

Tisto poletje se je luščil
svet iz mlečnega spanca
in vresje prve ljubezni sem
v grlu dušil.

Pokrovitelji vseh sort
z bistrim občutkom za živo težo,
maziljene roke, vaše roke kosmate
so grabile moj vihravi začetek:
prilastiti, obsekati, podrediti,
pohvaljen boš, postavljen za vzor.

Spovednica je napenjala sluzavo uho
v zeleneči mah duše:
modro nebo z gorečimi žebli razklano,
poštevanka, klofuta pravokotna:
»Potegnite rob! Rezultat dvakrat podčrtajte!«

Ukor in greh
sta predrla kurje bedro
in bežal sem sam pred seboj
prerezan do žlahtnega jedra...



Konstante Hiengove dramatike

Vsa Hiengova dramatika je po svoji tehniki v bistvu analitična ali analitično-sintetična (Osvajalec, Lažna Ivana), to pa je v tesni zvezi z njeno tematiko. Hienga zanima človek, individuuum v odnosu do zgodovine, do minevanja časa, ki njegovim junakom prinaša bistvena spoznanja o sebi in svetu. Na splošno je mogoče reči, da gre v dramaturškem smislu za pasivne junake, ki so tragični oziroma postanejo

tragični zaradi svojega nespoznanja objektivne zgodovinske situacije, v kateri še vedno vztrajajo pri svojem idealu sveta, in sebe v njem; to je bilo v preteklosti nekaj povsem skladnega, sedaj pa se je svet spremenil in mu je tisti ideal že neveljaven.

Druga Hiengova možnost so junaki, ki sta jim njihov lastni položaj v svetu in funkcioniranje sveta popolnoma jasna, vendar tudi ti z njim niso zadovoljni, želijo pa si spremembe, v že preživeti sedanjosti žele nekaj novega, ne pa rekonstrukcijo preteklega ideala. Oboje preganja zgodovinski čas, ki ga s svojo voljo ne morejo premakniti ne nazaj in ne naprej in ga

tako občutijo kot silo, ki je ni mogoče premagati in ki jih, tudi če se z njo spustijo v boj, vedno porazi. Izid Hiengovih dram je tako vedno „navadni čas“, bolj ali manj resignirano pristajanje na sedanjost, z bolečimi spomini na preteklost ali z vednostjo o nedosegljivosti drugačne prihodnosti.

Za vse drame je značilna predvsem orientiranost na pretekli čas, veliko manj na prihodnost, medtem ko je sedanjost navzoča pravzaprav le s situacijo, iz katere se junak ozira nazaj in naprej in z njo ni v skladu, temveč se čuti ogroženega; osnovna pozicija je tako jasna že v začetku, konec vsakokrat le potrdi nemožnost spremembe. Sedanost je statična, dinamika oziroma bolj kontrastnost in s tem dramatičnost Hiengovih dram je v konfrontaciji teh treh različnih časov. Dramatičnost je v glavnem torej „neakcijska“, nastaja v odnosih posameznih plasti, med elementi epičnosti, liričnosti in dramatičnosti.

Osnovna načela Hiengovega dramskega ustvarjanja so zelo enotna v vseh njegovih tekstih, še poseben skupni imenovalec zgodovinskega časa veže „španski cikel“. V drugih dveh igrah pa se — poleg nekaterih stalnih značilnosti — prenese poudarek na razkrivanje človekove dvojne podobe v toku časa, s tem pa na problem samoprevare in prevare drugih ter iskanja pravega bistva človeka. Tudi to je sicer vprašanje, ki se javlja v vsej tej dramatiki — vprašanje videza in resničnosti, vere v ideal, celo že mit, utelešen v posamezniku ali instituciji, ki se končno izkaže kot nepravi, lažen; reakcije na razkritje ali spoznanje pa so različne, a predvsem dvojne: pristanek ali nadaljnje samovarjanje, resnica ali beg od nje.

Omenjeni dvojnost in kontrastnost, dualizmi različnih vrst, se pojavljajo na vseh nivojih Hiengovih dram, v vsej vsebinsko-formalni strukturi: v odnosih ljudi do sveta, do drugih in v razdvojenosti oseb samih kot ambivalentnost čustev in psihičnih stanj; v strukturi iger kot nasprotja epskih opisov, lirskih izpovedi in dramatičnih „akcij“ — se pravi daljših govorov, pesmi, prividov, spominov in sanj ter dialogov; v jezikovni plasti kot stilni kontrasti skrajno metaforičnih delov v izredno kultiviranem jeziku in delov pogovornih vulgarizmov, grobosti, naturalističnih poimenovanj; nasprotja se kopičijo tudi v atmosferi prizorov, ki jo pogosto določata izmenično tišina in prisotnost različnih zvokov ter človeških in živalskih glasov. Dvojnost se končno razrača čez celoto v temeljnem pomenskem smislu kot nasprotje idealne preteklosti ali prihodnosti (kažeta se skozi spomine oziroma vizije) in negativne sedanjosti.

