

KRONIKA

KNJIŽEVNOST

ANDREJ HIENG. GOZD IN PEČINA. Vtis, ki ga naredi na bravca naj-novejši Hiengov prozni tekst, roman Gozd in pečina,* ni niti najmanj prese- netljiv, prej bi lahko rekli, da so se v polni meri izpolnila pričakovanja slovenske literarne javnosti, pričakovanja, ki so se porodila že tedaj, ko roman še ni bil izšel, ampak smo ga poznali le po nekaterih odlomkih in fragmentih, ki so bili objavljeni v našem revialnem tisku. Vzrokov za tako trditev seveda ni težko najti: Hiengova pisateljska osebnost je bila bolj ali manj formirana že pred nastankom pričujočega besedila, svoj nesporni literarni talent je iz- pričal Hieng že s prejšnjimi deli, ki jih sicer po številu ni mnogo (in isto velja tudi za njihov obseg, ki ni ravno pretirano velik), pa so navzlic temu dobila v povojni slovenski književnosti tisto mesto, ki jim upravičeno tudi gre. Tako so bila vsa naša pričakovanja le gola posledica že nešteto krat potrjenega spoznanja o neprestanem kontinuiranem razvoju sleherne prave pisateljske osebnosti: in posamezni odlomki iz Gozda in pečine, ki smo jih prebrali še pred izidom celotnega romana, so to spoznanje samo potrjevali. Mimo tega pa je Hieng že v prejšnjih tekstih precj jasno nakazal problemsko območje, ki ga vznemirja in ki ga skuša preoblikovati iz izrazite subjektivne občutenosti v literarno izpoved o času in ljudeh s širšimi, v splošnost segajočimi dimen- zijami, ki pa kljub temu ne izgublajo osebne obarvanosti; zato je bila upra- vičena tudi domneva, da bo Hiengov roman nekakšen *succus* vseh tistih pre- okupacij, ki so zaposlovale pisatelja ves čas njegovega ustvarjanja in se (med prejšnjimi teksti seveda) najjasneje, najceloviteje kažejo v zbirki novel Pla- nota, v knjigi, ki je do Gozda in pečine zagotovo najbolj dognano avtorjevo delo. Vse to se je izpolnilo in tako je pred nami rezultat, ki je po svoji miselni in izpovedni pomembnosti brez dvoma daleč najzanimivejši literarni dosežek v zadnjih letih pri nas.

Območje, ki se ga Hieng loteva v svojem romanu, je, kot smo omenili že zgoraj, logično nadaljevanje tistega, kar je bilo mōč občutiti že v zgodnejših Hiengovih tekstih: to je predvsem človek s svojim dejanjem in nehanjem, njegove duševne reakcije na prostor in čas, ki ga obdajata, tok notranje za- vesti, ki ga te reakcije sprožajo, nenehen boj s problemi, ki nastajajo zunaj njega, pa s tistimi, ki se porajajo v njem samem, ki so posledica na zunaj nelogičnih, protislovnih miselnih in čustvenih previranj v človekovi duševnosti, za katera pa se v zadnji skrajnosti zmerom izkaže, da prihajajo v njih na dan najbolj skrita človekova notranja hotenja, hotenja, ki skrivnostno in več- smiselno določajo nekatere zunanje pojavne oblike človekove zavesti in pod- zavesti. Psihični profil svojih junakov ustvarja Hieng s pomočjo natančne, domišljene psihološke analize vseh teh notranjih zgibov in motivov, potem pa jih postavlja v konkreten, stvarno zarisani čas in prostor: tako se v tem konkretnem okolju s prepletanjem posamičnih usod, s stapljanjem in razdva- janjem teženj, poosebljenih v posameznih osebah, ki se v romanu srečujejo in ločujejo, pisatelju posreči izoblikovati tiste človeške odnose, ki mu pomenijo glavno osnovo, iz katere ustvarja izpoved svojega romana. Ta ustvarjalni

* Andrej Hieng, Gozd in pečina, Slovenska matica 1966.

postopek, ki ga Hieng dosledno uporablja pri oblikovanju fabulativne in izpovedne zasnove Gozda in pečine, je tisti element njegove pripovedi, ki se naravnost presenetljivo ujema z razvojno stopnjo, kakršno je dosegel moderni roman v šestdesetih letih našega stoletja. In to je tudi edino možno izhodišče, ki se je z njega mogoče lotiti obširnejše analize Hiengovega romana in se približati njegovemu pravemu bistvu. Drugače povedano: samo tako je mogoče ugotoviti, v kolikšni meri je ta roman »prispevek k obvladanju časa«, če uporabimo na tem mestu znano formulacijo Roberta Musila.

