



Jože Pogačnik

ČUDEŽNA ROMANESKNA LAHKOTA

(Andrej Hieng: *Čudežni Feliks*,
MK Ljubljana 1993)

Nič ne bo narobe, če uvodoma ugotovimo, da je A. Hieng na področju romana nesporna avtoriteta. V slovensko pripovedno prozo je z doslejšnjim svojim delom vnesel toliko tematskih in oblikovnih novot, ki spričujejo, da je to avtor, kateremu gre v umetniškem ustvarjanju zares. Načelno je treba poudariti, da je Hieng enako uspešen v dramatik in v pripovedništvu, kar pomeni, da kvalitetno obvlada obe zvrsti, razume njune notranje zakonitosti in iz takšnega razumevanja poskuša uveljaviti različne kombinacije; te so praviloma tehnično in slogovno provokativne, vedno pa vsaj zanimive. Na začetku so bile ustrezne novote celo v središču ustvarjalčevega zanimanja, kar je tako novelistiki kot romanu dajalo pečat predvsem strukturno privlačnega besednoumetnostnega poskusa. V novejšem času (zlasti od romana *Obnebjte metuljev naprej*) se je eksperimentalni in tehnično-inovativni naboj unesel: ustvarjalna umirjenost, ki je s tem nastala, pa je prinesla klasično monumentalnost, po kateri je v sodobni slovenski književnosti Hiengova romaneskna proza dejansko prepoznaven *corpus separatum*.

Izid Hiengovega romana *Čudežni Feliks* je zato priložnost, da se tudi kritika ponovno vpraša po genezi te proze in na podlagi takšnega konteksta poskuša doumeti vrednost novega romana. Čeprav se je o Hiengu že precej pisalo (pomembne prispevke so dali J. Kos, D. Šega, M. Schmidt, T. Kermauner, B. Trekman in B. Kitičič), sleherno njegovo novo delo spreminja perspektivo in zahteva določena prevrednotenja. Zato bo tudi tale zapis začel z orisom avtorjevega proznega dela in na tej podlagi, v svojem drugem delu, začrtil idejno-estetska izhodišča *Čudežnega Feliksa*.

I.

Ko se je A. Hieng pojavil v *Mladinski reviji* (1949–1950) s *Študijami o nenavadnih značajih*, se je slovenska pripovedna proza pravkar začela vračati od ideološko postavljenih estetskih ciljev k bolj kompleksnemu pojmovanju življenjske resničnosti. Napetost med idealno subjektivnostjo in objektivno resničnostjo je vzpostavila zarezo med individualno (človekovo) in zgodovinsko bivanjsko ravnino. Resničnost ni bila več vseobsegajoča danost, čas pa se je razcepil na preteklost in sedanost. Pot vase, v individualizacijo, je bila neobhodna, sprejem samogovora o eksistenčnih vprašanjih pa je postajal podlaga za novo estetiko. V tem procesu nove strukturalizacije slovenske književnosti je imel zelo pomembno vlogo ravno Hieng.

Avtor je sicer svoje prve stvari objavil že s štirinajstim letom v srednješolskem listu, vendar je njegov resnični literarni nastop povezan z omenjenim delom. Njegov naslov je bil za Hiengov pisateljski prijem dovolj značilen. Poudarek na nenavadnih značajih je napovedoval drugačnost od uveljavljenih idejnoestetskih norm, to drugačnost so potrdile tudi polemike, ki jih je delo sprožilo. Kljub pritisku se Hiengova usmerjenost ni spremenila. Njeni zunanji mejniki so knjige pripovedne proze, in sicer v tem zaporedju: *Novele* (1954, skupaj z L. Kovačičem in Fr. Bohancem), *Usodni rob* (1957), *Planota* (1961), *Gozd in pečina* (1966), *Orfeum* (1972), *Čarodej* (1976) in *Obnebjje metuljev* (1980). V te knjige je Hieng zbral svoje novele in romane, za katere je v celoti značilno, da izvirajo iz ene poglobitve teme: nezmožnost človeka, da prebije zid samote in odtujenosti, ki se je dvignil med njim in življenjsko resničnostjo. Človekov socialni položaj je le videz in naličje, pred obličjem usode in smrti pa je ničeven. Mostov med ljudmi ni niti v erotiki, osebna in družbena odtujitev sta pojav, ki je splošen in definitiven. Hiengovi junaki so tako ali drugače zaznamovani in zato nevrastenični ljudje (slabiči, zločinci, bolniki, posebeži itd.), ki so obremenjeni z doživetjem strahu in krivde. Tema krivde in strahu je v središču Hiengovega pripovedništva, to temo naskakuje vedno znova in ji – kot v koncentričnih krogih – dodaja poglobljena spoznanja ali zrelejše izkušnje. Doživljajska stran je določila tudi način oblikovanja. Hienga ne zanima fabula v starem pomenu besede. Pravi »dogodek« se v njegovih novelah in romanih ni dogodil v času, ki je v slovstvenem besedilu uresničen; pisateljevo zanimanje je usmerjeno v položaje in stanja, ki so nastali kot posledica takih preteklih dogodkov. Zato je naravno, da je razpadla tradicionalna novelistična in romaneskna struktura. Pisatelj, ki se suvereno giblje v dosežkih evropske moderne proze, je znal prisiliti slovenski slovstveni izraz, da je sprejel stilne in kompozicijske standarde, s katerimi se opredmeti psihofizična razsežnost sodobnega človeka.