Največji delež v Hiengovih dramah pripada prav spominom in vizijam, in to v različnih „oblikah“: spomin se lahko javlja kot retrospektiva, prestavitev v preteklost, torej kot dogajanje samo, kar je značilno za Spominsko ploščo; lahko kot (daljša) pripoved o nekem preteklem dogodku ali situaciji, to je kot epski opis nečesa ali kot lirski izpoved v zvezi z minulostjo, ki ima tedaj izrazito subjektiven značaj, ali kot stalno navzoče reminiscence v dialogih, v katerih se prav s paralelizmi ali kontrasti preteklega in sedanjega trenutka ustvarja in stopnjuje dramska napetost. Zlasti v drugih dveh primerih gre za izrazito vizualne podobe preteklosti, za že kar opise slik, za vizualne impresije, ki so vezane na čustveno in miselno dojetje sveta oseb, ki jih govorijo, ali pa so z njimi karakterizirane druge osebe. Podobno je tudi s spomini v izrazito dialoških delih, kjer pa, kot že rečeno, zaradi svoje razkosanosti na krajše enote, včasih tudi nedorečenosti, učinkujejo bolj dramatično in v konfrontaciji misli različnih oseb vodijo h koncu, ki v pristajanju na sedanjost briše prejšnjo vrednost spominjanja in s tem

preteklosti; osebe same ustavijo svoje spomine, čeprav so ti v njih nenehno navzoči, ta stalni dualizem pa pogojuje njihovo tragiko. Izrazit primer takega konca je v Cortesovi vrnitvi, ko don Francisco opusti vse spomine na Mehiko, pač pa poveže dobo svojega otroštva s sedanostjo (pegunjo sprašuje, ali se spominja mačka, ki ga je imel kot otrok, prav takega je videl včeraj na dvorišču), in to s skoraj banalnim, preprostim, tako rekoč nepomembnim spominom, kar učinkuje zelo poudarjeno v primerjavi z njegovimi prejšnjimi velikimi odločilnimi spomini.

Že spričo tehtnosti in količine pomenov, ki jih nosi ta element Hiengove dramatike, ni dvoma, da imamo opraviti s psihološkimi dramami, ki segajo globoko v zavest in celo podzavest človeka. Okrog ene ali dveh glavnih oseb stojijo še druge v koncentrični kompoziciji, saj se vse vežejo predvsem na osrednjo figuro in veliko manj druga na drugo. Glavna oseba s svojimi razmerji na vse strani predstavlja neko vseobsegajočo, osnovno, eksistenencialno situacijo človeka v svetu — sovražnem svetu, ki mu onemogoča akcijo in s tem možnost dosega smisla ter ga pahne v omrtvičenost, navadno vsakdanje življenje, v psihično ali fizično smrt.

Hiengove drame je mogoče zelo razvidno obravnavati v dvojicah: razočaranje pesti ljudi, ki so s svojimi dejanji ustvarjali zgodovino, njihova lastna akcija v imenu boga in napredka jih pokoplje, čas jih prehititi: don Francisco, Cortes, Felipe, Baltasar; nemoč ustvarjanja in izguba idealov, ki sta si jih prej risala v vizijah, doleti dva velika umetnika — slikarja; vprašanje prave ali lažne identitete človeka ter smisel ali nesmisel take načrtne prevare postavljata Spominska plošča in Lažna Ivana.

Cortesova vrnitev in Osvajalec slonita na istem motivu: po končani konkvisiti država pozablja na zasluge njenih glavnih akterjev in daje mirnodobske službe ljudem, ki z njo niso imeli nobenega opravka; prizadete pa poleg izkazane nevhvaležnosti in občutka zavrženosti, prezrtosti muči še globlje bolj oseben in hkrati bolj splošen problem, vprašanje o smislu vsega njihovega početja, ki niti zavojevanim niti zavojevalcem ni prineslo nebeskega kraljestva na zemlji, ne ljubezni do boga in ne do ljudi. Nasprotno, svet se je popolnoma sesul, osvojenim deželam so Španci prinesli smrt in sovraštvo, sebi pa duhovni in moralni propad. Božanski čas se prevesi v navadnega, nekdanji nosilci vere v spremenjeni, boljši svet, pa izgube ne le vero v smisel oblikovanja sveta po svoje, temveč zdvojimo celo o najvišjem razumno urejevalnem načelu vsega, o smislu božjega delovanja. To še ni dvom o eksistenci boga, transcendenca tako še vedno obstaja, vendar je za samo življenje postala nepomembna, brezvrednostna, je, kot da je ni. Vse igre se končajo v tostranstvu, igri o obeh osvajalcih in o El Grecu celo v povprečno vsakdanji življenjski situaciji.

