

VLADO ŽABOT, PASTORALA – DEMITIZACIJA V IMENU LJUBEZNI

Roman *Pastoralala* (1995) Vlada Žabota pripoveduje o nasprotju med subjektivno svobodo in med etično normo, kakor jo določa nazorska skupnost in vanjo vklepa posameznika. Krščansko načelo ljubiti po dolžnosti ali zapovedano ljubezen doživlja junakinja Nina kot licemerstvo, verovanje kot malikovalstvo, pa se obema upre in v dovolj dramatični zgodbi zaman vzpostavlja neposredno ljubezen med seboj in med resničnim bližnjikom.

The novel *Pastoralala* (1995) by Vlado Žabot is about the opposition between personal freedom and ethical norm determined by the ideological community binding the individual. The main character Nina experiences the Christian principle of love by duty or required love as hypocrisy and religious believes as idolatry. Therefore, she rebels against both and in a quite dramatic story unsuccessfully attempts to and a true neighbor.

Pripovednik Vlado Žabot prinaša v slovensko pripovedno prozo, še posebej v roman, polpoganski duhovni osnutek epskega subjekta. Ta osnutek je potrdil že v romanu *Stari pil* (1989) in s predlogom, da je nagrado za vsakoletni najboljši slovenski roman imenovati po slovenskem mitološkem junaku »Kresnik«, ki so ga davni predniki povezovali z najdaljšim dnevem. Nadaljeval ga je v »mladinskem romanu« *Skrivnost močvirja Vinodol* (1994), v polno pa razvil v romanu *Pastoralala* (1995).

Osnutek sloni na spoznanju, da si človek ni jasno razviden in razpoznaven in da je poln socialnopatoloških, mitskih in verovanjskih vsebin, poln ljudskega duhovnega izročila. Povrh je vpet v naravo, ki se tudi izmika spoznavnosti in je menda polna samosvojega duha in skrivnosti. Človek in svet: oba sta prvinska, resnična in oba sta magična, skrivnostna. Razloček med njima pa je velik: človek si na svoje prvinsko, resnično in nedoumno obeša nazorske in moralne postave, se sam sili po njih ravnati, ali pa mu jih nalagajo družbene ustanove, pri tem pa izkuša in ve, da je prvinsko močnejše kot postavno, da je edino resnično in da je zato nesmiselno in hinavsko pokoravati se prirejenim nazorskim in etičnim vzorcem. Ker pa dobro ve, da sta naravno in predpisano, prvinsko in racionalno različna pogleda na isto stvar, predpisano rad spremeni v prapravinsko, skrivnostno, nedoumno, si to nedoumno prisvoji ter se v imenu skrivnostnega obnaša ne le kot njegov predstavnik, ampak se z njim izenačuje, hoče biti mit in je mit.

V *Pastorali* sta prav samomitski človek in njegova zmitizirana ustanova predmeta, ki ju ljubezni in svobodi vdani subjekt kritično izkuša, prepoznava in tudi razmitizira. Avtor namreč opisuje duševnost in zgodbo subjekta iz konfesionalne ustanove »Antonov dvorec«, kjer se dekleta vadijo biti članice zmitizirane skupnosti, ena med njimi pa se predpisanemu ljubezenskemu vzorcju, tj. dogmatsko zapovedani ljubezni kot dolžnosti upre in se odloči za »svobodno ptico«, za iracionalno ljubezen in z njo išče resničnega bližnjika in njegov pristni odpev.

Naslov romana napoveduje zgodbo, ki se godi med pastirji kot splet ljubezenskih iger, prigod, pesmi in glasbe. V Žabotovi *Pastorali* pa je srečevati kaj čudne pastirje in še bolj čudne pastirske igre. Njihove veselosti se ne godijo podnevi sredi cvetja na pomladnem travniku ali na planini, ampak se godijo ob nočnem ribniku in ob sumljivi Bockbergovi vili kot nekakšni pristavi Antonovega dvorca. Namesto ljubezenskih psalmov in vedre, zdrave igrivosti se tu vrtijo fantastični, napol demonični prizori. Prepletajo se z evangeljskim motivom o ljubimcih, iz katerih so duše pobegnile pa so se spremenili v svinje, te pa so potonile v ribniku. Napovedana je torej izzivajoča in kritična pastorala, v kateri bo junakinja bližnjika zaman iskala vse do poslednje postaje.

