

KRONIKA

KNJIŽEVNOST

ŠPANCI IN MI

Že ob izidu romana *Gozd in pečina* Andreja Hienga, besedila, ki se zagotovo uvršča med najbolj dognane in reprezentativne dosežke povojne slovenske proze, je bilo zapisano, da ta roman dokončno sklepa prvo fazo Hiengove literarne ustvarjalnosti, tisto fazo, ki se je začela z njegovimi prvimi novelističnimi objavami po revijah in v zborniku *Novele*, se nadaljevala z dvema samostojnima novelističnima zbirkami *Usodni rob* in *Planota* in notranje kontinuitete Hiengovega pisateljskega razvoja in zorenja, z *Gozdom in pečino*; v tem tekstu je zadobilo Hiengovo iskanje svojega lastnega pisateljskega izraza doslej najbolj celotno podobo, v njem se nam razkriva sama srčka njegovih stvariteljskih zgibov, tehnika romana, ki je očitno inspirirana ob temeljnih delih romanopisja dvajsetega stoletja, se izredno funkcionalno in učinkovito podreja osnovnim izpovednim intencijam, roman je po svoji notranji zasnovi, po miselno-izpovedni vsebini, temeljit življenjski obračun nekega razvoja in nekega življenjskega nazora, ki ga poseblja glavni junak, skladatelj Miro Leban. In ta obračun je tako dokončen in nepreklicen, da je bilo skoraj jasno, da bodo doživele osnove nadaljnje Hiengovega pisanja temeljno preobrazbo.

Tako se je tudi zgodilo. Pisatelj nam v svojih treh igrah o Špancih* ne prezentira samo svoje nove problemske preokupacije, ampak je bistveno spremenil tudi samo formo svojega pisa-

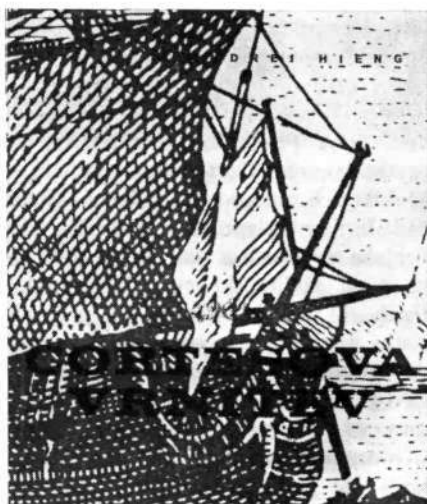
nja, napravil je odločilno zarezo, se odpovedal prozi in se odločil za dramsko obliko, ki je bila sicer že v njegovem zadnjem objavljenem tekstu, v romanu opazen formalni element, a je bila učinkovito vključena v celotno pripovedno metodo romana, tako da še zdaleč ni nakazovala morebitnega pisateljevega premika iz proze v dramatiko. In še posebna zanimivost tega Hiengovega formalnega premika: vse tri njegove igre niso namenjene gledališču, kakor bi kdo pričakoval na prvi pogled, ampak le-temu sorodnemu, čeravno dosti mlajšemu in še ne do kraja izoblikovanemu izraznemu mediju, mediju, ki si s svojimi izrazili pravzaprav šele utira pot v uprizarjalno umetniško stvariteljstvo — radiu in televiziji. Prva Hiengova igra, *Cortesova vrnitev*, je bila leta 1967 nagrajena s prvo nagrado na natečaju za izvirne radijske igre RTV Ljubljana, druga, *Burleska o Grku*, je dobila drugo nagrado za izvirno televizijsko igro na natečaju RTV Beograd, tretja, *Gluhi mož na meji*, pa je bila napisana za ljubljansko televizijo.