Don Francisco spočetka kljub hkratnim rahlim dvomom še verjame in hoče verjeti v možnost rekonkviste, ki bo obudila Mehiko v novo deželo, vse njegovo pričakovanje se osredotoči na Cortesa, ki se bo vrnil in jih še enkrat popeljal tja čez. Odločilni končni prizor pogovora s Cortesom, ki je hkrati vrh in katastrofa drame, prinese Franciscu dokončno spoznanje, da niso možni nobeni popravki več. Francisco uvidi, da njegovega odrešilnega boga-Cortesa ni več, s tem pa tudi ni več nobenega smisla v preteklosti ne v prihodnosti in ne v sedanosti. Junake zgodovine je čas prehitel.

Tudi El Greco in Goya sta spočetka verjela v špansko božjo državo, vendar se je idealizirana in uradno razglašana podoba dežele v konfrontaciji

s stvarnim življenjem vse bolj razblinjala. El Greco spozna, da je vse življenje slikal čudovite vizije božjega kraljestva, ki pa z ljudmi in resnico nimajo ničesar skupnega. Ko se ruši njegova vera v boga, ki naj bi bil za vse ljudi isti, toda med njimi je sprevidel strahotne razlike, se vzporedno s tem izgublja njegova umetniška moč. Ne zna več slikati, obsede ga iskanje lastnega, individualnega boga, ki ga namerava najti v samoti in razmišljanju. S tem prihaja v konflikt z družbenimi normami in dogmami, ki so jim individualisti nevarni. V enak položaj pride Goya, le da ne s svojim molkom in pasivnostjo, temveč z akcijo, ki je državi še manj všeč — njegov odnos do sveta se kaže v satiričnih, ironičnih, grotesknih podobah, ki jih je v svojem življenju ustvaril in z njimi kritiziral in razkrival uradno sliko dežele. Oblast skuša oba umetnika zaradi njune slave in ugleda spet pridobiti in ju pomiriti; na zunaj ji uspe to le pri El Grecu — tu in pri osvajalcih se kot močan dejavnik urejevanja navadnega časa pokaže družina. Od vseh Hiengovih likov je prav Goya, osamljeni, stari in gluhi mož, individualno najmočnejša, najbolj osveščena, razumna in premočrtna oseba, ki se ne pokorava nikomur. Goyo žene posebno veselje do življenja močan vitalizem, ki zmaga v njem kljub spoznanjem o nepovratnosti časa in mnogostranosti življenja, o njegovi ničevosti in vrednosti. Goya edini zmore živeti enako intenzivno v vseh dualizmih hkrati. Njegova navezanost na preteklost in želja po prihodnosti sta enako močni, vendar je tudi v sedanosti ves navzoč. Goya je suverena osebnost, zmožna živeti brez praznih upov in pretvarjanja tako, kot sam hoče.

Zadnji dve Hiengovi drami se ne ukvarjata več toliko s samo spoznavno problematiko sveta, teme so tu nekoliko bolj moralčne; zlasti velja to za Spominsko ploščo, kjer gre za razkrivanje in vrednotenje življenja pomembnega znanstvenika, ki je v družbi s svojim delom dosegel uspeh in priznanje — odkrijejo mu celo spominsko ploščo — podoba njegovega osebnega, družinskega življenja pa je precej drugačna. Interes za pomembna, velika dela v življenju, v zvezi s tem pa nezanimanje za intimnejše odnose s soljudmi, indiferentnost in nerazumevanje zanje je značilno za vse Hiengove glavne moške osebe (nekoliko izjemen oziroma postavljen v drugo situacijo je tudi tu Goya), vendar je prav v tej igri poudarek na analizi pokojnikov, javnosti manj znane podobe. Dvoličnost, ki se skozi igro povsem jasno pokaže, je očitno omogočala zunanjo uspešnost in nekonfliktnost s svetom, zlasti še, ker je znanstvenikova žena ves čas podpirala in še tudi zdaj vztraja pri konstrukciji te lažne podobe svojega moža. V igri gre ravno za ženino priznanje te dvojnosti in za njeno odločitev za lepi videz, ne pa za pravo in nelepo resničnost. Opraviti imamo pravzaprav z motivom samoprevare, ki se je v prejšnjih dramah vedno razvil v izčiščeno, odprto eksistenčno situacijo, medtem ko se tu s koncem tudi za naprej potrdi zaprtost v fikcijo. Osebe, ki so v prejšnjih igrah odhajale iz prividne resničnosti, so se v trenutku resnice vračale nazaj, tu pa se zgodi obratno: resnično podobo prekrije idealizirana, tako da sin končno zapusti dom. Drama odpira predvsem vprašanje dvojne morale v družinskem okolju z manj pomembno svetovno komponento.