Izziva že »Prolog«, ko enega od vprašljivih pastirjev izpostavi s kratko oznako: kanonik Ignacij iz Zavrja pred smrtjo zblazni, ker ga je obsedel 'Nečistnik'. Ignacijeva usoda je vznemirljiva in morda zavaja, da se *Pastorala* dotika tudi stvari, s katero se ukvarja katoliška Cerkev, namreč smisla in nesmisla celibata. O dogmi in mitu celibata v romanu ni nobene neposredne besede, res pa je, da se ga dotika s samim življenjem, z zgodbo, da je prvinska ali iracionalna moč telesa močnejša in zmaguje nad zapovedjo duhovne askeze. Prolog očitno vabi v zgodbo, v kateri se bo godila provokacija o svetosti neposvečene narave in o nesvetosti posvečene, v zgodbo, ki bo poleg drugega razkrila, da je človek svetnik samo v narejeni drži pred zaveso, sicer pa preprosti združek krvi in duha in da se telo in duh prej dopolnjujeta, kot se izključujeta ali celo borita drug proti drugemu. Prolog napoveduje potemtakem drugačno temo, kot jo je vromanil Ivan Pregelj, napoveduje, da človek ni nesoglasje božjerodnega duha in satanskega mesa, ampak je naravna celota obeh, da sta vrhunski postavi njegove biti samo življenje/ljubezen in smrt.

Žabotova *Pastorala* je s hevrističnim »Epilogom«: »Da, tudi Jaz pravim; bogovi ste!«, s katerim avtor v imenu svobodnega subjekta in njegove ljubezni porogljivo potrdi in zavrne samozvanost bogov, nedvoumen kritični spis o vsakršnih zapovedanih ljubeznih.

Kritični subjekt Nina vstopi v zgodbo iz erotičnih sanj. Nič se jih ne kesa, ne čuti nobene krivde, pa vendar jo je strah. V Antonovem dvorcu se namreč kesajo, prosijo odpuščanja in milosti, zalezujejo se in ovajajo, če se kdo ne ravna po postavi, da je ljubiti le po dolžnosti, pa čeprav ni določno povedano, koga ali kaj ljubiti po dolžnosti. Nina ne more ljubiti po dolžnosti, saj je ljubiti po zapovedi prav toliko, kot pokoravati se, ljubiti in pokoravati se pa je zanjo neposredno protislovje. Etična norma obvezne ljubezni jo je razočarala, saj se z njo ne potrjujejo ljubeči bližnjiki, ampak se za njo skrivajo dogmatizirani »vojaki«, samozvani »bogovi«. Zato se Nina upre zapovedanemu in se odloči ravnati po svojem čustvu, ljubila bo le nezapovedanega »mladeniča«.

Zavodno ljubezen doživlja kot hinavsko igro, celo kot gnilobo podobno umazani ulici mesteca Goge/Zavrja: tukaj kakor tam se kotijo »zlagane ljubezni, zlagane sreče«, predvsem pa »kdo bi tukaj lahko zares ljubil«. Nina ne ljubi deklet in zavodnih sestra, one ne ljubijo Nine. Beg je edina rešitev, beg četudi v nočno naravo, »v tihoto«, rešitev je biti »sama izven obzidja«, živeti pastirsko idilo, biti »pastirica z vencem rož in trav na glavi«. Nina menda še ne ve, da pastirske idile ni in je le

izmišljena, saj notranjega in objektivnega ubežnika in nepriznavalca ljubezenskega pravilnika zalezujejo demoni na vsaki »daljavi«.

Kakšno idilo in ljubezen ji odstreta tihota in daljava?

Pripovedovalec jo spremlja po štirinajstih postajah, kar je najbrž tudi simbolično in spominja na križev pot. Spremlja jo po nevarnih hodnikih dvorca in na pokrajinskih poteh, po kakor da odrešnih poteh, »kot da bi tisti ...«, ki so že hodili tod, menda vedeli, kam in kod, ali pa morda tudi niso vedeli, če naj dvojnost takoj prepoznamo in izpostavimo kot osnovno in značilno držo Nininega duhovnega in estetskega sloga. Na svojem prvem nočnem begu zagleda tudi mlin ob potoku, ki slovi po legendi o mlinarici, ki jo je pobral hudič, kot je povedala sestra Bernarda. Zagleda gaz, neki zaljubljeni so morali hoditi tod. Vse takšno le naznačeno in legendno jo razburja, saj se nemara zares utegne prikazati hudič iz pravljice, ki jo je Bernarda gotovo izkoriščala v svojo naslado. Komaj se pomoči z vodo, zagleda spomin iz otroštva: pošast bolšči iz vode. V ljubezensko občutje se ji vtihotapi nelagodje, lepotna sanja se razblinja, saj že polzi v legendo kot Bernarda, leži na zemlji v grozi in krču, vdala bi se mladeniču. Zadosti ji je Antonovega ujetništva, dovolj domišljjskega erosa, živeti hoče v skladnosti duha in telesa, nerazdvojeno, netragično.

