

**Vanesa Matajč**  
*Plahi Kristus v močvirju*

**Vlado Žabot: VOLČJE NOČI**

Pomurska založba, Murska Sobota 1996 (Zbirka Domača književnost)

Marca 1994 je revija Literatura priobčila peterico kritiških "soočanj" s temo Lainščkovega romana *Ki jo je megla prinesla*. Zdaj, po treh letih, naj mi Žabot ne zameri, da bom recenzijo njegovega zadnjega romana začela prav s primerjavo *Volčjih noči* in Lainščkove *Megle* – argumentov za takšno premišljevalno izhodišče je dovolj: najbanalnejši je ta, da sta, kot Marjan Tomšič za Istro, Lainšček (z vsaj tremi romani) in Žabot (s celotnim opusom: novelami *Bukovska mati* in romanoma *Stari pil, Pastoralna*) v zavesti sodobnega slovenskega bralca ena prvih asociacij na pojem Prekmurja. Seveda ne zato, ker bi bilo Prekmurje na primer Lainščkove *Megle* in Žabotovega leposlovja vsebinski objekt realističnega regionalnega romana, temveč ker s svojo geografsko specifiko "brezkončnih" ravnin, močvirij in megle nad njimi ponuja tisti eksterier, katerega realije omogočajo – vsaj za Žabotova dela že "tipično" – tesnobno atmosfero, prepričljivo evokacijo baladne in fantastično-iracionalne uglašenosti, ki je kakor inherentna pokrajini: "Tam so bile tiste zasnežene daljave, puščobne in neme in kakor obsedene z zlom, brezpotja, pusti lazi, globoki zameti in vsa ta prekleta hoja nikamor." (Volčje noči, 24) Evokativno-atmosferske možnosti te pokrajine sta Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* in Žabot (tudi) v *Volčjih nočeh* popolnoma izpeljala.

Omenjena romana sta primerljiva ne le po baladni "štimgungi" dogajalnega prostora prekmurskih ravnin, temveč tudi motivno in – delno –

tematsko, čeprav sta si v romaneskni "interpretacijah" in "razreševanjih" bližnje si problematike naposled kontrastna.

Protagonista obeh romanov, Lainščkov Jon Urski in Žabotov Rafael Meden, imata enake zunanje karakteristike: Urski je kaplan, Rafael cerkovník in organist, oba sta torej služabnika Cerkve, oba prišla v zakotno, v močvirju ždečo, poganizirano vas (Mokuš, Vrbje) z dolžnostjo, da v njej obnovita cerkev, krščanskega duha, vero, moralko. Oba sta "fizično" in po duhu tujca v zakotni, arhaično živeči socialni skupnosti, ki je dovolj samozadostna, nezaupljiva, otopela, primitivna ("zakotna pamet"), "vdana grehu in žganju", da ogroža njuno "jezuitsko" vlogo, pa tudi duševno integriteto in celo samo življenje. Tu pa se podobnost med protagonistoma obeh romanov tudi konča – njuna individualna psihična izhodišča so različna. Lainščkov kaplan je agilen, aktivističen v prizadevanju za krščansko "renesanso" čudaškega Mokuša, pa tudi v prizadevanju za svojo lastno vero v Boga. Žabotov organist Rafael je čisto drugačen: v vrbjanski farovž že pride obremenjen s travmo usodnega mladostnega poraza, ki ga pasivizira, da ostaja razpet med žalobno stisko in melanholično resignacijo, nezaupljiv do Vrbjanov, brez poguma, da bi se soočil z njimi in svojo misijonarsko dolžnostjo. Soočiti se pravzaprav ne upa niti sam s seboj in si priznati resničnosti svojega notranjega izkustva. Samo nekajkrat v zgodbi, predvsem v njenem dramatičnem iztekanju, se odzove v duhu krščanstva, vendar, kot je to značilno že za Nino iz Žabotovega prejšnjega romana *Pastorala*, ne v duhu "uradnega" krščanstva Cerkve, ne iz svoje renovatorske funkcije in dolžnosti, temveč spontano, iz intimne vere v odrešitvenost Kristusove dejavne ljubezni do bližnjika, odrešitvene vloge ljubezni kot "čudežnega daru za človeka" (177). Zdi se, da je afirmacija občečloveške ljubezni pri Rafaelu – v nasprotju z Lainščkovim Uriskim – šele nekako sekundarno, pozneje "osmišljena" s krščanstvom, ki je zato prej zunanji atribut kot njegov temelj, spopad med (D)obrim in (Z)lim, Kristusom in Skušnjavcem, značilen tudi za Lainščkovo *Meglo*, a pri Žabotu drugače razumljen.