Že ta značilnost treh najnovejših Hiengovih literarnih stvaritev terja nekolikanj nadrobnejšo premišljavo in razčlenitev, ki pa obe seveda že *eo ipso* posegata tudi v probleme, o katerih pri nas še ni bilo kaj dosti napisanega, v probleme dramaturgije obeh novih umetnostnih zvrsti, radijske in televizijske igre. Zakaj s problemi te dramaturgije je bistveno povezano tudi osnovno vprašanje, ki se sproži v slehernem ocenjevalcu Hiengovih iger: kako da se avtor, ki se poleg pisateljstva že vrsto let ukvarja tudi z gledališko režijo in je postal v teh letih zanimiva režiserska osebnost v našem gledališkem ustvarjanju, ni od-

* Andrej Hieng: *Cortesova vrnitev*, *Burleska o Grku*, *Gluhi mož na meji*. Založba Obzorja, Maribor 1969.

ločil, da bo svojo igro namenil gledališču, kar bi se ujemalo že z njegovim natančnim poznavanjem zakonitosti teatarskega dela in vseh estetskih in metierskih principov gledališke ustvarjalnosti, ki ga mora imeti kot režiser, kako da se je namesto za to različico odločil za preskušanje novega, še ne do kraja razvitega, precéj neznanega in dramaturško-estetsko še neraziskanega medija? Odgovorov na to vprašanje je več in vsak med njimi ima seveda svojo veljavo: radijska in televizijska igra sta kljub vsem pomanjkljivostim v svojem dokončnem umetniškem izrazu dandanes vendarle že dosti bolj komunikativni kakor pa gledališka drama, saj zaobsežeta neprimerno razsežnejši in mnogoplastnejši krog občinstva, dramaturške zakonitosti terjajo od avtorja drame upoštevanje posebnih pravil kompozicije odrskega dogajanja, s temi pravili ga vežejo na variiranje tega ali onega dramskega konflikta, te ali one dramske situacije, ki jo je treba spraviti v (recimo) dveinpolurni akcijski okvir. Toda že v svoji prozi je Hieng opozoril na svoje nagnjenje do detajlov, na svoj sicer skopi, a zato psihološko izredno prenikavi opis stanj in situacij človekove duševnosti, hkrati pa tudi na poseben dar, ki ga v sodobni literaturi skoraj ni več srečati, s katerim ustvariti z nekaj ilustrativnimi konturami živo in vznemirljivo zasnovano, v kateri se dopolnjujejo ključne situacije usod njegovih junakov; prav te prvine pa so se izkristalizirale v pričujočih treh igrah, in zanje sta radio in televizija vsekakor bolj primeren umetnostni medij, kakor pa velja to za gledališče, saj mu nudita s svojimi dramaturškimi zakonitostmi dosti večje možnosti za uveljavitev teh prvin. Bogata zvočna prepletenost besede, šumov in glasbe, kjer zadnja dva elementa počasi preraščata iz ilustracije v simbolnost, različni plani posamičnih kadrov, ki v določenem hipu osredotočijo gledavčevo pozornost na situa-

cijo, ki je tedaj za razumevanje izpovednega konteksta igre najpomembnejša, montažni domisleki, ki segajo iz navzven realističnega okvira v junakovo podzavest, vse to so prvine, ki jih že sam princip gledališča onemogoča. In za pisatelja je to preskušanje novih izrazil gotovo prijetna in razburljiva naloga, pri kateri se lahko dopove skoraj kartezijski determiniranosti odrskega dogajanja in pusti svoji domišljiji prosto pot.

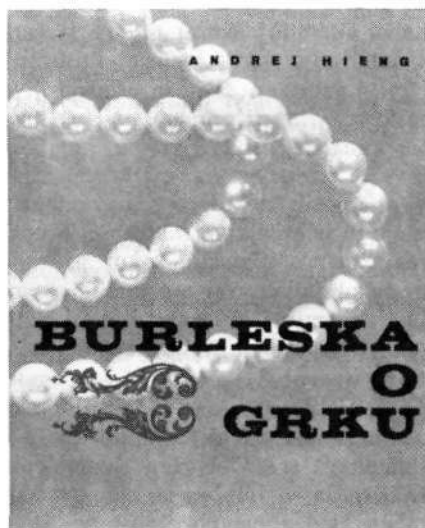


Tu je verjetno iskati temeljne zgibe in pobude, ki so Hienga pripeljale do tega, da je namenil svoje tri igre o Špancih radiu in televiziji; zakaj te ugotovitve se docela ujemajo tudi z nekaterimi tematskimi in motivnimi značilnostmi trilogije, katere dogajanje je postavljeno v Španijo v treh različnih dobah: v Španijo tistega časa, ko je bila njena politična slava na višku, ko so njeni *conquistadorji* osvajali velikanska, dotlej še neznanca cesarstva in s tem večali meje in veličino španskega imperija, v Španijo v začetku 17. stoletja, ko je v Toledu slikal svoje grozljive vizije Domenico Theotocopuli, v zgodovini umetnosti znan bolj kot El Greco, in ko je španski imperij še počival na svoji slavi in užival v blišču