V tem zagleda človeka, ki bolšči z drevesne krošnje kot »nepredvidljiva žival«, kot prikazen ali mitološko bitje. Nina ga ne spozna, on pa ve, da prihaja z dvorca: »Vse vem o tebi,« ji reče in zakriči: »Biiil biiii pastiiiiir!« Predstavi se za Cilo, dobro pozna evangeljsko zgodbo, kako so »duhovi zapustili človeka in šli v svinje«, kako so te popadale v jezero »in pastirji so razglasili novico«. Mar je Cila pobegnil z dvorca in je pastir, ki ljubi? Nina zasluti, da Cila ni nikoli zares ljubil. Po srečanju z groteskno moško podobo, ki ni ljubila, Nina vso noč blodi po goščari, izhod je pač blizu in treba je »trpeti, hoditi, bloditi, dokler ne pojenja«, ne pojenja blodnja za pravo ljubeznijo.

Sledijo stopnjevanja strahu in groze pred neznanim, preplavljajo jo novi in novi valovi iracionalnega. Za primer: »... obšlo jo je iznenada, kot bi se skoz šumenje potoka brez glasu odzval mrlič. In ko je bežala potem, po izhojeni stezi skozi gozd in mimo temačne, stare žage, se ji je zdelo, da piska, da kliče, da kruli za njo, da topotajo kopita ...« Potem smeh, ki se zmaliči v režanje. In za njim prvi klimaks groze: Nina zagleda temne postave ob ribniku, ki kurijo ognje, da bi se razgledali v noč v trenutku, »ko je prav sem, k temu bregu priplavalo dete. Pomislili smo najprej, da je prašič ...«

Temni pastirji, ki kuhajo vonjave v sedmerih ognjenih čašah, sunejo v Ninino hrepenenje/iskanje groteskno sliko dete/prašič, kakor da ji morajo zagnusiti nekaj najlepšega. In drugi klimaks groze ob še enem grotesknem razodetju zmitiziranega pastirstva in pastirja: Nino hoče ljubiti žival, ki ima Cilin glas:

... velika kobilica ... kakor velika trebušasta pižmovka. Naravnost proti njej ... Belo izbuljene oči nad gladino so bolščale vanjo. Iz penastega gobca so se režali veliki redki zobje. Dlaka je bila rumena. Zmeraj bolj razločno rumena ... »U – u, ljubica,« je čisto blizu zehnila s Cilinim glasom in šobila gobec v ogabno rožnat in velik

poljub, »ti si moja mala skrivnost, veš, moja mala ...« Začutila je sapo in vonj in našobljeni gobec, velika, grdo rumena teža je pritisnila obnjo in jo rinila vznak ...

Je to prapodoba Nininega doživljanja tiste resničnosti, ki se skriva za krinko zapovedane ljubezni in se oblači v zvišeni samomit? Ta samomit se postavi pred njo z rezko obliko živalsko-človeškega kot prav telesno nasilna oblast nad bližnjikom, umazana rumena pižmovka, ki buta v človeka, je groteskna metafora o zapovedani ljubezni, ki naj bi se ji Nina podredila.

Seveda, Nina sanja navedene fantastične prizore. Ko pa daleč presegajo zaletne budne domišljije, niso nič drugega, kot svoboden prenos in naris resničnosti, naložek budnega v nebudno, so slikovita sinteza izkušnje, ki se Nini pravkar nadaljuje v obliki vsakdanje stvarnosti. Nad njo se sklanjajo dekleta, sadistično jo tiščijo na posteljo, ker je mogoče blazna, obsedena, osteklinjena. Vanjo udarja zaničljivo vprašanje sestre Bernarde: »Kje in zakaj si se potikala?« Skratka, trčila sta odtujena svetova, ki se zaradi zapovedane ljubezni sovražita. Nini se okolje maliči v »beli mrčes« in gosenico žerko, ki se ji plazi po postelji. Bolj ji dekleta hinavčijo dobroto, češ »kričala si, pa smo pritekale ...«, ostreje doživlja paradoksalne vrednote zavodnega statuta.

Tudi v naslednjih poglavjih doživlja Nina sanjsko fantastiko, hodi po Gogi/Zavirju, po mitično poslikanih hodnikih, po Bockbergovi vili, budna domišljija pa jo zanese v ravninsko pokrajino, kjer se budijo otroška davnina, čudenja prvega vtisa, njene praviže. Fantastika ji odkriva zmaličeno verovanje, domači gozd in ravnica pa ji množita animistična razpoloženja.