Lainščkov kaplan, ozaveščen nevarnosti, se izogiba "ponovitvi zgodbe" svojega grešnega predhodnika, Žabotov Rafael pa natanko ponavlja usodo prejšnjega župnika Srneca, ki je izginil v močvari oziroma ga je, kot so prepričani Vrbjani, "vzel močvirski hudič". Tej "šali" se Rafael posmehne in že s tem, s svojim vztrajanjem pri zgolj racionalno mogočem in verjetnem,

začne "nejeverni Tomaž" ponavljati zgodbo novoveškega "skeptika". Resničnost svoje notranje izkušnje (zla) priznava le toliko, kolikor so njene zaznave, slutnje, vzgibi ... racionalno-logično osmiseljivi; isto velja za dogodke, ki se mu pripetijo – sam ne ve, ali v snu ali budnosti. Če jih ne more racionalizirati oziroma vgraditi v neko priznano občo resnico, jih preprosto zanika: kot blodnjo, sanjo, pijanost. Zdi se, da izvaja pravcati "metodični dvom" o svoji notranji resničnosti, ko ji skuša nasproti postaviti racionalistično Resnico. Eden najodličnejših prizorov romana je prav opis večera sv. Lucije: na ravni zavesti Rafael racionalizira preteče zvoke izza vrat, ogrebač kot obramba iz naraščajočega strahu pa to racionaliziranje razkrinkava kot samoprevaro.

Kakšna je torej resničnost Rafaelove zgodbe? V življenje zapitega organista zakotne vrbjanske fare vdreta čudaški profesor glasbene teorije Aazar Michnik (vzrok organistovega mladostnega poraza; ali pa tudi v resnici on?) in njegova talentirana učenka Jemima. Profesor po ukazu Cerkve (ali res?) prevzema Rafaelovo glasbeno-misijonarsko vlogo. Odtlej pa se gode čudne reči. Vrbjani jih povezujejo z bližajočim se časom "volčjih noči", časom nevarnosti, Rafael se posmehuje in upira "vraži", a mu slutnje, sanje, "prividi", konkretni namigi in indici njegov kljubovalni racionalizem le nekoliko omajejo. Omreži ga pohotna Jemima, v satirski ples ga zapelje sosedova prešuštnica, čisto ljubezen mu zbudi ljubka točajka "puža", duhovna opozicija Jemimi (in drugim, podobno pohotnim ženskam). Šibkost njegovega lastnega mesa ga postopno navda z odporom, želi si le še celostne, duhovne in obenem čutne ljubezni s "pužo". (Zeli v hiši prešuštnice mu zbuja grozo in gnus, ker človeku prevzamejo voljo in moč, dramijo golo poželjenje, ki je "brez psalmov, ljubezni, vere v odrešenje, le pojavi duh brez lepote ..." – 108) Nekakšna satiriza kot skupni imenovalac čudnih, strašljivih dogodkov pa se nezadržno širi po Vrbjem do grozotne kumulacije v božični noči, v kateri Rafael zbeži iz poganizirane cerkve, zaman, ker ga sledi njegova "usoda".

Perspektiva tretjeosebnega pripovedovalca skoraj vse do zadnjega stavka besedila evidentira zgolj resničnost, kakršno doživlja oziroma "ustvarja" Rafael sam, torej njegovo notranjo resničnost. Skoraj. Ni pa jasno, ali to velja tudi za odprt iztek romana, za njegov zadnji, v nekem oziru celo "idejno" ključni odstavek. Ta nejasnost vsaj načeloma omogoča različni

interpretaciji besedila (to – vsaj na ravni eksplicitne povednosti – dopušča sam roman: krakanje vran je /prvič/ "morda grožnja. Morda svarilo." /drugič/ "Morda pa le igra, ki /.../ se dogaja nad nami in v nas, ki smo prestrašeni prah." – 56).

Ni namreč jasno, ali Rafael ve za svojega zasledovalca, ko beži iz razčlovečene, povolčene cerkve; ali ga zaznava. Kajti če ga ne, potem gre za prestop v avktorialno pripovedno perspektivo, ki zaznava ne več zgolj Rafaelovo (notranjo) resničnost, ampak tudi tisto, kar ji ostaja skrito, četudi empirično, "objektivno" navzoče. In to pomeni, da je Zlo, pred katerim beži, osamosvojeno in da ni več zgolj eden integralnih delov človeka, Rafaela, temveč tisto Presežno, ki mu je Rafael, pa tudi vsi uročeni Vrbjani, nemočno izročeni.

