovo tudi policijske patrulje, začel že kar oglušujoče žvižgati. Edina Karlova prednost je bila njegova lahka obleka, podil se je, ali bolje gnalo ga je po ulici, ki se je zmeraj bolj spuščala, le da je zaradi zaspanosti premalo pazil in dostikrat delal previsoke skoke, ki so mu kradli čas in bili nekoristni.« (Kafka 2008 a: 201) Alt to časovno logiko označi za dramaturško formo nemega filma, saj pripovedovalec situacijo opisuje s perspektivo, podobno kameri.⁴⁴ (Alt 2002: 356) Sanje so v Kafkovem delu ujete v labirint govornice poezije, uspe mu približati produkcijo sanj in literarno ustvarjanje in ju zlititi v tehniko pisanja, ki je blizu avtomatiziranemu pisanju, neposredni govornici nezavednega. Zaradi postopka pisanja, ki združuje uporabo sanjske strukture, ki jo napolni z realistično govornico, bi lahko ne le za *Ameriko*, temveč tudi za romana *Proces* in *Grad*, v katerih svojo sanjsko govornico še izpopolni, da postane še subtilnejša, poimenovali kot **sanjski realizem**.

V pisavi obeh avtorjev je svojo sled pustila govornica sanj, ki svet preoblikujejo v obeh romanah preoblikujejo na podoben način. Ti postopki so eksplicitneje izraženi v *Urokih polne lune*, v Kafkovih romanah pa so uporabljeni s tako mojstrsko spretnostjo, da bralcu niso takoj prepoznavni – občuti jih kot tesnoba ali njej podobni zaznavi. V obeh romanah dobimo občutek izgubljenosti v mogočni labirintni trdnjavi, zgrajeni iz kompleksnih podob, razlikujeta se le izhoda. Pri Kafki ostanemo izgubljeni, zaidemo v slepo ulico in v neskončnost iščemo izhod, se izgubljammo na prepletajočih se stopnicah, hodimo po temačnih hodnikih brez konca in odpiramo nešteta vrata v upanju, da bomo nekoč našli izhod, čeprav je v srž romana zapisano, da izhoda ni. Pri Tomšiču pa blodimo dolgo in vztrajno, a nam prepričanje in zaupanje v kozmične zakone omogoči vpogled na labirint s ptičje perspektive, iz kaotične prepletenosti dimenzij se počasi kristalizira bolj logična in pregledna podoba, iznenada pa se pojavi lestev, po kateri se vzhajemo v zavest, ki obstaja izven vsega zemeljskega.

⁴⁴ Kot filmskega označi tudi opis Karlovega prihoda v pristanišče New Yorka.

6. ZAKLJUČEK

Sanje so univerzalno področje človekovega obstoja – so naš stik z lastnim nezavednim. Nezavedno se v sanjah sprošča v obliki nebrzdane domišljije, kar je tudi razlog, da bi lahko predvidevali, da so imele sanje vpliv na nastanek mitologije. Glavni sestavni element sanj so namreč podobe, duhovi, demoni, bogovi se tako v sanjah utelesijo, dobijo svojo čutno podobo. (Kaltwasser 2000: 12) Sanje predstavljajo domišljijiski vir tako za mitologijo kot pozneje za literaturo. Sanje so tako v nenehnem stiku z literarnim ustvarjanjem, kot smo lahko videli ob površnem preletu njihovega pojavljanja v zgodovini literature.

Ob prelomu stoletja je velik vpliv na literaturo pomenil razvoj psihoanalize. Literarni svetovi se iz objektivne okolice preselijo v subjektivno človekovo (pod)zavest in sanje postanejo v tem kontekstu relevanten motiv. A nas je bolj kot motivika sanj zanimal način, na katerega uporaba sanj(skega) vpliva na literarno ustvarjanje, še posebej v romanih *Uroki polne lune* Marjana Tomšiča in *Amerika* Franza Kafke. Pri tem so nam bili v pomoč kriteriji, ki jih je za potrebe analize sanj razvil Sigmund Freud.