V šestem poglavju se obribiška sanjska fantastika dopolni s prizori, ki so metafora Antonovega dvorca. Temni čarovniki spet kurijo ognje in kuhajo zeli, pravzaprav »coprajo ljubezen ... Dekleta z dvorca so morda zraven.« Pa ne samo dekleta in sestre, v središču erotičnega veselja je mogočen, skrivnostnen mesar, ki igra na piščal. Nina se približa, neka ženska pa porogljivo opravičuje dekleta, češ pa kaj, »če so se pojale, vsaki se lahko zgodi«. Ko pa se med kobilami pojavi »grda potegnjena in sloka kobila«, je ženska še bolj porogljiva, kajti »ta ti je bila včasih ... Nina ji je bilo ime«. In že jo moški prijema po nogah in se ji »nemo zareži v obraz«. Pri drugem ognju je glasen »plešast moški v talarju, neki župnik ali hlapec«, ta ji ukaže, da ne sme »iz soja obrednih ognjev«. Najbolj ciničen pa je prizor, kako obredne postave skrivnostno molijo in strmijo »... v majhno, napihnjeno truplo na vodi in se zavedajo, kaj je ljubezen«. Gre za surov porog ljubezni, kakršno išče Nina, za izziv njeni nesporni želji po materinstvu kot življenjskem imperativu, ki je nasproten zapovedani ljubezni in njenim posledicam, kakršno je nemara prav to zavrženo, skrito trupelce.

Toda erotični zbor proglasi, da je prav Nina detomorilka: »Poglejte si jo in sodite!« Vrhovni razsodnik in pravičnik, mesar, ironično doda: »Videk smo mu dal' ime.«

Po tej nebudni groteskni fantastiki se nadaljuje budna fantastika, ki pa se spet pomeša z nebudno, obe pa odsevata tragikomično resničnost. Nina namreč odkrije ubito sestro Majo in hoče o hudodelstvu nemudoma obvestiti najvišjo cerkveno

inštanco, sam Pastorialni ordinariat, hoče do škofa. Ko pa strastno išče »dobrega pastirja«, jo dvorjani ponesnažijo, »da bi se pognala kakor obsedena svinja v globino ribnika«. Dvorska družčina se ji norčuje, da »je čisto pritegnjena«, nora, obsedena s prividi, prisluhi, oštevajo jo za neprištevno. Ko potrka na vrata ordinariata, jo vanjo zagledani semeniščnik Mavricij sune na ulico, »mrho hudičevo«. Na ulici plane nanjo Cila, ji sporoči, da zaman išče pravičnega sodnika in se zareži »Jaz sem škofov brat«.

Sledi vrhunec Ninine demitizacije šentflorjanskega dvorca in pristave Bockberg, kjer imajo orgije mesar, Bernarda, Marta in drugi dvorjani in kjer Bernarda predstavi Nini mesarja z besedami: »Prevzvišeni kanonik Fuis.« Ninin krik »K škofu hočem«, zavrne Fuis z »Molči, kuzla ... Za vas smo škof mi!« Monika, Bernarda, Marta, dekleta planejo v hohot ter se naslanjajo z erotičnimi prizori, ki jih je po stenah naslikal Fuis oziroma jih je kanonik »sliku«. Nino bodo erotično osramotili, prvi se ji bo »posvetil gospod kanonik«. Ko pa ta nima časa, »se zasmee vanjo« Mavricij ter surovo pojasni, kaj pomeni najvišja skrivnost Antonovega dvorca, skrivnost ljubiti po dolžnosti, ne po srcu: »Če ne zlepa, pa zgrda. Dolžni smo ljubiti drug drugega!«

Motiv o dobrem pastirju je do skrajnosti načet. Nina pa, ki se v tesnobi že nekajkrat prej ozre po razpelo, postaja odslej skorajda bogoskrunska ali vsaj provokativna. Kaj je storil »Križani na steni«, ki je vse to videl? »... je visel svoje visenje in ni premogel nobene tolažbe in nobenega upanja.« Njena prejšnja srečanja z razpelom so včasih tudi na meji erotičnega oziroma doživlja razpelo kot znamenje, da ni več bližnjika, da ni dobrega pastirja, da je vse le malikovalstvo. Tukaj se na primer razkorači nad njo satir, nato se ozre še po razpetem z besedo: – »Zakaj to nisi ti?« je vprašala tja proti razpelo. »Tako sama sva. Kajne?« – In tam: »Se ti ne zdi, da je ta na steni, mislim, Križani, predvsem mrlič? ... Veš, meni se zdi, da ni več bližnjega ... in da so samo strahovi in maliki ...« V skladu s svojim načelom ljubezni ravna, ko razpelo sname in ga položi v predal: ljubiti hoče, ne malikovati, ljubiti po srcu, ne po zapovedi.

