

AVTORJI IN KNJIGE



Borut
Trekman

Mnogoplastnost Hiengove proze

Razbiranje vtisov, ki jih v bravcu pušča naj-novejša Hiengova prozna stvaritev *Čarodej*, pa transformacija teh vtisov v poskus določiti samemu besedilu pravo, ustrezno mesto v celotnem pisateljevem dosedanem proznem (pa tudi dramskem) opusu, s tem pa razbrati tudi njegovo resnično, avtentično smiselno in pomensko fakturo, je prav gotovo zahtevnejše opravilo, kot pa se zazdi tisti hip, ko je

sámo branje opravljeno in je fabulativno-sporočilni klobčič Hiengovega romana spoznan do kraja, saj nas že izrazito polivalentna struktura pisateljeve romaneskne pripovedi naravnost sili in obvezuje k večsmernemu premišljanju, ki pa nobeni teh več smeri ne sme in ne more dati kakšne posebne prednosti, če naj se dokoplje do samega jedra te polivalentnosti. In tako kaže že koj v začetku, ko smo si priklicali v spomin nekatere že opravljene literarnohistorične periodizacije in uvrstitve, pa tudi (prav tako že opravljena) ugotavljanja temeljnih stilnih in izraznoizpovednih koordinat samega Hiengovega pisnega sistema, opozoriti na to, kako so Hiengove novele (in prav z njimi je naš avtor zakorakal v povojno »areno literature«) tam proti koncu petdesetih let (v desetletju, ko so bile povečini tudi napisane in objavljene) bistveno prestrukturirale dotedanjo slovensko povojno prozno realnost (in seveda realističnost), jo obogatile z novimi tematskimi območji in ji podelile tudi drugačno, mnogoplastnejšo stilno podobo in usmeritev, brez katere si skoraj ne moremo misliti nadaljnega razvoja slovenske prozne stvaritvenosti, hkrati pa so se te novele (in prek njih ves avtorjev pogled na funkcijo, namen in pomen literature) po svoji osrednji izraznoizpovedni srži navezovale na nekatera tista dela, ki jih imamo dandanes za temeljne kamne sodobne evropske in ameriške proze (in zanjo je bilo že velikokrat ugotovljeno, da je postala gotovo eden najpoglavitejših, če že ne najpoglavitejši umetnostni izraz našega stoletja nasploh), na dela, ki so vsebinske in pomenske razsežnosti te proze povsem nanovo konstituirala in ji tudi znotraj sodobnega umetnostnega ustvarjanja dala docela drugačno, novo pomenljivost in funkcionalnost. S tem pa je bila vzpostavljena svojevrstna, dotlej pri nas ne ravno najpogostejša simultanost med temeljnimi evropskimi prizadevanji na področju literarne stvaritvenosti in njihovimi sočasnimi slovenskimi odbleski in odsevi, iz katere se je pozneje (relativno skromni slovenski beri nakljub) porodil tudi tisti pomembni preobrat v slovenski prozaistiki, dopolnjen tam nekje ob izteku šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, ko se je z nekaterimi proznimi besedili sedanje srednje slovenske

pisateljske generacije proces (poimenujmo ga pač tako) »evropskega simultanziranja« na tem področju dokončno sklenil.

A tako kot je bil Hieng že spočetka ubral čisto svojo pot, se je primerilo tudi pozneje, v času, ki smo ga bili pravkar omenili: že iz skopega kronološkega pregleda njegovih stvaritev lahko razberemo, da je v šestdesetih letih dokončno opustil novelo kot poglobitno obliko svojega pisanja — in danes bi skoraj lahko trdili, da mu je bila novela kot forma samo nekakšna priprava na večji razsežnejši tekst, na roman. Prvi med njimi, *Gozd in pečina*, je nastajal celo vrsto let, kot nam pričajo posamični odlomki, objavljeni v časovno širokem razponu v nekaterih naših slovstvenih revijah (povečini v *Naši sodobnosti* in *Naših razgledih*), sledil mu je ciklus treh iger o Špancih, namenjenih radiu oziroma televiziji (*Cortesova vrnitev*, *Balada o Grku*, *Gluhi mož na meji*) — in te so bile bržkone spet priprava na dramski tekst, na *Osvajalca*, s katerim se je Hieng po tolikem odlašanju naposled le lotil tudi dramskega upodabljanja (ki mu je bilo glede na njegovo dolgoletno praktično gledališko delovanje zagotovo še posebej blizu, pa se je zanj odločil najbolj pozno), *Po Osvajalcu* se je spet vrnil k romanu in začel pisati svojega drugega, *Orfeum*, nato je prišla vnovič na vrsto dramatika (v tem času sta nastali igr *Lažna Ivana* in *Izgubljeni sin*), vse dokler se ni v minulem letu lotil svojega zadnjega in doslej nemara najkompleksnejšega romanesknega teksta *Čarodej*, ki je postal tudi neposredni povod za pričujoči premislek.