Razvojna pot modernega romana je seveda določena z vsemi družbenimi in miselnimi metamorfozami, ki so nastale konec prejšnjega stoletja kot tisti zametek, ki se zmerom rodi tedaj, kadar doživi eno obdobje svoj višek, pri tem pa že nosi v sebi tudi kali za novo, prejšnjemu obdobju precéj nasprotno orientirano dobo. Nove miselne zasnove so sprožile tista dva procesa, ki sta v največji meri povzročila, da se je funkcija romana nekolikanj spremenila v primeri s tisto, ki mu je bila pripadala predtem. Literarnoteoretska kategorija romana je zgubila svojo enovitost, celost, svojo strnjeno in kompleksnost, postala je naenkrat zvrst, ki ni mogla več celovito zajeti časa in ga pokazati v zaključeni, enotni podobi, kakor je veljalo to za skoraj vse romanopisje prejšnjega stoletja. Funkcija romana je postala bolj specializirana, bolj in bolj se je začela omejevati na posamezne aspekte, posamezne sestavine neke kompletne podobe časa; in območja, ki naj bi se v njih gibali miselna in izpovedna struktura romana, so postala kvalitativno precéj strogo začrtana, čeprav so se kvantitativno povečala. Nove možnosti pa je temu prevrednotenju odprla še Bergsonova filozofska teorija o času: po nji je samo čas tista oblika in možnost, ki se z njo lahko pollaščamo svojega bistva, le-to pa je edino pravo nasprotje snovni resničnosti stvari; človek ni samo seštevek vseh preživetih trenutkov svojega življenja, marveč tudi skupek vseh tistih možnosti, ki jih že preživetim trenutkom daje novi trenutek, ta, ki ga pravkar preživljamo in mu zavoljo tega ravnokar tudi pripadamo. Prav to načelo soodnosnosti izgubljenega časa in sedanosti, načelo istočasnega ustvarjanja dveh časovnih ploskev, ki sta si med sabo v isti višini, na isti ravni, je sprožilo revolucionarne spremembe v strukturi modernega romana (vse razsežnosti teh sprememb lahko najočitneje vidimo v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* in v Joyceovem *Ulissesu*), spremembe, ki se kažejo predvsem v sočasnem prikazovanju dveh enakovrednih doživljanj, dveh enakovrednih zgodb, dveh enakovrednih epskih dogajanj (število teh doživljanj, zgodb in dogajanj seveda številčno ni omejeno). Mimo tega pa je dobil čas v strukturi modernega romana še novo funkcijo: nič več ni (kakor zvečine dotlej) samo v najpreprostejšem pojmovnem pomenu ponazarjal trajanja vsebinskega dogajanja, ampak je na lepem začel določati pravo kvaliteto že omenjenih paralelizmov, vendar ne kot absolutna kategorija, marveč kot zmerom nova in nova psihološka in družbena resničnost. S tem se je seveda občutno spremenila vsa formalna, vsebinska in stilna faktura sodobnega romana, stare, že preskušene oblike so se zrahljale, roman je dobil nove izrazne možnosti, možnosti, ki omogočajo, da lahko pisatelj določneje in bolj koncizno osmisli svojo izpoved. Primerov takega osmišljenja bi lahko našteali celo vrsto, saj je le-to prisotno v skoraj vseh pomembnejših proznih tekstih našega stoletja, začevši s Proustom, Joyceom in Thomasom Mannom pa vse do Hermannu Brocha, Williama Faulknerja, Lawrencea Durrella, Wiltolda Gombrowicza, Aldousa Huxleya in drugih.