Toda je sploh še kje bližnji, ki ga je moč ljubiti? Pred poslednjim dvomom se ozira še po slikarjih samostanskega hodnika. Poslikan je z grozečimi podobami, »ena sama samota s človekom in smrtjo«, po stropih in zidovih razlezle oblike gozdov, oblakov in rož, ki se zlepljajo v grožnjo, tudi barve so »strupeno žgoče« pa freske s satiri in favni: je pravi bližnjik, kdor je to slikal? »Dajte mi bližnjega, bi jih prosila, enega samega resničnega bližnjega v pravi, človeški podobi namesto vse te strahotne grožnje za konec, pa bom ljubila zares – pa bo ljubezen znova vstala iz groba, in Kristus bo bog ...«

Sledi še njen najbolj antidogmatični nagovor na mističnega zapovednika ljubezni:

Zapovedal si ljubiti, se je skoz solze obupa in gnusa zazrla v razpelo, kot da ne bi ljubil nikoli ... kot da ne bi vedel ničesar o tem ... ljubiti sovražnika, ki nisi nikoli sovražil ... zapovedal si, česar edinega ni mogoče zapovedati ... ljubezni ni na zapoved, na ukaz ... ne do boga ne do človeka ... ne do bližnjega ne do sovražnika ...

ljubezen je ptica svobode ... plašna ptica, ki zaprta v zapoved gotovo pogine in je ogaba in je smrad ... sam Belcebub ... v imenu tvoje zapovedi ubijajo ptice v ljudeh ... Morda so jih zmeraj v imenu nečesa.

Ko se še poslednjič sooči z »mrtvimi bogovi«, kot jih imenuje, in ji »posvečeni Fuis in posvečeni Mavricij hočeta biti tolažba«, jima zaočita: »Pobili ste ljubezen, sedaj pa tolažite.« Beži tudi pred Cilo, tudi ta ni ljubil in ne ljubi, je zgolj vrnjena in skesana ovca.

Nina, skratka in potemtakem med prebivalci Antonovega dvorca in v mestecu Gogi zaman išče neponarejenega bližnjika, ki bi bil zmožen polno, svobodno ljubiti, bližnjika, ki mu je to čustvo naraven dar in naravna moč, ne pa podarjeno breme, pod katerim se sam zmaliči in s katerim zmaliči tudi bližnjika.

Na štirinajsti postaji se popolnoma osvobodi dvorca, obvezujočega krščanstva, nazora, mišljenja: na glasini kaluže zagleda mladeniča »z rano na prsih, z ranama na rokah«. Ta jo ogovori z besedami: »Vem, da me ljubiš ... Vse ljubim. Pojdi in jim povej, da jih ljubim.« Mladenič, ki ima »za vse enako dobrotljivi nasmeh«, je končno ta pravi dobri pastir, »ki vse hkrati, vse enako ljubi«. Kristus je in ni podoben maliku, ki napoveduje ljubezen in kaznuje, je idealni bližnjik, ki tudi sam sebi kliče idealnega bližnjika.

Marsikdo te prevratniške krščanske modernistke ne bo vesel, avtorju pa daje moralno polnomočje za kritični epiloški izziv: »Da, tudi Jaz pravim: bogovi ste!« Besede Jaz ni mogoče prevajati z besedama individualist in solipsist, ampak le z besedo samozavedni svobodni subjekt sredi nazorskega in ideološkega nasilja.

Kot krščanska modernistka je Nina odprta za folklorna in poganska duhovna izročila. Iz slovanske mitologije srečuje na trgu kip deklice Rusi, ki je nemara idealizirano, polepoteno nasprotje slovanski rusalki, je namreč deklica, ki more očistiti s čudežno vodo. Srh pa zbujajo nočne kobile ob ognjih, ki po mitološkem izročilu predstavljajo duhove nezvestih žena, v konkretnem primeru pa nezvestobo ali lažno ljubezen zavodnih sestra, mož in deklet. Nina srečuje tudi božanska znamenja na predmetih, na primer totem navzkriž položenih vrbovih listov na kamniti poti, ki morda kažejo smer iz hudega k bližnjiku, k cilju njenega ljubezenskega hrepenenja. Ti in drugi, tudi krščanski miti ji tudi lajšajo prepoznavati in razkrinkovati samomite Antonovega dvorca.

Miti in njihova vključenost v neposrednih oblikah in v sanjski fantastiki so pomembna dramaturška vzmet pri utelešanju in vzpostavljanju teme o »ljubezni do bližnjega«. Nič manj pomembna vzmet so Ninina trčenja s samomiti na dvorcu, na ulici, tudi v sanjah ter njena trajna polemčnost s slikarjijo in drugimi stvarmi, ki jih šteje za malikovalske. Prav močno je opazna še tretja vzmet, ki je fantastiki enakovredna, namreč Ninina vpetost v naravo, v gozd, močvaro, na ravnico, v njihovo tišino in glasnost, čutnost in poduhovljenost, je njena dovzetnost za hkratni impresionistični in simbolični učinek stvari.