Hiengov življenjski nazor izhaja iz prepričanja, da je človekova usoda, katere bistvo je smrt, podrejena naključju. Ne sprašuje se več pot tem, kdo je človek, temveč to vprašanje značilno obrača v pozvedovanje, kaj je človek. Vsebina odgovorov je enotna v dognanju, da je človek žrtev nepričakovanih in nepredvidenih sil. Življenje in svet sta kot planota, po kateri posameznik blodi od enega privida k drugemu, v bistvu pa se vrti v risu, iz katerega ni izhoda. Med človekom kot družbenim in človekom kot generičnim bitjem je usodni rob, ki ga prekoračijo le redki, med njimi pa morajo biti ustvarjalci. Kar naenkrat se je v pisateljevem svetu znašla tista resničnost, ki je v freudovskih kategorijah pripisana *idu*, na književni ravni pa je temu sledila ustrezna strukturalna premena: logika podzavesti je postala urejevalka pripovednega dogajanja (najbolj viden zgled je *Sanja o razbitem avtobusu*). Pisatelj je zavrgel koncept o vnaprejšnji družbeni determiniranosti človeškega posameznika, obšel motivacije po načelih formalne logike in se otrešel estetične laži o svetu kot idealni skladnosti med individualnostjo in življenjsko resničnostjo. Neizbrisljiva znamenja tako porušene skladnosti in nenavadnih značajev so postala travme, nevroze, sanje, nagoni in podobni pojmi, s katerimi se že od začetka ukvarja psihoanaliza, v nedavnem času pa jih je aktualizirala predvsem ameriška književnost (npr. W. Faulkner, ki je imel bistveno vlogo v nastajanju Hiengove idejno-estetske podobe).

Dva Hiengova prispevka v skupinsko knjigo *Novel* sta ta svet že kar določno nakazala. *Onstran livade je roža* je otipljivo razkrila avtorjevo zavezanost temnim razsežnostim človeške duševnosti, hkrati s tem pa je bila vidna težnja po ontološki zastavitvi fabulativnega dogajanja. Življenje je hkrati strašno in čudovito, ta izključnost dveh načel pa je zlasti očitna v noveli *Noži*, v kateri se klavec in njegova žrtev

najdeta pri porodnici in novem življenju. Sobesedilo te novele opozarja, od kod Hiengov pisateljski svet s svojimi posebnostmi. Njegov izvir je vojska, v njej pa doživetje krvi. Zato si junak najprej želi pozabe (»čas bi popil kri kakor zemlja, živel bi v tih sobi in pod okni bi se v ugašajočih poletnih večerih spreletali netopirji in poželenja«), do nje pa ni mogoče priti, ker je spomin na kri neizbrisen (»Ne moreš ubežati. Krvavi bazar te bo požrl«). Hotenje po notranji osvoboditvi in duševni sprostitvi je vedno zavrto z ujetostjo v neki pretekli dogodek, ki je ostal psihična travma. Junak *Nožev* ob rojstvu otroka doživlja tole: »Marijan je v duhu slišal krike od jame in spet ga je zalila kri; kakor je pogledal v svojo notranjost – kri; kri ga je zalila, kakor zalije rastoče morje jame, ki so jih bili v pesek izkopali otroci s svojimi lopatami.« Te socialno-psihične zveze s konkretnim zgodovinskim časom v Hiengovi novelistiki ni mogoče spregledati, če hočemo razumeti zapleteni moralno-estetski in antropološko-biološki red njegovih proznih sestavkov.