Hiengov roman nam ne le s svojo zasnovo, ki je, kakor smo omenili že v začetku, zelo blizu težnjam sodobnega romana, ampak tudi z miselno, formalno in stilno izpeljavo dokazuje, v kolikšni meri sta se avtorjeva ustvarjalnost in pisateljsko izkustvo oplajala ob spoznavanju in pretresanju transformacij romana v našem stoletju, pa čeprav v tem primeru niti najmanj ne gre za epigonstvo, ampak za duhovne vezi, ki vežejo Hienga z modernim izročilom. Po vsebinski in miselni fakturi Gozd in pečina še zdaleč ni tekst, ki bi bil izpovedno vezan na določene družbene pojave v našem življenju, na tiste deformacije in anomalije, ki so zvečine predmet večjega dela slovenskih proznih besedil, napisanih v zadnjem času. Delo je prej nekakšen obračun z življenjem, s tistim delom življenja, ki je že minil in zatopil v spomin, pa se v avtorjevi zavesti nenehoma pojavlja v tej ali oni obliki, kot občutje, razmišljanje ali sen; obenem pa je tudi vrednotenje tega življenja, ugotavljanje, koliko je to življenje odsevalo celotnost človeka in njegove osebnosti. Z drugimi besedami: Hieng se je zavestno odpovedal vsem izrazitim družbenokritičnim poantam svojega teksta, zato da bi v njegovo vsebinsko zasnovo laže vtikal pričevanje o tem času, kakor ga doživlja intelektualec in ustvarjalec, v našem primeru skladatelj Miro Leban. Prav to osredotočenje na človeka in na psihološko dimenzijo njegove osebnosti, na reakcije, ki jih določata individuum v njem samem pa tudi konkretna družbena konstelacija (le da je ta v drugem planu, da ima sekundaren pomen), na opisovanje in razčlenjanje njegovih intimnih doživljanj in občutenj, kaže že zgoraj omenjeno specializiranost moderne literature, obenem pa je tudi jasen dokaz za Hiengovo človeško angažiranost. S tem ko postavlja Hieng v prvi plan človeka, razvoj njegovega individua, njegove osebnosti, pa s tem, ko določa skrajne koordinate tega razvoja (ki pa jih vendar opredeljuje tudi časovno in prostorsko), opredeljuje tudi osnovni predmet svojega romana: to je odnos med človekom in svetom, razmerje med človekovim dozorevanjem in okoljem, ki ga spreminjajo drugotne sile. Prav zaradi tega občutimo Gozd in pečino kot svojevrsto varianto *Erziehungsromana*, seveda ne tako, kakor si je *Erziehungsroman* zamišljal Gottfried Keller ob pisanju svojega Zelenega Henrika, ampak prej v tisti obliki, ki jo je uresničil Thomas Mann v *Čarobni gori* ali pa, v nekem smislu, tudi Flaubert v *Vzgoji srca*.

To kategorizacijo Hiengovega romana, ki zveni na prvi pogled nekoliko nenavadno, se da po vsej verjetnosti najlaže dokazati že s kratko vsebinsko obnovo romana:

Skladatelj Miro Leban, ki je, kot smo že zapisali, osrednja oseba romana, je na višku svoje življenjske poti in umetniškega slovesa. Dočakal je tisto obdobje, ko bi se moral umiriti, pa šele zdaj doživi prvo srečanje, ki zares in do kraja vznemiri njegovo notranje življenje; na koncertu, kjer izvajajo njegov koncert za flavto in godala, uzre žensko, napol zakrito z lasmi in ogrinjalom iz bruseljskih čipk. Njegova usoda se v hipu zaobrne, na lepem spozna, da še nikoli v življenju ni začutil resničnega erotičnega čustva, da so bila vsa njegova dotedanja ljubezenska srečanja samo avanture, da je bil ves čas solipsistično zasrt le vase. Z Ano preživi čudovit ljubezenski teden, a po sedmih dneh dekle na lepem izgine brez sledu in šele iz anonimnega pisma Leban izve, da je Ana cipa in da je odpotovala z italijanskim trgovskim potnikom v Logarsko dolino. Iz pisma, ki mu ga je bila Ana pustila pri svoji mami, spozna, da ga je hotela samo uporabiti za sredstvo, ki naj bi jo rešilo mučnih spo-