Ob vsem tem pa se seveda poraja cel sklop vprašanj, ki jih je treba razjasniti, če se hočemo dokopati do tiste temeljne resnice, ki nam jo razkrivajo vsa pravkar našeta besedila, za katera lahko dovolj upravičeno sklepamo in trdimo, da reprezentirajo povsem sklenjeno ustvarjalno obdobje v Hiengovem pisateljskem formiranju (zavedajoč se pri tem, da je prihodnja usoda le-tega seveda neznanka, ki je v tem hipu še ni mogoče opredeliti). V tem zaporedju, pa četudi je takó formalno kot tematsko in prisposodno dovolj heterogeno, je vseskozi navzoča avtorjeva povsem nedvoumna in enovita ustvarjalna volja, zaobseči raznovrstnost sveta, kakršen se mu prikazuje v posameznostih in v celoti, v do kraja razviden in jasno zamejen problemski kompleks, ki se ga tako ali drugače dotikajo posamezne literarne forme, pa tudi raznovrstni pristopi k pisateljski snovi, ki si jih je bil izbral za svoje oblikovno in metaforično izrazilo. Kljub nekaterim digresijam v zgodovino (najbolj zaznavnih predvsem v dramskih besedilih, kjer služi zgodovina kot alergična prisposoda za neko konkretno resničnost — in iz razlogov, h katerim se bomo še povrnili, se ob ti priliki s Hiengovimi dramskimi besedili ne bomo pobliže ukvarjali) je ta problemski kompleks vseskozi trdno zasidran v tem našem *hinc et nunc*, v njem se stekajo v osrednji motiv vsa tista protislovja, ki določajo njegovo resnično moralno in eksistencialno obličje, ta protislovja pa so motivirana tako s socialnimi in družbenimi strukturami, skozi katere se Hiengu razkriva bistvo sveta, ki ga živi in percipira, v vseh svojih posameznostih, kot tudi s psihološkimi determinantami, ki določajo vedenje in ravnanje posameznika v tem svetu, tistega posameznika, ki je navzlic vsemu še zmerom osrednji objekt Hiengovega pisanja.

Kako se vse te temeljne značilnosti Hiengovega umevanja literature in njene funkcije v današnjem duhovnem svetu kažejo v njegovem najnovejšem besedilu?