Svet realij doživlja animistično in skorajda veruje v duhovnost stvari. V izjavni obliki seveda ni animistka, a njen duhovni slog omogoča, da jo predmeti nagovarjajo kot iracionalni subjekti in da v njih odmeva svoj strah, žalost in druga občutja.

Zdi se ji, da imajo »neki pomen, nekakšno žalost, ali kaj«. Vezanje občutij nanje seveda ni preprosto personificiranje, ampak je že kar doživljanje/priznavanje nečesa tipičnega. Čim bolj je kdaj vpeta med stvari in v pokrajino, tem bolj sprejema njihovo paraduhovno govorico ali drugače povedano: subjekt in objekt opravljata skrivnostno sobivanje. Okrog nje valovi vidno in nevidno življenje, ob vzgibu veje, ob šumu zasluti tisto zadaj, kar je lahko vsak hip vidno. Drevo in druge stvari in pojavi so večkrat brez čvrstih oblik in le znamenja nečesa, kar se pa lahko nenadoma izoblikuje v popolnoma razvidno in otipljivo, se recimo izvije »iz meglene noči«. »Nekdo je zaječal ... samo temačni obris je lahko videla ...« Človeške stopinje med goščavjem so znamenja nekoga v bližini, nakar se ta v bližini na lepem uteleša: »... kakor temačna razvalina se je izvijalo iz teme«, bila so dvorska dekleta in sestre.

Skratka, človek in narava držita Nino v risu tvarnega in skrivnostnega jezika, z bogatim slovarjem glasov, lepotnih in pastozno-naturalističnih oblik, s svetlobno in barvno igro. Nina kajpada še kako čuti tvarnost. Mimo znamenj, ki prebujajo slutnje o nečem in nekom, se prebija skozi goščavje, vitičje, visoke trave, in jih čuti kot prijetno snov: trave jo žgečkajo v mednožje, cvetov se željno dotika kot poljubov.

V razpetosti med telesnim in poduhovljenim je še posebej dovteta za lepoto in za grdočo stvari okrog sebe in v sebi. Avtor izkorišča to dovtetnost kot četrto dramaturško vzmet pripovedi in individuacije glavne epske osebe. Od vstopa v zgodbo do izstopa popisuje njena estetska občutja in zavest, za povrh pa dodaja še svoje lepote in gnusne snovne motive, ki jih Nina v danem trenutku mora videti in čutiti. Ninini estetski psihogrami živijo v treh oblikah: zdaj kot notranja melodija ali muzikalno razpoloženje, drugič kot lirizem, ki prepleta notranjo melodijo z likovnimi motivi, tretjič pa kot vidni in slišni naris.

Poglejmo nekaj krajših in daljših primerov tega estetskega razkošja, saj se zdi, da gre za skoraj zavestno avtorjevo nasprotovanje pripovednikom, ki bremenijo svoja besedila z zgodovinsko ali z drugačno dokumentacijo, za opozicijo »postvarjenemu« romanu.

Nini se pripeti kakor v odsotnosti zabrisan naris mladeniča, ki se ji vrača in se ji nadaljuje kot refren: »... vendar to ni bil sen, le nekakšna odsotnost, kakor da bi od noči za hip ostala le še stara vrba ob vodi, bazilikin vonj in nekaj žalostne pesmi o mladeniču, ki se je čez rosne livade vračal k nevesti ... Pa ni bil več živ, ubogi mladenič – globoko rano so mu zasunili v srce, in izdihnil je bil v neki samoti – nato se je dvignil, znova pokončen in lep, in se je vračal čez trate ...« Drugje začuti v sebi sanjav glasbeni stavek, muzikalni motiv, ki se mota po njej kot »brezglasna muzika«, kot preludij »za objem, za ljubezen«: »Morda je šlo prav za srce v tem ritmu, za srce iz starega klavirskega preludija, ki je zastajalo v pričakujočo pritenost, poskočilo potem iznenada, zadrhtelo v nemir, se pognalo kakor v objem ..., ki ga potem ni hotelo, ni moglo biti konec. Morda je šlo za ljubezen, ki je nekako ni moglo biti.«

V muzikalno slikovnem krogu se oglasi Ninina ravniška pokrajina tudi v tejle variaciji: »Nekdo je v goščavju igral. In potem je včasih grobo brlizgnil. Kafka se je

zmeral odzvala. Vmes se je slišalo milo, razpotegnjeno žalost nad nečim, kar je minilo ali odšlo, kar bi se moralo oglasiti, pridružiti, zlit v mehko razigrano dvo-glasje, kadar je piščal trepetljivo proseče pojemala v upajoči molk ... pa se ni, pa je molčalo od vsepovsod v tisti zamolk, nato je v bolečini brlizgnilo – in je krehnila kafa v zanemeli obup ... Kot da bi žalostna duša pela izgubljeno ljubezen, in bi se zmeraj znova razgalilo tja, v zasunjeno rano ... in bi krenilo smrt.« Malo nežna, potem sunkovito prekinjena melodija, namesto mehkega odpeva ostri zamolk in kafkin krik, pa spet otožni preliv in groza, v celoti učinkovit zapis pesmi in molka, potrganih valov hrepenenja in obupa.