V Lažni Ivani je situacija spet širša, a tudi bolj razdrobljena. Sporna identiteta Ivane ima za posamezne osebe različne pomene: resnična Ivana bi odrešila Petra in Gabrijela njunih grehov in očitkov vesti, komedijanti — tudi obe nuni — jo vključujejo v svoje igre, kar jim daje nekakšen ugled;

Kunigunda, v svoji dosledni skepsi do vsega in vsakogar, zadnja Hiengovih oseb, ki so se odrekle spominom in veri v bodočnost, in z njo Beti pa kljub vednosti o njeni lažnosti skušata podpreti podobo, ki si jo drugi želijo, v misli, da bo vendarle še mogoče kaj storiti in spremeniti. Končno je tu še sama Ivana, ki je res lažna. Njen motiv za tako ravnanje je predvsem subjektivne narave: v vasi je niso marali, ker ni imela staršev, le fant, ki so ga nato ubili vojaki, jo je imel rad in jo je nagovoril, naj se izdaja za devico Ivano. Videla je tudi, da se od prave Ivane življenje ni nič izboljšalo, vendar je verjela, da bo lahko kaj spremenila. Tudi ona ugotavlja, da ena revolucija ni bila dovolj, ko pa poskusi z akcijo, spozna, da v tem svetu in času ni več možna; zdaj lahko pomagajo le še zvižajača, denar in zločin. Hiengova Ivana je utelešen ideal, ki se za hip pojavi, nato pa naglo razblini v splošni skepsi; odrešilno upanje, ki so se ga za hip vsi oprijeli, zamenjata spet razočaranje in status quo sveta. Ivana sveta še vznemirila ni, niti opazili je niso — vojaki, za katere z osebami vred mislimo, da ogrožajo Ivano, iščejo pa čisto drugega človeka, znanega razbojnika, ki se je kot pisar tudi zatekel v krčmo. Videz oseb in stvari se skozi vso igro izkazuje za neresničnega, osebe zagledamo v njihovi dvojnosti. Ves čas se razkriva »error in persona«, človeške identitete se vse bolj izgublajo in postajajo dvomljive; element tega sta tudi figuri obeh komedijantov-igralcev, ki se jima na koncu pridružita še obe nuni; to nakazuje, da je v svetu edina možna eksistenca igra, na meji med videzom in resničnostjo. Za obzidjem ostanejo le trije, obe ženski in Peter, nekdanji menih, ki se ni mogel spraviti s svojo vestjo, popravki za nazaj tudi v tem primeru niso možni. Vera v devico Ivano se ni uresničila, najde si jo v »devici« Kunigundi, Ivanini materi. Ivana zapusti krčmo z razbojnikom Ridolfom in hlapcem Gabrielom, ki še vedno verujeta v prihodnost, čeprav očitno nimata nobenega načrta za kakršnokoli akcijo. Igra kaže demitizacijo mita; njena napetost, dramatičnost je v konfrontaciji videza in resničnosti, tako da sta njena vrhova konec prvega dejanja, ko se Ivana pojavi, ter proti koncu tretjega, ko je vsem jasno, da Ivane nihče ne išče, za druge je sploh ni bilo. Situacija se spet umiri v vsakdanjih kolesnicah kot v drugih dramah, a z manj tragike, saj glavna oseba zapusti obzidje — mrtvo točko in nadaljuje pot, čeprav se ne ve, kam.