Potem ko je bil že njegov prvi roman *Gozd in pečina* (kljub povsem razvidnemu osrednjemu problemu, odnosu med reproduktivnostjo in resnično produkcijo, med ponazarjanjem in dejansko stvaritvenostjo) dovolj izrazito dvodelne narave, sprepleten iz dveh zgodb obeh glavnih junakov, skladatelja Lebana in njegove ljubice Ane, od katerih je Lebanova ponazarjala dejansko dogajanje romana, Anina, zasidrana v dekletovi preteklosti, pa je pomen tega dogajanja samo kontrapunktično dopolnjevala, in je to značilnost, četudi formalno nekolikanj izraziteje, ohranil tudi *Orfeum*, kjer je ovédenju štukaterja Micka v nenavadni avanturi, locirani v prostorsko in »duhovno« območje nekega provincialnega gledališča, postavljen kot nenehna spremljava, kot nekak *basso continuo*, sočasno potekajoči prikaz umiranja Mickove matere, pa je ta dvodelnost, v kateri vidi Hieng bržkone temeljno kontrapunktično gibaló, iz katerega lahko edinole vznikne sporočilo nekega romana, postala v *Čarodeju* tako rekoč temeljna konstituenta besedila sploh: roman sestavljata dve povsem samostojni zgodbi, katerih protagonista sta resda dva Kotnika, Kotnik-praded in Kotnik-pravnuk, vendar je vsaka teh zgodb locirana v povsem različen socialni prostor, pa tudi v povsem različen konkretni čas dogajanja, tok same pripovedi pa ju kljub tej prostorsko-časovni pregradi nenehoma vodi drugo proti drugi, vse dokler se nekje v zadnji petini romana ne strneta v eno, v minimalno diferencirano pripoved in skušata s časovnoprostorskimi preskoki do kraja razjasniti smisel in pomen takó kontrapunktirane kompozicije. Časovna oddaljenost obeh zgodb, ki znaša, kolikor je pač móč presoditi iz samega konkretnega dogajanja v romanu, približno kakih devetdeset let, pa ima seveda v tej kompozicijski zastavitvi izrazito dvosmiselno funkcijo: po eni plati nenehoma ločuje časovni rávni same pripovedi in omogoča med njima svojstveno napetost, s katero je nevsiljivo predihnjen ves roman, po drugi plati pa spet ustvarja dovolj razviden paralelizem med obema plastema dogajanja in s tem konstituira eno temeljnih prvin Hiengovega pisateljskega sporočila, ki vidi predvsem v eksistencialnih strukturah današnje Slovenije in tiste spred devetdesetih let doslej še skoraj nezaznana stičišča, med katerimi velja na prvem mestu omeniti neko vzporednost v socialni determiniranosti obeh ravni, obeleženo seveda vsakič z izrazito drugačnim ideološkim predznakom, ki ga določata in mu dajeta njegovo vsakokratno pomenljivost dva povsem razlikujoča se družbena sistema, v katerih se odigravata zgodbi obeh časovnih ravni. V taki strukturi dobi seveda ta paralelizem povsem specifično funkcijo, saj ga avtor uporablja predvsem zato, da bi razkril z njim tiste duhovne substance dveh časov in dveh prostorov, ki ju je docela namerno izbral za to, da določata njegove junake v vsem njihovem dejanju in nehanju. Prav tu pa nastane tudi tista nenavadna, večsmiselna identičnost, iz katere rase vsa duhovna vsebina Hiengovega pisateljskega sporočila. Ta identičnost je zaobsežena predvsem v že zdavnaj znanem in v naši literaturi že tolikokrat obdelanem problemu *tujstva*, ki je očitno še zmerom tako močno zasidran v usodi naše nacionalne biti, da se nam še vedno lahko z isto prepričljivostjo in avtentičnostjo kaže v zmerom novih pojavnih oblikah. S pozicije tega *tujstva* dojemata svet, ki ju obdaja, oba protagonista romana, praded in pravnuk, v obeh povzročta to *tujstvo* svojevrstne duhovne travme, ki ju večkrat zapeljejo v skoraj mejne situacije, oba se skušata tega *tujstva* znebiti, vendar se jima to ne posreči vse dotlej, dokler ne prestopita magičnega kroga, čarnega risa, ki ga pred njima začrta komedijant-čarodej

s svojo copniško predstavo — ta je, čeprav docela nedvoumno postavljena v čas pred devetdesetimi leti, iztegnila svoje protejske lovke tudi v današnji čas, presešla časovno-prostorske pregrade in postala irealna danost, ki pomakne dogajanjso tkivo celotnega romana iz spočetka docela realistične zasnove v območje nekakšne fantazmagorične realnosti, v kateri zadobijo posamične figure mimo svojega realnega pomena na mah še nekakšno večsmiselno plasticiteto, kažočo se v zmerom bolj zapletenih in prvotnemu realnemu pomenu nasprotujočih si medsebojnih odnosih (dva najbolj značilna primera iz romana: komedijant, ki se prelevi v čarodeja, zato da bi s svojo protejsko figuro nazadnje le razpletel celotno dogajanje, pa njegov sodobni pendant streljarnar, ki v resnici sploh ni streljarnar, ampak malo premaknjen bivši lageraš, opravlja pa v romanu ves čas svojo funkcijo v vlogi nerealne, fiktivne osebe). Vse to približuje samo pripoved nenehoma tisti meji, kjer se realnost transformira v fantastiko, obenem pa daje pripovedi tudi svojevrsten nadrealni nadih, ki sodi gotovo med posebne odlike Hiengovega teksta.