minov na njeno mladost, na očeta, bankrotiranega lesnega trgovca, ki je s svojimi nenormalnimi norijami dekletu do kraja zmedel vse miselne in moralne kategorije; Leban se odloči, da odpotuje za njo v Logarsko dolino, tam jo sreča in Ana mu pove do konca zgodbo o svojem očetu, tisto zgodbo, ki mu jo je bila začela pripovedovati že ob njenem prvem srečanju po koncertu. Skupaj z doživljanjem svoje prve zaresne ljubezni pa Lebanu počasi prihajajo iz podzavesti nazaj v spomin vsi prejšnji dogodki njegovega življenja; šele razmerje z Ano mu daje možnost, da ovrednoti vse te dogodke, da se do kraja zavede svoje zazrtosti vase, svoje duhovne praznosti, svoje izrazite egocentričnosti, svoje nesposobnosti razumeti druge, svoje povprečnosti in vkljenjenosti v konvencijo. Z Ano se razideta, a njuna kratka ljubezen je obema pripomogla do odrešitve: Ana se je znebila spomina na razvratnega, neuravnovešenega očeta in njegove prismojenosti, Leban pa je dokončno obračunal s svojo jalovo preteklostjo, z vsemi izmikanki in neodgovornostmi, ki jih je bil zagrešil v svojem prejšnjem življenju; pred njim se odpre nova pot, nova, ustvarjalna in plodna resničnost. Oba, Ana in Leban, pa sta se lahko znebila more spominov, more izgubljenega časa, ki sta jo ves čas nosila v sebi, samo v svoji vzajemnosti, s svojim, kratkim, pripadanjem drug drugemu; poslej bosta mirno šla vsak svojo pot, rešena starih spominov.

Do te na videz stereotipne, običajne in skoraj brezpomembne, nevznemirljive zgodbe, ki pa je sama v sebi prepričljiva, polna, zaključena in dokončna in ne zaobjema samo Anine in Lebanove usode, ampak tudi usode še cele vrste drugih oseb v pisanem panoptikumu dogajanja (zaradi preglednosti nismo omenili celo epizode s starim oboistom Prohasko in Auino materjo Emilijo, ki ji je odmerjeno v romanu precejšnje in pomembno mesto) skuša Hieng ves čas obdržati objektivno distanco; celotno dogajanje opazuje z višjega razgledišča, zato da bi dejanje in nehanje svojih oseb lahko zajel čimbolj celovito, kot pisatelj hoče bravcu samo opisovati oziroma ponazarjati razvojno pot teh oseb (tu je odvisnost od Thomasa Manna in njegove skrajnje objektivne, »hermetične« pripovedi o Hansu Castorpu le nekolikanj preveč občutna), zato da bi lahko toliko bolj neovirano (pa neobremenjen s kakršnimikoli čustvenimi predsodki) prodril prav do človeškega jedra ljudi, ki si jih jemlje za akterje svojega romana in jih z artistično dognanostjo in pristnim posluhom za epsko oblikovanje vpleta v svojo izpoved. Zanesljiva, prenikava psihološka domišljenost mu je pri tem prizadevanju v veliko oporo, saj nam s tem, ko trga s svojih oseb krinke vsakdanjosti in konvencije, oživlja vse njihove vélike in male moralne dileme. Dejanje je v glavnem seveda osredotočeno na Lebanu in Ano; celo v tistih pasajah, kjer Ana ne nastopa in ki zajemajo skoraj tretjino knjige, je ves čas pričujoča, saj je postala pri Lebanovem obračunavanju s preteklostjo neločljiv del njegove osebnosti. Ana in Leban sta tista ekstrema, tisti antipodni skrajnosti, med katerima oscilira Hiengova izpoved o času, človeku, življenju. Če si za lažje razumevanje problemskega jedra Gozda in pečine dovolimo majhno shematično posplošenje in skušamo s pomočjo simbolne razlage spremeniti Hiengove žive osebe za kratek čas v abstraktne idejne simbole (zavedajoč se pri tem ves čas, da temu ni tako), tedaj lahko naenkrat zapazimo, da sooča Hieng v dogajanju svojega romana nenehoma dva glavna principa *življenja*: dejavnost in nedejavnost, živost in togo jalovost. Simbol za prvo je Ana, za drugo Leban; a rešitev za oba je možna samo v komplementarnosti obeh simbolov, obeh abstraktnih dedukcij teh dveh