Pri analizi posameznih romanov smo poudarili in interpretirali nekatere (predvsem motivne) elemente. Pri tem se je pokazalo, da sta tako Tomšičev kot Kafkov literarni svet dve ogromni neskončni planjavi skritih pomenov, odnosov in simbolov, ki ju enostavno ni mogoče v celoti zajeti. Obema je skupna neka imanentna neskončna struktura, ki se kaže tudi v odprtosti (v Kafkovem primeru nedokončanosti) romanesknih koncev. To dejstvo slikovito upodablja podoba noseče deklice z ulice ogledal, ki bo rodila na desetine resničnih in izmišljenih zgodb, katerih oče je Órfano. (Tomšič 2008: 297)

Izpostavili smo tudi poseben status junaka v obeh romanih, ki ni več junak v pravem pomenu besede. Pri tem se Karl in Órfano tudi razlikujeta – Karl je tipičen moderni junak, ki blodi v sodobnem svetu brez neke posebne energije – želja po boljši eksistenci sicer obstaja, a zaradi junakove pasivnosti ostane le želja. Dobimo vtis, kot da bi junak že od samega začetka vedel za nihilistično bistvo sveta in se zato le utrujen pomika, kamor ga pač zanese. Tudi Órfano ni aktiven junak, bolj ali manj se mu stvari dogajajo same od sebe, vendar vseeno tava v svetu, kjer je transcendenca še prisotna (v Karlovem primeru transcendenca in tudi neka obča veljavna resnica ne obstajata). Pisatelj s tem podaja sliko

sodobnega kaotičnega in izpraznjenega sveta, do česar se v romanu pogosto kritično izreče: »Čudežno preprosto, čudežno naravno. To je danes človekovemu umu prikrito, zakrito skrito. ONO mu ves čas dopušča, da hodi po labirintu čim večjih in čim hujših zapletenosti. Ko ga pripelje do najmanjšega delca atoma, je ta bedni človek najbolj oddaljen od končne rešitve. Izgubljen v mikrosvetu ne vidi več gozda, ampak le mičkene delčke korenin, debel, vej, listov. Kako strašna in grozljiva izgubljenost, hujša od one, opisane v pravljici o Janku in Metki.« (Tomšič 2009: 91) Tudi Kafka, kot smo omenili v interpretaciji njegovega romana, podaja sliko nekega sveta, neke dobe, ki nam jo podaja z ironično distanco – v romanu lahko najdemo elemente družbene kritičnosti, kritiko neke dobe, podobe posameznika v njej, lahko pa delo beremo kot izključno eksistencialistično. Vendar – interpretacij Kafke je skoraj toliko kot njegovih bralcev. Njegova dela so tako intrigantno grajena, da raznolike interpretacije še vedno nastajajo. Ta 'zakodiranost', hermetizem njegove pisave pa je deloma posledica tega, da upošteva t. i. sanjsko logiko in delo strukturira kot sanje⁴⁵ – ki jih moramo, po eni strani jemati zelo resno, po drugi pa tudi z rahlo distanco, sploh če jih razumemo dobesedno. Freud je slikovito ilustriral, kako razlagati oziroma razumeti sanje – primerjal jih je namreč z rebusom, ki kot celota daje neko nesmiselno podobo oz. vtis, ko pa posamezne slike nadomestimo z besedami ali črkami, pa postane ta podoba smiselna. (Freud 2001: 265–266) Prav zaradi te logike sanj je Kafkovo delo nenehoma označeno kot absurdno. Tudi pri branju Tomšičevega romana se bralec neprestano sprašuje, čemu toliko podob, ki jih je na prvi pogled težko stlačiti v vsaj za silo smiseln okvir, a kmalu prepozna, kako so vse podobe med seboj povezane, roman pa lahko poveže tudi z ostalimi deli pisateljevega opusa.