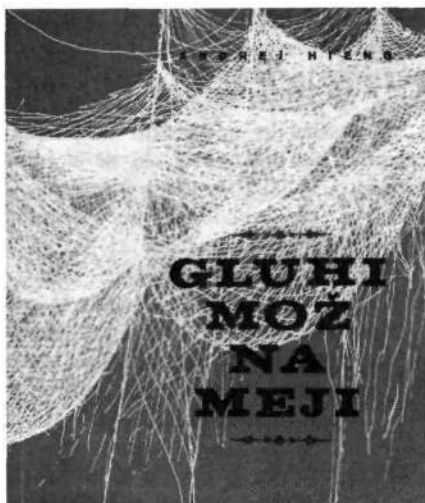
svojih političnih in verskih uspehov, pa v Španijo v začetku 19. stoletja, v blede odsev nekdanj slavne vladavine, ki so jo bile izmučile nenehne vojne, ki je zgubila vso svojo politično moč in se bolj in bolj potapljala v prazni, brezperspektivni vsakdanjosti, potisnjena prav na rob dogodkov, v tisto Španijo, ki ji je postavil naravnost pošastno zrcalno sliko Francisco José Goya y Luicentes v svojih grafičnih zbirkah *Caprichos*, *Disparates* in *Desastres*. Ključna značilnost teh obdobij je hkrati tudi izhodiščna situacija Hiengovega dramsko-izpovednega duktusa. V *Cortesovi vrnitvi* se loteva tragičnega nasprotja, ki preganja Cortesovega bojvnika dona Francisca še toliko let po zmagoslavnem Cortesovem pohodu v Mehiko; Francisco je videl v zmagi nad Indijanci izpolnitev največje življenjske preskušnje, kar jih je doživel na svoji življenjski poti, bil je eden tistih, ki jih v Mehiko ni prignalo zlato, ampak pravo zanesenjaštvo, želja zgraditi onstran morja novo kraljestvo za našega Odrešenika, kakor pravi sam. A prav ta zmaga ga je pahnila v moralno situacijo, iz katere ni izhoda: po povratku iz Mehike mu odvzamejo vse časti in posesti, njegova največja življenjska izkušnja, zvezana s toliko požrtvovalnosti in idealizma, zbujajo pri drugih posmeh, še lastna družina ga ne razume in gleda nanj ko na tujca, edini, ki mu sledi kot senca, je njegov indijanski sluga Chincho, ki se čuti s svojim gospodarjem zastran njune skupne navezanosti na nekdanje čase, čase, ki so prinesli Franciscu zgodovini umetnosti znan bolj kot El Greco, in ko je španski imperij še počival na svoji slavi in užival v blišču slavo, Chincho pa odvezeli vse, zvezan na življenje in smrt. Toda donu Franciscu »še sveti ena lučka«; to je prihod Cortesa, ki se je po prvi zmagi še enkrat napolnil v Mehiko; ta prihod ga bo poplašal za vse krivice, ki so mu bile prizadejane, »Cortes bo naravnal

svet v tečaj«. A zgodi se ravno nasprotno, tisto, kar s svojim nezmotljivim ženskim čutom slutiti Franciscova žena dona Maria: Cortes, ki se vrne, ni več Cortes s *conquiste*, je prav tako zgubil svoje polboštvo in postal navaden človek, žrtev višjih političnih in finančnih interesov in spletk. Cortes mora Franciscu s kruto, a pošteno besedo razložiti, da njihove Mehike, tiste Mehike, o kateri so sanjali na dolgih, utrujajočih bojnih pohodih, ni več, da nikomur nista mar zanesenjaštvo in domovinska ljubezen, ki sta bila glavna gonilna sila vseh Cortesovih bojevnikov. Njihova zgodovinska naloga je bila, da opravijo svojo dolžnost nasproti domovini, a s tem seveda nikjer ni zapisano, da mora zaradi tega tudi domovina prevzeti kakršnekoli dolžnosti do njih. Francisco mora neopazno, brez plačila za tisto, kar je storil, oditi iz zgodovine, in ostane mu samo še navaden čas, navadno življenje.