osrednjih oseb romana. Hiengovo pisateljsko mojstrstvo pa se kaže ravno v tem, da v tekstu samem niti enkrat ne čutiš tega soočanja v njegovih abstraktnih dimenzijah, da je znal pisatelj z izredno pretanjenim čutom za psihološko plasticiteto in jasnost izoblikovati obe osebi tako, da sta pred bravčevimi očmi v svojem agiranju nenehoma živi, iz mesa in krvi: in očitek kritike, da je Leban nekoliko preveč nedejaven in zaradi tega blede v primeri z Anino figuro, je zgrešen toliko, ker je lahko samo tak Leban, kakor ga doživljamo ves čas dogajanja Hiengovega romana, nosivec tiste problemske teže in tiste izpovedne poante, ki mu jo je avtor hotel (in zaradi svoje celotne, generalne izpovedi tudi moral) odmeriti. Lebanova tragičnost je zaobsežena v tem, da so ga v vsem njegovem življenju obdajali živi, normalni ljudje, do katerih pa zaradi svoje namišljene umetniške senzibilnosti ni znal in ni mogel najti občutka komunikativnosti, saj so mu za to manjkale osnovne psihične in karakterološke danosti; šele izjemni čustveni in čutni preobrat, ki ga je bil doživel ob ljubezni do Ane, ga je lahko osvestil in mu jasno pokazal vso jalovost takega odnosa do življenja in ljudi. Ana pa je seveda v primeri z njim pravo posebljenje žive sedanosti, tistega trenutka, ki ga pravkar živimo, obenem pa tudi splet vseh možnosti, ki nam jih ta trenutek ponuja: z izredno pisateljsko intenziteto in nenehnim poglobljanjem, osmišljanjem in upravičevanjem vseh psiholoških motivov za njeno skoraj ekscentrično ravnanje je Hieng oživil ta lik v eno najbolj plastičnih figur povojne slovenske literature. Podobna ugotovitev velja tudi za vse druge osebe, ki so zarisane s trdnimi, prepričljivimi konturami in z izjemno živostjo. V največji meri vidimo to pri Prohaski, starem oboistu, ki skuša najti potrditev smiselnosti svojega življenja v Zalni glasbi za pokojne godbenike, ki zanjo prosi Leban, naj jo napiše, potem pa na lepem doživi izpolnitev svojega življenjskega cilja v ponovnem srečanju in združenju z Anino materjo, s katero je imel v davnih časih svoje mladosti kratkotrajno ljubezensko avanturo, ki pa je ni nikdar prebolel. S podobno intenzivnostjo je koncipirana tudi Emilija, malce ekscentrična ženska z opernim gledanjem na svet, ki ni prenesla moževega bankrota, čeprav je na zunaj rešila vse, kar se je dalo rešiti, in ohranila svoje vnanje dostojanstvo. Tudi postranske osebe v dogajanju romana, glasbeni urednik, nekdanji Lebanov ljubezenski rival, pederastovski magister Fejak, mladi flavtist, ki doživi v ljubezni z Ano svoje veliko življenjsko razočaranje, so plastične in prepričljive figure; še bolj velja to za osebe iz Lebanovih in Aninih spominov, za igravko Berdenovo, Lebanovo dolgoletno življenjsko sopotnico in mater njegove umrle hčerke Eveline, za študentko Emo Mikloš, Lebanovo prvo ljubezen, za njegovo mater, suhoparno poštarico, ki jo je vse življenje težilo breme, da ima nezakonskega otroka. A med osebami iz spominov je seveda daleč najbolj prepričljivo zasnovan lik Anin oče, črnolasi kuštrasti Tomo s svojo suito, človek, ki ga je nenavadno predsmrtno obnašanje upravnika Nikolaja tako iztirilo, da se je v hipu prelevil v Timona Atenca, se sprevrgel iz varčnega trgovca v razsipneža, ki je s prijatelji zapil in zakvartal vse svoje premoženje, še lastno hčer, potem pa se je ves na psu utaboril v bordelu v Karlovcu in se na koncu celo pridružil ustašem pri pobijanju pravoslavniških Srbov, zato da bi se maščeval vsem tistim prijateljem, ki so ga ob bankrotu pustili na cedilu, dokler ni spoznal strahovite in usodne nesmiselnosti svojega početja in svojega življenja ter, celo brez poguma, da bi se pokončal sam, padel pod streli majhnega podeželskega kramarja in komedijanta, ki ga je bil

nekoč prej užalil, ta pa je ves čas čakal na maščevanje. Ravno Tomova zgodba je pomemben element Hiengove romanske pripovedi, njena neprestana kontrapunktična spremljava.