Sem gre tudi lirizem, ki je že kar slika in pesem v prozi: »Od nekod se pritihotapi smrt, vsa temačna in mrzla – morda nastane zamolk, morda se izvije krik ali jok; in deklica, ki bi ljubila, vsa mehka sanjari pomlad ... v tihem, milem dvoglasju se zvije stezica čez molk ... mimo kolibe je treba, mimo mračne in samotne kolibe, ki se napol sesedena vase izvija iz meglene noči – zapuščen mlin ob potoku, na gozdnem obronku z močvirske strani ...« Skoraj verzni ritem ima mestoma metrično podlago, proti koncu se oglasi tudi rima. Impresionistično slikanje se polni s postpozionalnim prilastkom, mehko vzdusje večajo še povedi pogojnosti, nedorečenosti.

In nazadnje protislovna in simbolična podoba pokrajine, ki se Nini že izmika: »Svinje so bežale proti vodi ... In po nebu nad širo no gozdno ravnico so krožile ptice,« izmika se ji, »kot se je izmaknila vsa širo ravnica ... v katero je tolikokrat sanjala in ljubila«. Ob lepota akvarelna platna butajo tudi valovi grdoče, pastozne podobe svinj, kobil, pižmovk, blatnih, sluzastih, »poscanih« ulic, »puščobna praznina in gnus (se slinita) od vsepovsod naokoli«. Tudi davni čas leži pod nebom, »zavlečen v drevje, v ljudi«, prednevihitna zadušljiva soparica bega pogled, da Nina vidi debela zunaj njih in kako se spet vlegajo vase. Pogledi ljudi so odurni, z rumeno liso v očeh, obrazi so tolsti, rumeni. Rumena barva pomeni v vsakem motivu nekaj sovražnega, nevarnega in grdega, pižmovka je »grdo rumena teža«, tudi bog ljubezni rumeni. Rumeno povzroča že kar fizično bolečino: »... bilo je žeja in trudna nadloga z rumeno razkvašenim studom v notrini, kakor ostudna vreča ogabe ... Medeninasto porumeneli zrak je z nekakšno pregreto ostrino sušil usta in žgal v prsi, da je poplesavalo pred očmi in so se škatlaste hiše razmajano šibile nad ulico ...«

Nasproti neprijetnemu rumenilu, nasproti »strupenq žgočim« barvam samostanskega hodnika, nasproti »temačni tišini«, v katero sikajo plameni nočnih ognjev, nasproti neprijetnemu polu lepote se vrstijo spet harmonični motivi »gozda pod večer«, ali pa »beli sijaj« na povodni deklici Rusi: »Samo tiha, daleč odmaknjena samota bi ustrezala temu belemu sijaju, lepoti mehkih voljnih linij in čudovito ujetemu trenutku v izrazu obraza in vzgibu telesa. Tudi v kamnitih laseh je bil viden ta vzgib ...«

Žabotova dvoslikovna in v zvočnem redu večtonska pripoved je mestoma tudi izraziteje ritmizirana. Poleg navedene pesmi v prozi in drugih primerov so skoraj psalmistično ritmizirani odstavki zareka, odčaranja iracionalnih sovražnih moči. Odčaruje jih z glagolom bežati, ki anaforično odzvanja po daljšem besedilu: »Bežite, sovražne sile, se je zapletalo v misli, zmagal je lev ... Bežite, sovražne sile

pššš, pššš, v svinje, v prepad, bežite s svojimi vred, s človeško podobo ... Bežite, sovražne sile, kajti ljubezen je ptica svobode. Beži ... Jezabela je mrtva žival. Beži, ptica svobode, beži, kobila, ker še ni čas, ker bog ves strašen tava v samoti, ker bog ves strašen skriva oči – rumeni, pojavi bog ... Belcebub.«

Ritmično opazno je tudi dvo- in veččlensko zaporedje istovrstnih besed, ki ima za cilj povečati čustveni zanos stavčne figure: »Tu in tam je iz ločja poganjala hirava vrba, sem pa tja kakšen grmič in topla sapa se je kradla skoz ostanke megle in je božala dušo in je drsela po lužah, šuštel v trstičju in se izgubljala in se je vračala kakor lahkotno igrivi mik in tolažba in čar, ki se izživlja in neži in kuštra in se ponuja in se izmika in vabi dalje in globlje in ne glede kam.«