Očitna razlika med avtorjema (in romanoma) v uporabi sanjskega je v tem, da je v Kafkovem romanu še vedno ohranjena realistična podlaga oziroma natančneje realistična tehnika pisanja, medtem ko je vsebina pisanja človekove sanje in nezavedno. Zato smo romanu *Amerika* pripisali oznako sanjski realizem. Obratno pa v Tomšičevem romanu plast realnosti skorajda ni več prepoznavna oziroma je do te mere zlita s plastjo nadnaravnega, da ne moremo več določiti meje med njima – tudi samemu junaku to le deloma uspeva. *Urokom polne lune* se zaradi tega bolje prilega oznaka sanjska fantastika.

⁴⁵ »/.../ realni svet je bil kakšen hip videti kot njegova sanjska vizija, kakor iztrgani del nekega umetniškega kozmosa.« (Jančar 2001: 7)

Marjan Tomšič in Franz Kafka sta dve zelo posebni in edinstveni pisateljski imeni, z do potankosti razvito in prepoznavno pisavo. Vsak v svojem času sta ustvarila svoj genialen avtorski univerzum, oba izpostavljata venomer aktualno bivanjsko tematiko, oba lahko beremo kot svarilo ali negativen primer človekove situacije. Romana *Amerika* in *Uroki polne lune* sta nenavadni literarni ogledali, ki ju lahko kadar koli vzamemo s knjižne police in v njiju zagledamo odsev lastnega nezavednega, brati tako literaturo pomeni »Ozreti se, videti, dojeti zavestno, kar se že stoletja dogaja v globinah, v temnicah srca in duše, tam onstran ...« (Tomšič 2008: 182)

VIRI

Homer, 1978: *Iliada* (prevedel Anton Sovre). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Franz Kafka, 2008 a: *Amerika*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Beletrina)

Franz Kafka, 1985: *Babilonski rov: proze, pismo očetu, dnevniki*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Zbirka Knjižnica Kondor, zvezek 230)

Franz Kafka, 2009: *Dnevniki: 1909–1912*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Beletrina)

Franz Kafka, 2010: *Dnevniki: 1912–1914*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Beletrina)

Franz Kafka 1986: *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka Sto romanov)

Franz Kafka, 2008 b: *Pisma Felice Bauer 1912–1913*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Beletrina)

Franz Kafka, 2004: *Proces*. Ljubljana: Delo. (Delova knjižnica: Vrhunci stoletja)

Marjan Tomšič, 1996: *Norček*. Ljubljana: Kmečki glas.

Marjan Tomšič, 1991: *Óštrigéca*. Ljubljana: Založba mladika.

Marjan Tomšič, 2008: *Uroki polne lune*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Beletrina)

Marjan Tomšič, 2009: *Uroki polne lune II*. Ljubljana, Študentska založba. (Knjižna zbirka Beletrina)

LITERATURA

Friedrich Altenhöner, 1964: *Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas*. Münster/Westf. Univ., Diss..

Peter André-Alt, 2002: *Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck, 331–373.

Matej Bogataj, 2010: Izgubili smo ključe. V: *Delo*, leto 52, številka 56 (10 marec 2010). 17.

Patrick Bridgewater, 2003: *Kafka, gothic and fairytale*. Amsterdam, New York: Rodopi.

Ines Cergol-Bavčar, 1991: *Istrska tematika v leposlovnih delih Marjana Tomšiča*. Diplomsko delo.

Ines Cergol-Bavčar, 1993: Prozni opus Marjana Tomšiča (del eseja). V: *Dialogi*. Letnik 29, številka 6/7, 110–113.

Jean Chevalier in Alain Gheerbrant, 2006: *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: MK.

Stanley Corngold, 1998: Rapture in exile: Kafka's 'the boy who sank out of sight'. V: *Complex Pleasure: Forms of Feeling in German Literature*. Stanford university press, Stanford, Carolina, 121–138.

Gilles Deleuze in Félix Guattari, 1995: *Kafka: za manjšinsko književnost*. Ljubljana: literarno-umetniško društvo Literatura.