Novele, ki jih je Hieng zbral v *Usodnem robu*, so pretežno študije na temo, ki jo natančno izreka junak sestavka, po katerem je knjiga dobila naslov: »Jaz sploh ne živim, jaz se dogajam...«. To »dogajanje« ima svoje gibalne sile in tem je posvečen pisateljev napor. Človekova nezmožnost, da pretrga s preteklostjo (»da ima prečudni novi lik napeto živo popkovo do njegove preteklosti«), in agnosticizem v razmerju do poglavitnih bivanjskih vprašanj sta konstitutivni delež novele *Usodni rob*. Ujetost v samoto in obsojenost na eksistenco sta v surrealistični *Sanji o razbitem avtobusu* (»Ni rešitve onim ljudem. Tudi meni ni rešitve. Vse je prazno; nikogar nikjer na tem svetu, niti živali; zvezde so druge, rože so druge; hiše so same, žive le še ure po stenah in jaz živim in jaz sem ob moč in ničesar ne morem napraviti...«). *Grob*, novela »po antičnem motivu«, povezuje mladostno travmo s spolno nenormalnim doživljanjem glavne junakinje. V »ljubezenski povesti« *Mlin* je za Hienga značilna zveza s socialnimi in psihološkimi razsežnostmi vojske tudi tematsko eksplicirana. Razkrivanje zločina, ki se je dogodil med okupacijo, daje izredne mogočnosti za postavitev osrednjih likov do raznih problemov usode. Avtorjev nazor izvira iz spoznanja, da si usoda »včasih izbere svojevrstne igrače«, ker pa je sam udeležen v pripovednem dogajanju, postane »oklešček v brzici«. Za nov pripovedni aspekt pa je značilno, da se pripovedovalec ne pojavlja kot vseved, ki polagoma razgrinja pred bralcem zgodbo, katere sklep ve že na začetku. Pisatelj se je nenadoma začutil v negotovem položaju, ko tudi njemu ni nič jasno (»Usoda je hodila okrog mene, pa ni hotela pokazati obraza«), značilni zanj pa sta vztrajanje v zgodbi in njeno razširjanje v širše bivanjske razsežnosti. Negotovi položaj pripovedovalca je razbil tudi klasično novelistično strukturo, o čemer Hieng pravi tole: »Nekatere reči vidim v žarki luči, druge so utonile v temo, in prav jalovo početje bi bilo, če bi skušal po običaju solidnih pripovedovalcev nizati dogodek na dogodek in slednjemu od njih prisoditi mesto, ki mu gre.« Zadnje tri novele so neposredno soočene s smrtjo. *Smrt in račka* prikazuje okupatorskega sodelavca, ki z rakom v sebi pričakuje konec, v tem času pa prebira spomine in je prvič človeški. *Fragment o nepokojnih mrtvaki* tematizira razmerje živih do mrtvih. Tisti, ki so prestopili prag smrti, zahtevajo: »Dolžnost živih je, da dožive z nami našo smrt. On ni ničesar doživel in mi nismo bili potlej niti sence več zanj. On bi nas moral hraniti v spominu,« živi pa se zaveda, »kako so ti ljudje, kakor neka strašna gluha loza okrenili moj svet...«. Mrtvi otrok v naročju zblaznele matere je prav tako le metafora za misel, da je smrt zvezana z življenjem tako kot otrok z materjo.

Hiengova druga novelistična knjiga (*Planota*) ima večino pripovednih besedil, ki so po umetniški izdelanosti na ravni *Sanje o razbitem avtobusu* (od petih objavljenih novel sem spadajo kar tri: *Dvodelna podoba*, *Zavetje pred smrtjo* in *Samota*).

V tej knjigi je pisatelj svoj nazor o človeku bistveno poglobil in ga razširil v nove razsežnosti. Predvsem je zavrgel privid o življenju kot igri: »Igra, katero sami igramo, ali pa tista, ki jo srečujemo med ljudmi, je varstvo pred tegobami in nevarnostjo resnice« (*Zavetje pred smrtjo*). V isti noveli je izpovedal tudi novo moralno osmislitev človeškega bivanja: »Iz motnjave zadnjega časa so se mi jeli kazati resnični obrisi sveta. Srečal sem se s človeškim trpljenjem, ki je iz enega kosa, davno, večno enako in večno veliko. Kakšen prah in puh je vpricho njega moje nečimerno, spogledljivo jadikovanje! In sprenevedasto onegavljenje družbe na trgu! Izmislili smo si marionetno igro dvomljivih čustev, da zakrijemo praznoto srca. Ali je res samo smrt – čeprav tuja – tista točka, na kateri se srečaš z resnico?«

Ta novi pogled na življenjsko resničnost, ki ga določata pojma trpljenje in smrt, je prinesel duhovni fiziognomiji Hiengovih junakov širše dimenzije. Oba pojma sta v knjigi tematizirana, vse novele pa so zgolj študije o njihnih bivanjskih mogočostih in razsežnostih. V ospredje je postavljeno uresničevanje novega pogleda na področja erosa (*Marisa, Dvodelna podoba*) in splošne bivanjske usmeritve (*Zavetje pred smrtjo, Samota*). Mnogo bolj umirjeno in celovito stališče je sicer še vedno subjektivistično zagnano, v sebi pa je uskladilo dve pglavitni umetniško-oblikovalni težnji, ki ju Drago Šega označuje z besedami: »Dvoje ne docela uglašanih stilnih komponent se namreč bojuje za premoč v Hiengovem delu. Ena, ki se v nji očitno razodeva vpliv neoromantične tradicije, je prevladujoča in nastopa v konkretnem gradivu predvsem kot močno poudarjeno, skoraj baladno nasičeno ozračje, podprto s čutno nazornimi podobami in razpoloženji iz narave in slikovitimi opisi, in to v literarno odbranem, da ne rečem že kar iskanem jeziku, medtem ko se druga vriva kot neposredna projekcija ideje v tkivo pripovednega dela, deluje v njem kot element racionalne askeze, tipizacije in alegorične stilizacije in ga zlasti tam, koder je v premoči, močno približuje modernejšim literarnim iskanjem.«