Najbolj splošna značilnost teh dram — razen Spominske plošče — je projekcija dogajanja v neko (legendarno) preteklost, s tem dosega avtor globljo, vsesplošnejšo pomembnost svoje stalne problematike ujetosti človeka v čas in objektivitete, kot bi to bilo mogoče, če bi si izbral bolj konkretne današnje situacije. Prav tako ni naključje, da so vsi njegovi liki pomembne, znane osebnosti in so tako tudi položaji, v katerih se znajdejo, temu primerno izrazitejši in odločilnejši, vsaj bolj konfliktni. V prvih treh igrah, kjer gre izrazito za eno samo glavno osebo, se osrednji konflikt pokaže vsakokrat v veliki sceni dialoga ali večgovora junaka in njegovega glavnega nasprotnika ali več njih. To so tako imenovani nosilni prizori, ki vključujejo celotno problematiko igre, junakov odnos do splošnih in osebnih stvari: dialog don Francisca in Cortesa, El Greca in Cargane, razgovor Goye s predstavnikoma španske Cerkve in emigrantov. Podobno funkcijo imajo tudi dialogi med možem in ženo (Francisco — Maria, El Greco — Geronima, Baltasar — Caetana), z več poudarka na intimnih človeških odnosih. Razočaranju nad svetom se pridružuje tu umiranje čustev; od nekdanje prave ljubezni, ki se je vse še spominjajo, videvamo tu le dotrajano ljubezen, na-

vade in obenem sovraštvo. O tem sicer veliko govore, vendar se slej ko prej kaže tudi njegov drugi pol, ljubezen; oba se javljata v stalnem konfliktnem položaju, obstajata hkrati — ambivalentno. Goyi pa se ljubezen kaže tudi v kontrastu s smrtjo in v njeni stalni navzočnosti, podobno poveže sin v Spominski plošči rojstvo in smrt v isti trenutek in ugotavlja, da nas sredi življenja obdaja smrt. Tudi za Ivano je ljubezen povezana s smrtjo, končala se je nasilno, ko so ji fanta ubili. Edina svetla, nesporna ljubezen je tista, ki veže Ridolfa in sestro Veroniko in se odpira v srečno prihodnost.

Osebe Hiengovih dram delujejo po zakonih psihologije, nekajkrat pa temeljijo njihovi odnosi tudi na elementih psihoanalize oziroma bolje, taki elementi se pojavljajo le v nakazani obliki in nikoli niso do konca izpeljani ali analizirani; najdemo jih predvsem v Osvajalcu kot sovraštvo med očetom in sinom in kot ambivalenten čustveni odnos Baltasarja do mačehe, ki jo sovraži, a ga hkrati privlači. Močno v ospredju so tudi v Spominski plošči, figura sina je v mnogih lastnostih podobna Baltasarju in ima funkcijo razkrinkovalca oziroma preganjalca lažnih iluzij. Sin se za pustni karneval maskira v erinijo ter ironizira materino hoté idealizirano podobo zakona in družinskih odnosov, saj se je v njem že od otroštva kopicilo sovraštvo in zaničevanje do staršev; išče vsaj trenutek resnice in ga najde le pri očetu, ki mu je tik pred smrtjo izpovedal svoj dvom o smiselnosti sveta, saj se mu je končno pokazal prazen in brez boga, tako kot že tudi njegovemu očetu. V tem smislu pri Hiengu ni razlik med generacijami. Fant vidi krivdo za vse to v materi, ki je dopustila, da se je življenje doma vse bolj spreminjalo v navado in se je poglobljala odtujenost v družini. Sin odide od doma, ko spozna, da se je tudi gost, ki ga je pripeljal kot katalizatorja, da bi osvestil mater in ji pokazal resničnega pokojnika (ki je med drugim temu gostu, nekdanj svojemu študentu, speljal dekle in posredno še diplomu), znašel v njenem taboru. Gost predstavlja v nekem smislu podobno osebo kot tiste Hiengove figure, ki jim je bilo nekaj vzeto in se nato niso več znašle v svetu, pristale pa so v kompromisu oziroma nadmoči navadnega časa. V igri je očitno, kako se vdova in gost vse bolj bližata drug drugemu, sin pa ostaja zunaj tega.

Čeprav je Spominska plošča edina igra, ki se dogaja v našem času, se Hieng z drugimi sredstvi izogne preprostemu realizmu: ne le da osebe pravzaprav nimajo imen, označene so po svojem položaju (vdova, pokojnik, sin, gost), važnejše je, da igra poteka na treh nivojih — sedanjosti, fiktivnega mešanja sedanjih oseb s situacijami iz preteklosti, v katere je vključen tudi gost, čeprav tedaj ni bil navzoč, ter pravih projekcij v preteklost, kjer se pojavlja sin kot osemleten fantek. S svojo obliko je prav ta igra od vseh najbolj fantazijska in nerealistična, saj so spomini, ki se sicer pojavljajo kot govorne reminiscence in opisovane podobe, tu zares vizualizirane.