Že prej omenjena Hiengova skrajnje objektivna, suha, hermetična distanca do snovi, ki jo oblikuje, pa seveda omogoča izredno koncizno, domišljeno formalno kompozicijsko strukturo romana; in prav to je gotovo ena odlik pričujoče knjige, ki je v današnji slovenski literaturi skoraj izjemna, kajti Hieng popolnoma pušča vnémar standardno romansko obliko, kakor jo pretežno poznamo, ampak sestavlja posamezne formalne elemente romana v monolitno, učinkovito celoto. Pri tem pa v precejšnji meri uporablja tudi izkustva in ustvarjalne principe še z dveh drugih umetnostnih področij, z gledališkega in glasbenega. Da je pisatelj obenem tudi gledališki ustvarjavec, ne kaže samo živo napisan in zanesljivo voden dialog, mnogo bolj je to faktografsko dejstvo očitno pri domišljenem, dramaturško izredno preciznem spletanju posamičnih elementov v kompaktno, novito stvaritev, pri nenehnem menjavanju teh posamičnih elementov, čistega, gledališkega dialoga, navadnega epskega dialoga, opisov, »hermetičnih« vrvkov in nekaterih drugotnih formalnih prvin (med njimi so najzanimivejši in najbolj apartni odlomki iz pisem borcev na soški fronti med prvo svetovno vojno, ki sistematično prekinjajo del Anine pripovedi); to menjavanje je sicer videti na prvi pogled iskano, hoteno, v resnici pa zadobi svoj pravi smisel šele v *kontinuumu* vseh teh posamičnih formalnih prvin, ki ga dojameš lahko samo tedaj, ko knjigo že odložiš; šele takrat je mogoče do kraja razumeti vso izrazno polnost in stilno mnogostranost tega kaleidoskopičnega kompozicijskega principa (prav tu pa se po drugi strani kaže tudi neuravnovešenost med to kaleidoskopičnostjo in »hermetičnim« odnosom pisatelja do snovi, ki smo ga omenili že prej). Pomembno funkcijo pri kompoziciji romana pa ima tudi glasba, saj nas opozarja na to že zgolj zunanje dejstvo, da je Leban po poklicu skladatelj; Hieng mu tega poklica gotovo ni namenil brez kakšnega globljega razloga. Celotna struktura teksta velikokrat spominja na kompozicijska načela sonatne oblike, ki jo je dunajska klasika uveljavila tudi kot princip gradnje simfoničnega stavka; najbolj očitno se to kaže pri prepletanju posameznih drobnih tém, ki je tako domišljeno speljano, da spominja včasih celo na wagnerjanske *Leitmotive*, ki jih je v literaturo prenesel že Proust, kot to omenja v Jeticnici. Vendar se zdi, da je od vseh glasbenih oblik Hieng še najbolj dosledno skušal ujeti v fakturo Gozda in pečine fugo; in zares spominja celotna zgradba romana na Bachovo veliko fugo v c-molu (pa naj se zdi ta primera še tako zelo iskana in prisiljena — konec koncev pa je v stilu Hiengove knjige): konkretna zgodba štirinajstih dni Lebanove ljubezni je *generalna téma* Hiengovega romana, ki jo nenehoma spremlja *ostinato* spominov obeh glavnih akterjev, *ostinato*, ki se z *generalno témo* vselej kontrapunktično ujema (pa če gre pri tem za drobne Lebanove spominske vrvke ali pa za samostojno, avtonomno témo Anine pripovedi o očetu, ki se pne z lastnim razvojnim lokom skoz celotno dogajanje romana in doživlja svoj samostojni razvoj v neprestani skladnosti z osnovnim prikazovanjem sedanosti), vse dokler se *generalna linija* in *ostinato* ne ujemeta v mogočnem durovskem finalu knjige: *ave viator!* (zadnji besedi Hiengovega romana).