Že skoraj neločljiva povezanost kompozicijskih in izpovednih prvin, v kateri ni mōč dati nikake prednosti ne enim ne drugim, jasno in nazorno priča o avtorjevi povsem nedvoumni opredelitvi osrednje izpovedne pomenljivosti samega romana, ki je bila v njegovi zavesti očitno že do zadnje potankosti izrisana prav od začetka, pa četudi je po drugi plati za Hienga pisanje slehernega literarnega dela svojevrstna duhovna avantura. Še bolj nam točnost te teze dokazuje nekolikanj nadrobnejša stilna osvetlitev samega besedila. Za Hienga je stil prejkoslej »eksaktna izdelava neke misli«, kot je v svojem intervjuju z O. M. Fontano pred skoraj petdesetimi leti ta problem bleščeče definiral Robert Musil. Ta misel ubira skoz nejasna in težko razpoznavna območja človekovega duha in človekove psihe nenadoma isto pot: spočne se večidel ob nepomembnosti, drobnem vsakdanjem pojavu, izbere si vse njegove temeljne značilnosti za ponazoritev same sebe in doseže svoj vrh v premiku, deduciranem iz posameznosti v območje splošnega. V tako začrtanih stilnih razsežnostih se pred nami dopolnjujejo zapleti Hiengovega pripovednega votka, katerega osnova so njegove žive romaneskne figure, ki sicer dovolj nazorno živijo znotraj romana svoje lastno, povsem avtohtono življenje, zajeto tako po občem konceptu kot po posameznostih iz našega neposrednega bivanja, ob tem pa zadobivajo v Hiengovi pripovedi svojevrstno funkcijo, prek katere se iz poglavja v poglavje kristalizira tudi osrednje sporočilo samega romana, tisto temeljno avtorjevo spoznanje dotlej še nespoznanega, ki je pravzaprav edina avtentična vsebina sleherne pisateljske izpovedi. V tako stilno zasnovo je Hieng uspešno, učinkovito in z občutkom za kar najbolj pravo mero vkomponiral tudi vsa najraznolikejša »obrtna« pomagala, če jih smemo tako poimenovati: čisto deskripcijo, ki se skuša v okviru celotne pripovedi afirmirati predvsem z mozaično sestavljajalno tehniko, dialog, ki je zdaj neločljiv del pripovedi, zdaj spet povsem samostojna tvorba, učinkujoč na bravca sam po sebi, zmerom pa napisan živō, razkrivajoč kar najbolj koncizno ves orjaški razpon človekove psihe od vzvišenega do banalnega, od duhovnosti do animaličnosti, akcijske popise, ki so zmerom koncipirani in izpeljani v svojevrstnem ritmu, do slednje potankosti prillegajočemu se osrednjemu gibalū same akcije (omenimo v tej zvezi samo popis pretepa v gostilni, kjer se nam naravnost z vehementno neposrednostjo razkriva vse kompozicijsko in pripovedno Hiengovo pisa-