Glavni postopek Hiengove dramaturgije je konfrontiranje vsakršnih nasprotij na vseh nivojih dramske strukture. Dejstvo, da vsa ta *nasprotja obstajajo hkrati*, daje tekstom večplastnost in onemogoča črno-bele polarizacije. Res pa je, da se sheme dram v veliki meri prekrivajo.

Razpostava oseb je na primer v dramah španskega ciklusa (temu se le deloma bliža tudi Spominska plošča, medtem ko je Lažna Ivana precej samosvoja) taka: v središču so don Francisco, Felipe, tudi Baltasar, El Greco, Goya; njihovi intimni odnosi se razkrivajo v razmerjih do njihovih zakonskih ženâ, nosilk realnega navadnega časa — done Marie, Margerite, Caetane, Geronime — ali do kakšne druge, sicer povsem stranske osebe —

pestunje, pri Goyi do Ane; tu se kaže predvsem razvoj njihovih ljubezni in sovraštev ter zlasti v zadnjih dveh primerih spomin na mladost, ki sicer sama po sebi nikoli ni bila idealna, vendar pa je v njej obstajala še neokrnjena vera v ideal, obsegala pa je svet v celoti, zato ob razočaranju tudi razpadejo vse njegove kategorije. Kot vrednota se izkristalizira le spomin na vero. V tej sferi stoje glavnim osebam nasproti druge osebe — Cortes, tudi Baltasar, v Spominski plošči sin, v Ivani Kunigunda — vsi kot že osveščeni analitiki dogajanja, predvsem pa jim stoje nasproti nadrejene sile, ki jih Hieng označuje kot čas, zgodovino, usodo in so zanje končno pogubne, ne glede na vse človeško-zemeljske konflikte. Kot pravi antagonist, ki stoje na povsem drugih miselnih izhodiščih (predstavljajo jih večinoma stranske osebe) ali pa se s protagonistom v mnogih točkah celo strinjajo, tako da njihova razmerja nikakor niso povsem kontrastna, temveč v idejnem približevanju in oddaljevanju učinkujejo še zlasti napeto in večplastno, pa funkcionirajo osebe, kot don Antonio, padre Suanza, Tajnik, Cargana, El Grecovi sorodniki, vsi štirje Goyevi obiskovalci. Za vse te drame so značilne še figure služabnikov, na katere so gospodarji izredno navezani, prav tako pa tudi Chincho, Isidro, celo mutec in godec ter Pedro in Pablo pravzaprav ne morejo obstajati sami, vendar ne le eksistenčno, temveč zaradi neke ne povsem jasno definirane, a izredno globoke človeške navezanosti, ki združuje razumevanje — zato je možen tudi ironičen, zaničevalen, celo sovražen odnos — s spoštovanjem, občudovanjem in ljubeznijo. Svojega gospoda vidijo celo že kar kot Njega, boga, mit (tak je še Gabrijelov odnos do Ivane, tudi Franciscov do Cortesa). S tem so osrednji liki dram potencirano karakterizirani kot izjemne osebnosti, celo z metafizičnimi atributi. Očitno pa je, da te glavne osebe same izgublajo vero in zdvomijo o božji pravičnosti ter se dovolj izrazito odmikajo od dogme konfesionalnega krščanstva: Cortes in don Francisco se sprašujeta, če On ukrepa smotrno, Felipe se sicer zateče k verskim knjigam, a ob sinovi smrti noče, da bi truplo ležalo v kapelici, kot je običaj, El Greco išče svojega boga, tudi pokojnik se je pred smrtjo vprašal, če je kakšen bog nad takim svetom, ki je »ena velika svinjarija«, Ivana pa ne sliši več glasov svetnikov, ki so jo povezovali s smislom — odgovora ali rešitve ne najde nihče.

Že tolikokrat poudarjena kontrastnost strasti in idej, ki je večinoma hkrati ambivalentnost, označuje tudi gradnjo dejanja, v kateri se izmenjavajo intenzivni, dramatični, hrupni prizori z mirnimi, lirsko-epskimi sekvencami in tišino. Napetost je nato odvisna predvsem od hitrosti menjav in dolžine prizorov ter bolj ali manj izrazitih kontrapunktov; nihanje je občutno tudi v atmosferi, ki jo močno podpirajo različni vzoki, glasovi in glasba. V govornih prizorih so poudarjene tudi stilne komponente jezika, tako da se v skladu s pomenskimi kontrasti prizorov izmenjujeta tudi bogata metaforičnost izraza z naturalistično vulgarnostjo.