V obeh televizijskih igrah pa se loteva Hieng nekolikanj globljih, ne več političnih, ampak bolj ideoloških problemov. V *Burleski o Grku* si jemlje za podobo tega ideološkega problema El Greca v tisti njegovi razvojni fazi, ko skuša napraviti končni umetniški ob-



račun svojega dosedanjega dela, ko skuša ovrednotiti svoje iskanje Boga in svoje doumevanje vseh misterijev katoliške vere. Njegovo čutenje sveta in vloge Boga v njem še ni do kraja izkristalizirano, a vendar je slikar na pravi poti; prav ta hip pa se vmeša v to njegovo iskateljstvo sveti Oficij, pater Cargana je poslan k njemu, da bi ga opozoril, kako najvišja španska ustanova za verske reči z nezaupanjem gleda na njegovo prizadevanje, da bi sam poiskal Boga. Tedaj se razkrije vsa shizmatična vrednost Grecovega početja, saj se je postavil na stališče, da ne bo več on iskal Boga, ampak naj Bog poišče njega, naj ga najde in se mu odkrije. Zakaj s to variacijo prilike o gori in Mohamedu je nujno zvezana tudi izpovednost vsega El Grecovega ustvarjanja, tisto, kar ga najbolj tišči in za kar je bogoiskateljstvo samo vnanja posoda. Cargana z dominikansko strpnostjo razume El Greca, skušal bo doseči, da se Oficij ne bo vpletal v njegovo duhovno življenje, saj vidi, da je slikar tudi človeško v zagati, iz katere skoraj ni izhoda. In ta izhod je zares kapitulacija, ki mu sicer prinese nekaj vnanje in notranje varnosti, ki zanese tudi navidezni red v njegove intimne družinske razmere, ki pa ga hkrati determinira, da bo še naprej slikal na svoja platna samo slutnje, ne pa tudi vednost o Bogu in človeku. Ta problem, ki je v *Burleski o Grku* bolj nakazan kakor pa izpeljan, pa doživi svoj finalni razplet v *Gluhem možu na meji*, v igri o starem, gluhem Goyi, ki se je odločil, da zapusti svojo domovino, ki jo neizmerno tišči peta okorele verske miselnosti Oficija, ki ga ni izučila niti burna doba francoske revolucije, niti ga še ni prešinila jasna zavest o tem, da je svojo vlogo odigral in da bo moral slejkoprej zapustiti zgodovinsko prizorišče. Stari gluhi mož se ustavi v pirenejski krčmi, ki je napol francoska, napol španska, tam pa pridejo hkrati



ponj dva zastopnika svetega Oficija in dva zastopnika revolucionarne španske emigracije. Obe strani si ga lastita, obe bi ga na vso moč potrebovali za svojo reprezentanco, a četudi si ves čas nasprotujeta in so tudi njuni politični nazori povsem kontrarni, se obe strani kmalu sprevidi in jim kot star, izkušen mož zabrusi v obraz vso resnico, to, da ni ne od enih, ne od drugih, ampak da so ga k begu pripravili povsem drugi razlogi: v vsaki reči je skoz njene vnanje obrise zapazil v notrini jedre smrti, vsako reč je videl hkrati v njenem blišču in v njenem razpadanju in prav to ga je pripeljalo do tega, da je zgubil vero v življenje, ki ne more imeti nikakega pomena, če zija za njim brezdanji prepad smrti. Tako se otrese španskih in revolucionarnih politikantov in skuša najti svoj navadni čas, hkrati pa tudi najti svojo pravo človeško podobo, ki jo najde v epizodi s slugo Isidrom in Ano.