teljsko mojstrstvo), lirizmi, ki skušajo zmerom poetizirati posamezna ključna razpoloženja v pripovedi, kadar naj ta razpoloženja pomenijo njeno novo razvojno raven, prav nikdar pa niso sami sebi namen, odtujitvene digresije, kjer pisatelj nenadoma nalašč prekine skoraj že samodejno potekajočo pripoved, in tako ustvari cezuro, ki onemogoča kakršnokoli transformacijo v zgolj mehanistično reprodukcijo — in še in še bi lahko naštevali. V tem sklopu pa kaže še posebej omeniti do zadnje tančine domišljene in izdelane popise osrednjega notranjega dejanja obeh zgodb, pradedove in vnukove: tako se v prvi z izjemnim pisateljskim mojstrstvom zmerom večja in večja zid, ki ga okrog trgovca Kotnika postavljajo ženske, njegove lastne in druge, ženske, ki so se zarotile, da bodo iztirile njegovo dotlej povsem jasno in nedvoumno potekajoče bivanje — te ženske so njegova žena, sprva navidez bolna na smrt, v resnici pa ves čas zgolj v nenehni preži, kdaj bo lahko izstrelila smrtonosno puščico v moževo Ahilovo peto, nečakinja-rejenka Irma, ki se naravnost sladostrastno prepusti skoraj iracionalnemu maščevanju za razdevičenje, prek katerega je sploh postala ženska, Furlanka Adalisa, zlokobna krokarica, ki s svojim prihodom k ostarelemu ljubčku-graščaku v malomeščanski resenski srenji nemara sploh spodbudi vso to žensko-coprniško zaroto, pa komedijantka Marija, ki na prvi pogled edina doume resnično Kotnikovo moško nepotešenost, dejansko pa je trgovec tudi nji samo imeniten pripomoček za manipuliranje, in odpove se mu, brž ko se čisto narahlo zasluti negotovost, ki se je začela porajati v njem, nazadnje pa v čarodejevem (le-ta je njen tast) črnem risu sproži celo sklepni razplet celotnega dogajanja in s tem položi še zadnji kamen na ogromni zid, ki je medtem že zrasel vsenaokrog Kotnika. V drugi zgodbi pa je Hiengov postopek pravzaprav ravno obraten: namesto erotične samodestrukcije nam prikazuje postopno odkrivanje nove oblike ljubezni, tiste, ki bi ji lahko rekli ljubezen-tovarištvu, tiste skupne pripadnosti, ki sega prek golih erotičnih vezi in prerašča v nekakšne globlje *Wahlverwandschaften* (če si na tem mestu lahko pomagamo z znamenito, a žal bolj ali manj neprevedljivo Goethejevo dušeslovno definicijo) — in to postopno odkrivanje se dopolnjuje v neusmiljeno dolgi, skoraj tri dni trajajoči pijanski pustolovščini, kjer se razmerju med Petrom-pravnukom in njegovim bivšim dekletom Azro, osnovnima subjektoma notranjega dogajanja celotne zgodbe, pridruži še cela vrsta možnih oblik ljubezni, tista, ki navzlic vsemu obstaja med zdomcem Dušanom in Zinko, tista, ki bi jo rad dosegel v dobro verujoči mizar Ludvik, svojevrsten portret čudaškega obrtnika, ki se docela zavestno odvraca od vseh potrošniških idealov svojih sodobnih vrstnikov in se s skoraj iracionalno nostalgijo vrača k domačijstvu in zapečkarstvu, pa tista ljubezen, ki jo kot neizsanjano sanjo nosi s sabo streljarnar-lageraš, in seveda ona, ki jo popolnoma deklarativno in prenarejajoč jo z vso malomeščansko hipokrizijo, kar je sploh premore, nosi v svoji gumbnici vsem na obeh zapiti, nenehoma s klasičnimi rekli in prisposodobami manipulirajoči profesor Sirknik, s tem ko svoj zakonski pekel brez kakršnegakoli občutka sramu neprestano hvali kot dandanes neuresničljivo idealiteto preteklosti. Obe ti notranji dogajanci Hiengovega *Čarodeja*, ki se na koncu tako zelo učinkovito prelijeta v eno samo, konstituirata s svojo domišljjenostjo vse poglavitne pomenske razsežnosti romana prav v njihovem bistvu.

Za Hienga je pisanje predvsem snujoč, tvoren, produktiven odnos do sveta: to spoznanje se nam zmerom jasneje in razvidneje razkriva iz nje-