Dvojnost, ki jo je opaziti pogosto v odnosih med ljudmi, pa se kaže večkrat tudi v ljudeh samih, zlasti ob že omenjenem vprašanju človekove identitete in njenega spreminjanja; vprašanje, ali se je vrnil isti človek, se zastavlja že ob don Franciscu in Cortesu, spet ob Felipu, poleg tega pa se bistveno spremenijo tudi druge osebe, tako Baltasar, Caetana, Margerita, gost, Gabrijel in Veronika. Večina oseb in z njimi celoten razvoj drame se iz pozitivitet premakne v negativitete, iz vere v nevero, iz ljubezni v sovraštvo, iz hotene aktivne udeležbe v svetu v pasivno vegetiranje, čeprav je treba ponovno poudariti, da v Hiengovi dramatiki nikoli ni povsem zabrisana

mnogoplastnost. Spornost identitete se nato v zadnjih dveh igrah še bolj razraste in prihaja že na nivo zavestne igre, prekrivanja resnice z lažnim videzom. Poskusi razkrivanja pa se godijo skozi ironijo in pravo igro v igri, celo komedijantstvo; močna ironija se pri Baltasarju in sinu-eriniji povezuje v nasprotje k sentimentom, ki se pri Hiengu tudi sicer pogosto pojavlja, ko se osebe, prej izrazito trde in nepopustljive do sebe in drugih, v končnih spoznanjih zlomijo tem bolj očitno in efektno v jok, ponižnost, samopomilovanje. Element igre v igri, ki se začne pravzaprav že v El Grecu (vero si skuša priklicati s tem, da svoj model-mutca sili v prikazovanje prizorov verske ekstaze in mučenja, kakršne bi hotel naslikati), se nadaljuje v Baltasarju (s prisiljevanjem Indijancev v katoliško vero prek udeležbe v pobožni igri), v Spominski plošči (s sinovo simbolno masko erinije, ki kot v grški tragediji preganja kršilce /božjih/ zakonov) in se konča v Lažni Ivani, ki je v celoti in od začetka zasnovana kot igra videza s končnim razkritjem. Proces je tu nekako obrnjen, iz negativitete v pozitiviteto, v resnično eksistenco: Ivana je zapuščen otrok, pisar je razbojnik, prior Peter je grešnik, Beti nima čarovne moči, nuna je že morila, kradla in izgubila devištvo, edino komedijanta v skladu s svojim poklicem še najdalj parafrazirata in kažeta resnico.

S takimi postopki se Hiengove igre izmikajo jasni opredelitvi dramske zvrsti v tragedijo ali komedijo, pač pa se v njih elementi tragičnega, komičnega in grotesknega pa tudi melodramskega močno prepletajo, kar ustvarja zelo raznoliko in niansirano podobo sveta.

Bistvo Hiengove dramatike je v analiziranju človekovega prostora in časa v svetu in kaže prelomni trenutek osebnega samozavedanja; ta je vedno sinteza oziroma rezultat vseh treh časov, prav zaradi tega ni blizu tako imenovani akcijski dramatiki in se tudi ne kaže predvsem v napeti zgodbi zunanjega dogajanja, temveč predvsem v notranjem razvoju mišljenja oseb. S tega vidika je razumljivo, da tudi večinoma ne gre za akcijske dialoge, ki bi dejanje poganjali naprej, temveč za dialoge, ki v glavnem le pojasnjujejo situacijo, kar vključuje pojasnjevanje preteklosti. Hiengovi junaki izredno veliko razlagajo, osebe same zahtevajo obširnejše dešifriranje misli, podob, stavkov, kar nedvomno pomeni močan element racionalnosti v ustvarjanju tega avtorja. Kronološko gledano pa je mogoče reči, da je nedorečenosti razmeroma vedno več, pogosteje srečamo nedokončane misli, namigovanja, nakazovanja, ki se šele prav na koncu pojasnijo ali pa niti ne; vzporedno s tem se večja delež skrivnostnosti, mističnosti, fantastičnosti. Ti elementi so bili navzoči že ves čas v posebnih, nedefiniranih, celo preroških občutenjih sveta, v zavesti o nekakšni usodnosti, ki plava nad življenji ljudi, v vizijah oseb in v opisih pokrajin, ki so simbolično nakazovali neko še ne razpoznano resnico. Videti je, da prihajajo v njegovi zadnji drami močnejše v ospredje vsi ti elementi romantizma, opazni že prej — poleg zgoraj omenjenega — v osamljenosti junakov, ki gredo v boj brez upa zmage (zlasti Baltasar) in kot izraziti individualisti v sporu s svetom eksemplarično propadejo v svojih prizadevanjih. S tem v zvezi pa se tudi razvezuje kompaktnost dogajanja; enotnost prvih tekstov, kjer je osrednja oseba vezala nase vso problematiko, se zdaj drobi še na več samostojnih epizod, ki so za osrednjo zgodbo obrobne pomena, so le sredstvo za ustvarjanje dramatične napetosti, pričakovanja nečesa, so le navidezna protiigra, saj se pokaže, da so le slučajen element, prisoten v glavni liniji igre.