Tako je sklenjen krog Hiengovih treh iger o Špancih. Problemi v njih so eksplicirani in razrešeni, pred nami pa zrasede mimo tega tudi mogočna, bogata in plastično zarisana Španija z vsemi svojimi nasprotji, *España glori-*

osa, ki pa v naši zavesti iz zgodovinsko determinirane lokacije kaj kmalu začne preraščati v mogočno simbolno podobo, ki počasi zgublja sleherno vez z zgodovino in geografijo in postane znenada naš svet, svet, ki se v njem živimo in ki lahko v njem spregledamo prav vse posamične prvine Hiengove vizije Španije, celo tiste, ki se jih v navidez civilizirani, moderni, tehnizirani družbi niti ne bi nadejali. V resnici je ta Španija odtujeni svet današnjosti, svet, ki se v njem ljudje čedalje bolj odmikajo drug od drugega, svet, ki v njem ni več mōč najti skupne govoriče, svet, ki ga pretresajo najrazličnejši dvomi, dvomi o vrednoti, dvomi o človeku, dvomi o smiselnosti in smotrnosti človekovega življenja, svet, kjer so vsa mnenja postavljena izrazito navzkrižno drugo proti drugemu, svet, ki se je znašel v zagati, v brezizhodnosti, odkoder ni več videti poti. V tem svetu skuša Hieng opredeliti vlogo in pomen umetniškega ustvarjanja, razložiti hoče grozljive notranje dileme, ki so nujne sopotnice tega ustvarjanja, pokazati hoče na umetnikovo samotnost in na nemožnost, da bi se uklonil kakršnemukoli režimu, kakršnikoli uradno priznani in dosledno uveljavljani teoriji. El Greco in Goya sta mu le dve simbolni podobi za tako literarno izpoved. Nekolikanj drugačen pa je Cortesov in Franciscov svet, ki je še bolj nazoren po svoji kritični deskripciji, kjer je paraboličnost vsebine še toliko bolj očitna in tudi umetniško imenitno amalgamirana. V Franciscovi usodi seže še širše Hiengova družbena vednost, saj skuša v nji prikazati najbolj krute in nečloveške, a zategadelj politično nujne zakone, ki vodijo in usmerjajo sleherno veliko gibanje, ki se navidez porodi iz novih miselnih spoznanj. Prav v tem se skriva (mimo bleščečega obvladanja forme, dialoga in domišljajske atraktivnosti, ki se predvsem izrazito kaže v pantomimi v začetku in na koncu *Burleske o*

Grku, pa tudi v slikovnih prepletih iz *Caprichos* in *Disparates v Gluhem možu na meji*) največji novum nove Hiengove pisateljske faze; njegovo zanimanje je počasi našlo drug predmet, od osebnih, intimnih opažanj posameznika in njegove usode v svetu je počasi našlo pot do usode vsega sveta, do obvladovanja akutnih družbenih problemov, ki tarejo naš dandanes; res je sicer, da Hienga pri tem še zmerom bolj zanima projekcija teh problemov v individuum, a navzlic temu je v njegovih treh novih igrah naš svet dosti bolj navzoč kakor pa v prejšnjih tekstih. In še posebej velja to za *Cortesovo vrnitev*, katere pesniški in miselni svet je nemara najbolj sklenjen, najbolj dognan, čeravno ne še izpeljan in razrešen prav do kraja.

Hiengove igre so torej pomemben dosežek slovenske literature, pomemben po svojih izpovednih vrednostih in po formalni dognanosti, pomemben zategadelj, ker srečamo v njih nov, zanimiv in prepričljiv odsev današnjega sveta, pomemben tudi zato, ker so namenjene dvema novima izraznima medijema, in pomemben (morda še najbolj) zaradi tega, ker so vse tri igre uspešna učna ura za gledališko igro, ki jo je Hieng ravno tako postavil v Španijo in ki uspešno sintetizira vsa njegova dosedanja izkustva v učinkovito in notranje dosledno dramsko zgradbo. V nji se tudi do kraja sintetizira podoba Hiengove Španije, ki smo o nji govorili že poprej, v nji je strnjena tudi Hiengova pisateljska vednost, kakor se nam doslej še v tri dele razdeljeno kaže v pričujočih treh igrah. A tudi brez tega gledališkega finala je stopil v slovensko literaturo s Hiengovimi tremi igrami za radio in televizijo nov, vznemirljiv svet, ki bo v nji vsekakor obdržal svojo ceno in je že tudi ob posameznih izvedbah dobil priznanje po zasluženju.