govih proznih besedil zadnjih desetih let, iz tistih treh romanov, v katerih je upodobljeno življenje tako, kakršnega gleda avtor iz dneva v dan (nemara je to značilnost še najmanj opaziti v *Gozdu in pečini*), iz tistih tekstov torej, kjer ne postane prispodoba za takó opazovano življenje zgodovinska alegorija (kot se je to primerilo bolj ali manj v vseh Hiengovih dramskih tekstih — razen v zadnjem, v *Izgubljenem sinu*). V Hiengovo literaturo to življenje ne prihaja prav nič olepšano, v nikaki ezoterični transformaciji, marveč vsakdanje in krvavo pod kožo, nenehoma razpeto med vzvišenim in banalnim, polno moralnega nemira današnjega časa, polno živih, neposrednih ljudi, ki jih lahko po njihovih psihofizičnih lastnostih prepoznavamo iz dneva v dan, v samem romanu pa zadobijo seveda drugačno pomensko funkcijo, kot smo ugotovili že poprej. Takó kot je njihovo življenje opisano, tako poteka nenehoma pred našimi očmi — in tu je nemara najočitnejše opaziti vpliv vélikega Hiengovega vzornika Jamesa Joycea in njegovega *Uliksa*. Vendar pa je neka razlika med obema: v Hiengovem pisanju skoraj ni sledu tistega sarkazma, ki pri Joyceu velikokrat pripelje do mejnih, skoraj samodestruktivnih situacij; tedaj, ko se začne dogajanje pomikati v to smer, obsije Hieng svoje junake z lučjo blage ironije, ki ume priklicati iz teme predvsem relativnost slehernega človekovega početja, ga presvetli na prav poseben način ter postane izrazito ustvarjalno pisateljsko sredstvo, ki mu je v samem dogajanju romana (in prav v *Čarodeju se kaže* to bržkone v največji meri) namenjena nadvse aktivna funkcija — in nemara je tudi ironija tista, ki na zunaj realistični zasidranosti Hiengovih romanov odvzema nekolikanj njene vseobvladujoče moči in ji daje nadih fantastike, nedoumljive z realnimi človeškimi čuti, pa vendar navzoče v bivanju slehernega med nami.

Vse te značilnosti Hiengove proze, ki ji dajejo njeno izrazito mnogoplastno podobo in polivalentno pomenskost, hkrati pa jo zavoljo teh osnovnih izhodišč (med katerimi lahko v tem okviru le na kratko omenimo sličnost Hiengovega pojmovanja pisateljstva s tistim, ki nam ga je tako jasno in nedvoumno izpovedal z vsem svojim opusom Thomas Mann in ga do kraja definiral predvsem v znani zgodbi o *Težki uri*) precéj močno ločijo od drugih slovenskih proznih dosežkov zadnjega časa, vse te značilnosti so nemara najbolj razvidne ravno v *Čarodeju*, pa četudi le-ta po svoji motivni in figurni strukturi ne pomeni kakšnega vznemirljivega preobrata v avtorjevem opusu: cela vrsta figur je v njem, ki se tako ali drugače transformirane pojavljajo v vseh treh njegovih romanih (med njimi je nemara najizrazitejši lik Prohaske v *Gozdu in pečini*, ki se potem svojevrstno nadaljuje v novi luči kot profesor Sirmnik), zametke za nekatere lahko najdemo že spet v njegovih dramskih stvaritvah (Azra na primer je prav gotovo razširjena in seveda modificirana izpeljava Nade iz *Izgubljenega sina*, Irma pa spet povsem specifična različica Zofije iz istega dela), ponavljajo se tudi nekateri motivični prepleti pa kompozicijski prijemi, kot smo izčrpnje skušali dokazati že poprej, pa vendar je kljub vsemu treba gledati na ta njegov roman kot na nekakšen *succus* vsega njegovega dosedanega pisanja (nemara tudi tistega iz prvega obdobja njegovega ustvarjanja, pa četudi je tam skoraj najteže najti kakšne razvidnejše sorodnosti z novejšimi besedili). V njem je izpolnjen in potrjen tisti obet, ki smo ga lahko zaslutili že v sklepnem poglavju *Gozda in pečine*, kjer nam ga je tako spodbudno nakazovala spominska reminiscenca na starodavne kažipote z napisom *Ave*,

viator!. Hiengov odnos do sveta, k v njem živimo, se nam v pričujočem tekstu kaže resda v kar najraznolikejši, a zategadelj nič manj zgoščeni ali pa zamegljeni podobi, marsikatera stiska in zabloda našega vsakdana je osvetljena z jarko lučjo njegove pisateljske prenikavosti, a navzlic temu se nam skoz ta njegov roman razkriva človek tak, kakršen je v resnici, lep in grd, poveličan in preklet, vsevdilj razpet med idealiteto in realiteto svojske bivanja. Prav to daje Hiengovemu izpovednemu sporočilu tisti zadnji pečat, pečat vserezumevajoče človeške modrosti, ki nam z njo slika dejanje in nehanje svojih oseb v čarodejevem črnem risu, v tistem magičnem krogu, kjer se človekovo življenje znebi vseh svojih naličij in se pokaže v svoji pravi, avtentični podobi.