Stanja sveta, kot se kaže v Hiengovih dramah, z akcijo ni mogoče spremeniti. Očitno je, da sploh ne gre za to, da bi se dejanje dramatično pomikalo naprej, ko je vendar avtorjeva pozornost usmerjena na junakovo razpoznanje zakonitosti sveta in na njegovo reagiranje ob tem, ki pa je predvsem miselno, je spoznavni akt, tako da dramatično lahko obstaja predvsem v miselni aktivnosti oseb.

Ontološka problematika Hiengovih dram je njihova glavna značilnost, dramatičnost pa se z nivoja akcije premakne na nivo strukturiranja — že v začetku omenjenih — različnih elementov teksta v konstantnih nasprotjih, celo kontrastih. Ta dramatika odpira filozofska vprašanja o smislu človekove eksistence in o njeni minljivosti, o stalnosti — neki transcendenci — ki je zunaj nas in je lahko bog, zgodovina, čas, vse troje človeku enako odtujeno in brez razumnega smotra. Znotraj tega se pojavljajo še etično-socialna vprašanja o (ne)upravičenosti pobijanja v imenu višjih ciljev, o lažni ljubezni do bližnjega, o socialnih, verskih, rasnih in drugih diskriminacijah, ki še nikakor ne omogočajo ,božjega kraljestva na zemlji' in vodijo spet in spet v ista spoznanja o svetu, zgodovini in medčloveških odnosih: svet je slep, gluhi, gnili, je eno veliko, črno, kužno sranje, je mesarija in hudičeva grapa, je pusta goličava. Podoba sveta je torej za Hiengove junake slej ko prej temna, pesimistična, negativna, v njej je čutiti razočaranje, bridkost in resignacijo ob spoznanju, da se njihova idealna vizija s stvarnim svetom sploh ne sklada. Od vseh oseb se takemu koncu izogneta le Goya in Ivana, morda še sin iz Spominske plošče, vsak po svoje. To neskladnost med idealom in stvarnostjo pa lahko označimo kot še en romantičen element Hiengove dramatike.

Končno je mogoče reči, da so v Hiengovem opusu umetniško najkvalitetnejše njegove ,male drame' — če jih smemo tako imenovati — saj najbolj dramatično funkcionalno vežejo elemente njegovega literarnega ustvarjanja: psihološko zasnovano lika, ki v okviru analitične tehnike razkriva svojo preteklo in sedanjo eksistenco, to pa poteka prek konfrontacije osebnih spominov in sedanjih stanj ali dogodkov; ta dva pola sta nenehno navzoča in v njunem izmenjavanju je tudi osnovna dramatičnost. Druge tekste obremenjuje ponavljajoča se ali odvečna in nevažna informativnost, razširitev oseb, ki so le pomnožitve enega pomena oziroma vodijo stran od osnovnega motiva in sestavljajo samostojne, oddaljene stranske motive, tako da tekst izgublja zgoščenost osnovnega problema; to odpira pot nepreciznosti, nakazanosti, nedokončanosti, večji romantizaciji in kaže morda na Hiengovo opuščanje prvotnega strukturalno racionalnega modela drame, ki pa je bil vendarle bolj dramatičen, miselno in čustveno bolj intenziven, napet. Najočitnejša slabost Hiengove dramatike je v pogostem dešifriranju, razlaganju metaforičnih podob ali situacij in v včasih le rahlem variiranju večkrat izraženih pomenov (gre tudi za skoraj identične stavčne formulacije) kot tudi v že nekaterih kar odvečnih statičnih opisovanih slik iz preteklosti — v uprizoritvi se je temu mogoče izogniti s smiselnimi črtami. Po drugi strani pa prav te lastnosti, poleg obilice komentarja — didaskalij, prispevajo k posebnemu Hiengovemu esteticizmu, kjer je važna predvsem oblikovanost, forma teksta, ne le njegova povednost. Tako je razumljivo, da so tudi vse njegove opombe prav tako ,literarne', dane v prisposodobah, stilno enako označene kot sam tekst. Sem sodi tudi izrazita plastičnost vidnih in slušnih percepcij sveta, ki ustvarja v igrah intenzivno atmosfero največkrat zagatnega občutja sveta.