Druga interpretativna možnost je verjetno ustrežnejša romaneskni celoti, torej doslednemu zarisovanju "zgolj" Rafaelove notranje resničnosti; v tem primeru Rafael zaznava zasledovalca, vsaj kot slutnjo, ko beži svoji pogubi naproti v zasneženo močvaro. V tem primeru je celotno zgodbeno dogajanje, naj bo še tako alogično, iracionalno, čudno ... v svojih dogodkih in njihovih nosilcih, stranskih romaneskni likih, predvsem emanacija Rafaelove bolne, prestrašene, nemočne duše, ki se torej bojuje z mlini na veter, s strašljivo izmišljijo – metaforično mrežo, ki se tke v nezavednem. Nikakor ne po naključju mi prihajajo na misel zgodnji primerki grozljivega romana, ki je gotovo plod (pred)romantične zavzetosti za domišljijsko, nenavadno, izjemno, a ga je, kot je znano, mogoče prepričljivo razvozlavati tudi z vidika psihoanalize. Temeljni kamen, iniciator in sredstvo konkretizacije "zla", ki zajame Vrbje, je, kot rečeno, nekakšna satiriza, pobesneli libido, ki se ne ozira na definicijo ljubezni kot (tudi) duhovno-duševne naklonjenosti drugemu. Tudi Rafael, vsaj na začetku, še preden se "grešna pohota" razmahne do skrajnosti, ni imun na golo telesno potešitev poželenj. In ta neimunost, ki je odsotnost celostne ljubezni, je najbrž občečloveško, v vsakogar vsajeno zlo ("In sklenil je, da satiri so. Da ga pravzaprav tudi sam nosi s sabo. In da v nočeh, kadar človek ne ve, včasih tak satir odide po svoje /.../ To so duhovi v človeku..." – 79/80). Zlo: tisto iracionalno, zaznavano, vendar nerazumljivo, kar racionalistični Rafael (pre)dolgo zanikuje ("Od časa do časa se mu je dozdevalo, da pravzaprav ničesar več *ne razume* ..."; vse se dogaja mimo njega in "ko da ne bi bilo *zares*". –145); njegova

"krivda" in "sodba" je to, da si ne prizna "credo quia absurdum", ker se zato ni sposoben zares upreti tako "zanikovanemu" "zlu", tako srhljivi opoziciji Kristusove dejavne ljubezni do bližnjika, ki jo želi živeti tudi sam, v okviru družbe s poskusi pridig in v okviru intimne. Ta vpogled v Žabotov roman se zdi, tudi z vidika prevladujoče pripovedne perspektive kljub končni nejasnosti oziroma odprtosti, glede na besedilno celoto ustrežnejši, to pa seveda zaustavi morebitno spekulacijo o vdoru magičnega realizma v slovensko pripovedno prozo in potrjuje Žabotovo individualno-kreativno "obdelavo" modernističnih temeljev.

V tem smislu je stopnjevanje Rafaelove obsedenosti z "zlom" posledica lokalne, zelo žive bajke, ki se ujema s koledarskim časom, v katerem se zgošča in narašča Rafaelova mora: "volčje noči" prevevajo adventne tedne. "Razčlovečenje", s katerim se končuje roman, se torej dogaja v duhovnem kontekstu, ki se zdi nekako značilen za (slovenski) "regionalistično" tonirani roman: v okviru krščanske transformacije ali preinterpretacije poganskega mitskega izročila. Fiktivna lokalna bajka, na kateri Žabot gradi zgodbo romana, skozi usta Vrbjanov pripoveduje o hudem duhu oziroma hudiču Vrbanu, ki ima največjo moč v "volčjem času", ko se med drevjem plazijo s severnim vetrom prihajajoče volčje sence, "ko so volkovi v ljudeh" (121), zlega duha pa spremlja bela volkulja, čarovnica, ženska "Jemima". Z "vrbanovim dlenom" zavdajata poročenim ženskam, da v svojem spodbujenem nenasitnem animaličnem poželenju ugonablajo moške in sebe in naposled "odplešejo v noč, kadar jih jemlje, /.../ tako postanejo tisto drugo, tisto v vrbju in molku ..." (162)