Ritmični red besedila oblikujeta mestoma tudi besedni stavi, ki sta značilni za Cankarjev in Pregljev slog. Prva je dvočlenski prilastek za odnosnico, na primer »smrt, vsa temačna in mrzla« in »se je dvignil, znova pokončen in lep«. Pogostejša kakor ta mehki besedni val je sunkovita zveza s predlogoma v in iz; predlog se vrine med povedek in predmet ali med osebek in predmet in ju bliskovito poveže: »mrzlo je kapnilo v misli«, »je krehnila v zanemeli obup«, »bi jo gnetlo v prsah iz molka in teme«. Sunkovit ritem nastaja tudi v zvezah z začetno dovršnimi glagoli: »veter je divje skrivnostno zavulil naokoli«, »... je zamolknilo«, »je zasunil rano«.

Nekateri stilizmi ustvarjajo okrog subjekta skrivnostno ozračje. Zelo opazen je brezosebni povedni način: je šumotalo, je molčalo. Drugi je adverbialna epiteoneza, ki pogloblja skrivnostni način bitnosti in pojavnosti: »je trepetljivo proseče pojemala«, »iz globoke zelene negibnosti ji je tesnobno temačno molčalo nasproti«. Daleč najpogostejša je pogojniška stavčna oblika s sintagmama kot da bi, kot bi, kakor da, kakor da bi, na primer »tišina kot bi molčalo iz neke stare globine«. Skrivnostno vzdušje pomagajo delati nedorečene zveze z neprehodnimi glagoli tipa zdeti se, slutiti, strmeti ter zveze z nedoločnimi in količinskimi zaimki morda, mogoče, nekaj in vse. In nenazadnje in velikokrat gramatikalni zamolk, pikčasto ločilo.

Pisec *Pastorale* prihaja s severovzhodnega prleškega jezikovnega roba pa razpolaga z nekaj jezikovnimi možnostmi, zlasti z nekaj besedami, ki v književnosti še niso do kraja izrabljene. Take besede in besedne zveze so dnika, goščara, kopuča, žmulava bukev, rusa, zamuljeni jarek, zasljuznjen, je zavulil, je privonjalo, zduta žalost in drugo.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Gegenstand/das Sujet des Romans *Pastorala* ist ein der Liebe und Freiheit ergebendes Subjekt, das die Erfahrung eines christlichen sich selbst mythisierenden Menschen und seiner entmythisierten Einrichtung macht, diese wiedererkennt und demythisiert. In der konfessionellen Institution Antonov dvorec (Antonhof) herrscht nämlich der Grundsatz oder die Norm der »Pflichtliebe«, verboten ist jegliches subjektive Rasonieren über die Liebe und jegliches auf eigenen Gefühlen beruhende Handeln; die Romanprotagonistin wählt gerade das Gegenteil und setzt sich dafür ein; sie ist eine christliche Modernistin, die sich den ethischen Normen widersetzt und nach Möglichkeiten sucht, eine volle, persönliche Liebe zu ihrem Nächsten zu schaffen. Auf diesem Weg ist sie

neben der christlichen auch offen für heidnische, ins 20. Jahrhundert reichende geistige Traditionen. An der christlichen Rebellin wird so mancher keine Freude haben, vor allem als sie die Heuchelei der »Selbstmythiker« zerreißt und dabei dem Autor die provokative Feststellung erlaubt »Ja, auch Ich sage: ihr seid Götter!«, wobei sein Wort »Ich« nicht mit den Begriffen Individualist oder Solipsist zu interpretieren, sondern als ein seiner selbst bewußtes freies Subjekt inmitten ideologischer Gewalt zu verstehen ist.

Der geistigen Orientierung der Hauptfigur, dem im Dienste einer Demythisierung stehenden Liebesthema, dem teils mythologischen Stoff, der künstlerischen Technik, die grundlegend realistisch, jedoch auch offen für groteske Phantastik, Schnheitsimpressionen und symbolische Grenzenlosigkeit ist, der Verflechtung von Epischem und Lyrischem, dem meist harmonischen und stellenweise stoßartigen Rhythmus sowie der sorgfältigen sprachlichen und stilistischen Ordnung nach ist der Roman *Pastorala* ein wirkungsvolles und modernes Kunstwerk. Die ästhetische Flle des Romans widerspricht gewollt oder ungewollt stark den Erzählern, die die Texte mit historischen oder andersartigen Dokumentationen zu befrachten suchen und daraus eines »sachlichen« Roman machen möchten.