Sonja Dolenc, 2007: *Sanjska naveza: vsebinska in strukturna ujemanja med Freudovo teorijo sanj in sanjsko novelo A. Schnitzlerja*. Postojna.

Wilhelm Emrich, 1961 : *Franz Kafka: Das Baugesetz seiner Dichtung der Mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition*. Athenäumverlag: Frankfurt am Main, Bonn, 227–258.

Sigmund Freud, 2001: *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Barbara Frischmuth, 1991: *Traum der Literatur – Literatur des Traums*: Münchner Poetik-Vorlesungen. Salzburg, Wien: Residenz Verlag.

Slavko Gaberc, 1998: Marjan Tomšič: Intervju. V: *Sodobnost*, letnik 46, številka 5, 328–339.

Ana Geršak, 2009: Svet so sanje, sanje so svet. V: *Literatura*, letnik 21, številka 213 (marec 2009), 190–193.

Marija Gregorič, 2005: *Lik posebneža v sodobni slovenski prozi*. Diplomsko delo.

Ihab Hassan, 1982: *The dismemberment of Orpheus : toward a postmodern literature*. Madison: The University of Wisconsin press.

Drago Jančar 2001: Kafka, še enkrat. V: Franz Kafka: Proces. Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letnik LXXXI, številka 2 (september 2001), 6–11.

Carl Gustav Jung, 2002: Približevanje nezavednemu. V: *Človek in njegovi simboli*. Ljubljana: MK.

Franz Kafka, 1993: *Träume: Ringkrämpfe jede Nacht*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch Verlag.

Nadja Kaltwasser, 2000: *Zwischen Traum und Alptraum: Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Dt. Univ. Verlag. (DUV-Literaturwissenschaft).

Alenka Kepic Mohar, 2000: Trije Kafkovski romaneskni svetovi. V: *JiS*, Letnik 45, št. 3. (januar 1999/2000), 85–96.

Hans-Gerd Koch, 1993: »Ringkämpfe jede nacht.«: Franz Kafkas »Schreibtisch- und Kanapeeleben.«. V: *Träume: Ringkrämpfe jede Nacht*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch Verlag.

Metka Kordigel, 1994: *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon. Študije; zv. 41), 22–23.

Janko Kos, 1995: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon)

Janko Kos, 2005: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS.

Aljaž Kovač, 2010: Ekstaza? V: *Literatura*. Letnik 22, številka 229–230 (julij/avgust 2010), 239–242.

Zdeněk Kožmín, 2003: Identiteta v delih Milana Kundere in Franza Kafke. V: *Apokalipsa*, š. 73/74, 263–274.

David Zane Mairowitz in Robert Crumb, 2009: *Kafka*. Ljubljana: LUD Literatura, Stripburger, Forum. (Zbirka *Littera picta*; 2)

Marjeta Novak-Kajzer, 1993 : *Kako pišejo*. Ljubljana: Mihelač, 83–89.

Maja Pertič, 2008: »Ni knjiga mojih sanj.« V: *Primorske novice*, leto 62, številka 135 (12. junij 2008), 12.

Dušan Pirjevec 1986: Franz Kafka in evropski roman. V: *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka *Sto romanov*)

Otto Rank, 1995: *Traum und dichtung*. Wien: Turia u. Kant.

Adalbert Rebić (ur.) et. al., 2007: *Splošni religijski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Tomo Virk, 2003: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Tomo Virk, 1997: Postmoderni roman in magični realizem II. *Literatura* IX/71–72 (maj–junij 1997), 46–78.

Primož Zevnik, 1995: Literarna in mitska koncepcija v delih Marjana Tomšiča. *Sodobnost*, št. 11/12, 1024–1032.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Urška Orešnik, študentka dvopredmetnega študija slovenskega jezika in književnosti ter primerjalne književnosti in literarne teorije, izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Sanje v Urokih polne lune in Ameriki* rezultat mojega samostojnega dela.

Urška Orešnik

Ljubljana, oktober 2010