Zgoščena ponazoritev tematske, miselne in vsebinske podobe Gozda in pečine mora seveda pustiti vnémar nadrobnosti, ki jih doživlja bravec pri

posameznih malih epizodah, ki so napisane s prepričljivostjo, artistično perfekcijo in obrtno veččino (naj na tem mestu omenimo samo prizore v bordelu pa Lebanov ples s huligani, dve pasaži, ki neizbrisno ostajata v spominu), samo za hip se lahko ustavimo tudi ob Hiengovem izbrusenem jeziku, ki se vselej učinkovito ujema s karakterološko podobo posameznih oseb. Vendar se zdi, ko da so vsa ta dejstva drugotnega pomena, kajti ne glede nanje je izid Hiengovega romana izjemen dogodek v slovenski književnosti, pri tem pa je delo zagotovo tudi dosežek, ki mu v letih po osvoboditvi najdemo zelo malo adekvatnih stvaritev. Gozd in pečina je pomembno pisateljsko pričevanje o času in ljudeh, pomemben avtorjev obračun z njimi, obenem pa tudi konec iskanja v Hiengovem pisateljskem razvoju, zaključena celota, ki iz nje v polni moči odseva avtorjeva literarna ustvarjalnost. Kam se bo Hiengovo iskanje orientiralo v prihodnje, je sicer težko predvidevati, vsekakor pa je pričujoči roman trdna osnova, ki je nanjo treba zidati že naprej.

Borut Trekman

MARIJA GORŠE: KROG. Pesniški prvenec Marije Goršetove* je snovno omejen na krog njenega ljubezenskega čustvovanja. Glavni problem ji je iskanje ljubezni, pot, po kateri hodi, pa ni kaj različna od tistih, ki jih že poznamo. Na njej se namreč zvrste osamljenost, hrepenenje, nepoštenost, čakanje, upanje, prevara, spoznanje, bolečina. Ta ugotovitev Goršetovi ne odreka njenega lastnega sveta in njene specifične interpretacije večnega problema, le shematično razvrščanje pesmi v konvencionalni okvir ji odvzema tiste prednosti, ki jih sicer ima njena poezija v odnosu do sočasne in pretekle naše ženske lirike.

Najbolj značilno za poezijo Marije Goršetove je očitno izpovedovanje v podobah, to se pa pri njej pravi, da največkrat sledi podobi sami in jo na zunaj kar najbolj uredi, ostalo, se pravi poglavitno, pa navadno pristavi samo kot sklep pesmi. Tako postavlja konkretnost njenega čustvenega sveta v območje splošnega in zato tudi tujega, čeprav bi se ob tako ozki tematiki morala nasloniti na sleherno nadrobnost lastne resničnosti. Večina podob se giblje v mejah znanega, nekatere pa so prijetna svežina, tako ob razglašeni ptici najdemo ovčko, dobro je izkoriščena svetloba travnika, uspelo je posegla v mitološko gradivo, kar velja za prvi del Penelope. Morda pa se ob njej najbolj očitno razodene vrednost podobe v obravnavani poeziji. Pesniška moč podobe ni odvisna samo od njene primarne razsežnosti, ampak tudi od njene ključne povezanosti s celoto pesemske gmote, od njenih asociativnih možnosti in ne nazadnje od njene morebitne simbolne funkcije. Ker Goršetova oblikuje zvečine na primarni dimenziji podobe, se ji poezija le redko prebije skozi pisan obod v notranje plasti.

Problem podobe pa je v predstavljeni poeziji še mnogo širši, zadeva namreč ves kompleks pesničine dejavnosti. Pesniška izpoved Marije Goršetove je v bistvu bolj pripoved, posebno še ker gre za zaporedno organizirano popisovanje. Opisni podobi je v teh pesmih dan nadrejen položaj, kar opazimo tudi pri obliki pesmi. Oblika kot pesniška prvina je postavljena v drugi plan in ni okvir pri pisanju, kvečjemu usmerjanje. Goršetova teži v kratko obliko,

* Marija Gorše, Krog, Državna založba Slovenije 1966.