Ni torej naključje, da se začetek Rafaelovih mor ujema z bližino "volčjih noči", ko prideta v Vrbje čudni, šepavi "profesor" in poželjiva, lokava Jemima; ko ga na Miklavžev večer, preoblečena v hudiča, zapeljeta v močvirje, da tam zablodi; ko na večer sv. Lucije bel pasji kožuh "oživi"; koncentracija zla je božični večer, ko uročeni Vrbjani z "zobatimi nasmehi in mrzlimi očmi" pod "profesorjevimi" vodstvom na oltar položijo Vrbanovo pogačo, namesto božične pesmi pa za bežečim organistom zavijajo in tulijo. Hote ali nehote je Žabot z opisano motiviko evociral skrajni učinek enega obeh osnovnih tematskih kontrastov (drugi je opozicija med objektivnim racionalnim in subjektivnim) med (krščansko) ljubeznijo in animaličnim seksualnim: čas adventa s štirimi kvatrnimi dnevi, ki naj bi bili posvečeni

molitvi, pokori, ljubezni do bližnjega, se ujema z "volčjimi nočmi". Volk ima v vseh mitologijah severne poloble temeljno konotacijo smrti, ki se povezuje z nezumno divjostjo, ta pa s hipertrofirano spolno slo; pri zahodnih Slovanih je demoniziran in – zlasti za božič (!) in ponoči (!) celo tabuiziran pojem. Na "volčje praznike" ga čaka pogostitev (Vrbanova pogača!). Njegova mitološka izpeljanka, volkodlak oziroma vampir (nanj spominja poželjiva Greflinka), pa še potencira njegovo htonično in lunarno naravo, kakršno ima tudi drevje, ki Vrbjemu daje ime. Na zgodbeno-fikcijski ravni našete kontrapunktične implikacije poganškega in krščanskega neverjetno učinkovito metaforično potencirajo intersubjektivno tematiko romana.

Nemara je konkretna "datacija" zgodbenega časa v advent s svojo bogato implikativnostjo omogočila tudi presenetljivo motivno koherenco – prepričljiva ponavljanja, "linearno" in "koncentrično" dopolnjevanje, prepletanje motivov, tako pa tudi nenavadno močno koherenco in kontinuiranost zgodbe; ta je, spet presenetljivo v Žabotovem opusu, zgrajena pravzaprav po principih klasične tragedije: zasnova – zaplet – vrh – razplet – razsnova, z momenti akceleracije (kot je na primer poglavje o blodenju v močvirju) in momenti retardacije (kot je na primer bistveno ohlapnejše poglavje o dneh tik pred božičem); tu ni fragmentarnosti, značilne za *Pastorale*, temveč je Rafaelova notranja resničnost v nasprotju z Ninino (protagonistka *Pastorale*) prek zgodbe ubesedena v čvrsto metaforično mrežo – ("čisto") metaforično in ne (racionalizirajoče) alegorično zato, ker je meja med "objektivnim" in izmišljajskim (slutenjskim, sanjskim, prividnim) zapisovane Rafaelove notranje resničnosti fluidna, še pogosteje pa odpravljena.

Ob naštetih odlikah imajo *Volčje noči* tudi nekaj šibkih mest, na primer Rafaelovo pogosto, vendar nič kaj izdelano, lahko celo nasilno eksplicirano razmerje do krščanske transcendence, zlasti Kristusa, ki je za razvoj zgodbe in romaneskne tematike vendarle precej pomembno. Nadalje njegova citirana razmišljanja (na primer o svoji nemoči pod težo verjetne pretnje odvzema cerkvene funkcije), torej njegovo samoanaliziranje. Nato banalna in vsebinsko razpršena "retorika" Aazela Michnika, ki bi že s samo zgodbeno funkcijo (pridobivanjem, uročevanjem Vrbjanov) morala biti prepričljiva. Omenjeno poglavje z učinkom retardacijskega momenta združuje vse našteto in je zato najmanj privlačen del romana. Drugačen vtis zbuja sanjski prizor

pridige ob zvonu, padlem v močvirje, polsanjski prizor strahu za zaprtimi vrati, po katerih se vzpenja Nekaj ("nek temen gost"), prizor ekspresivnega odzvanjanja avemarije, v katerem Rafael morda prvič (in zadnjič) res najde milost in mir, nato apokaliptično vizionarski pogled v poganizirano božično cerkev in dvoje najsilovitejših, polblodenjskih prizorov v zimsko belem močvirju, kjer se gaz razceplja v brezsmernje. Ti, za eksplikacijo tematike najbrž najpomembnejši deli besedila, zlasti zadnja dva izmed naštetih, so obenem tudi vrhunec romaneskne stilizacije, sicer drugačne, manj fragmentarizirano zgoščene kot v *Pastorali*, vendar – v navedenih besedilnih delih – nič manj prevzemajoče. *Volčje noči* so, kadar eksplicirajo, kadar s protagonistovimi izjavami ostajajo na ravni dobesednega, površno, nedodelano, celo banalno besedovanje, svojo odličnost dosežejo šele v zarisu slutenj, blodenj, prividov, sanj, občutkov, dejanj in stopnjujoče se baladne atmosfere, z zgolj (nejasno) evokacijo ali metaforično stilizacijo temeljnega življenjskega občutja Žabotovih romanov, baladno-fantastične tesnobe.