Novela *Samota* je nakazala problem človeka, ki se je namerno odtujeval od ljudi in prebival v samoti individualnega življenja. Ko je doživel resnično ljubezen, se je njegova preteklost dvignila kot stena in mu preprečila zgraditi most do ljudi. Novela je napovedala roman *Gozd in pečina*, v katerem se je Hieng prvič znašel pred oblikovalnimi zahtevami večje pripovedne stvaritve. Ker je pisatelj v prvi vrsti novelist, mu je roman razpadel v nekaj fabulativnih sklopov, ki so sicer povezani z enotnostjo likov, v svoji strukturi pa so vendarle samo podaljšek novelistične pripovedne tehnike. Ti fabulativni sklopi so naslednji: a) erotično približevanje in odtujitev med Ano in Lebanom; b) zgodba Aninega očeta Tome; c) pripoved o Lebanovi mladosti in ljubezenskih izkušnjah ter č) Prohaskova ljubezen z Anino materjo. V središču avtorjeve pozornosti sta vendar skladatelj Leban in prostitutka Ana, ki doživljata ljubezensko srečanje kot poskus rešitve iz osebne odtujenosti. Ta poskus se Ani ne posreči, ker je s kompleksom očeta zvezana z neurejeno mladostjo v rojstni hiši, Lebana pa ob kompleksu matere zadržuje še ujetost v poklic ustvarjalca (skladatelja). Med obema nosilcema pripovedi je zrasel zid nepremagljivih sil, ki postanejo vzrok za dokončen razhod. Lebanova teza o življenjski vsakdanjosti, ki jo osmišlja drag bližnjik, se zruši pod težo imanentne zavesti, da je med ljudmi kakršen koli vrednejši in trajnejši stik nemogoč in iluzoren.

Tematični in miselni krogi Hiengovega romana se torej zadržujejo na tistih eksistencialnih in moralnih vprašanjih, ki sestavljajo osrednjo temo pisateljevega ustvarjanja že od samega začetka. Diagnoza, do katere je prišel v *Gozdu in pečini*, se za sedanji trenutek glasi: tragična osamljenost, iz katere ni izhoda. Skozi gozd bivanjskih nevarnosti se je edino mogoče povzpeli na pečino deziluzionističnega spoznanja, da sleherni zanos ali bolečina obvezno končujeta v niču. Življenje se igra

s posamezniki po pravilih človeku nedoumljive igre (igra s kartami je ključni prizor Hiengovega romana), njen rezultat pa je edino, kar je od vekomaj do vekomaj očitno: človek je žrtev.

V *Gozdu in pečini* se je že kot eden poglavitnih motivov pojavil motiv glasbe (načelno rečeno: motiv ustvarjalnosti). Ta motiv je globalno tematiziran v sicer najmanj umetniško posrečenem romanu *Orfej*; v njem so obdelana mnogotera protislovja, najgloblje protislovje pa deli predstavnike tradicionalnega in modernega gledališča. To protislovje je zasnovano v različnih generacijah in okusih, vrhunec pa doseže v vprašanju, kaj naj bo umetnost v času, ko umirajo ljudje v Vietnamu zaradi vojske, lakota pa pesti prebivalce v Bengaliji.

Čarodej se je lotil izseljencev v Ameriki, hkrati z njimi pa tudi sodobnih »gastarbajterjev«. Obe različici razseljenega življenja razodevata, da so izpod družbenih vprašanj, ki obremenjujejo sodobni svet, mnogo težji refleksi teh v posameznikovem duševnem svetu. Tujina praviloma rešuje gmotna vprašanja v človekovem življenju, hkrati pa opira protislovja in spore, v katerih se spreminjajo življenje in medčloveški odnosi. Tudi tu velja pravilo obče destrukcije, ki prizadene zlasti tistega, kateri želi biti vsaj malo drugačen od povprečja.

Osebe, ki jih Heing opisuje, začno delovati v trenutku usodnega preloma, v katerem se spoprijemata preteklost s sodobnostjo. Preteklost se zaradi sodobnosti neprestano spreminja, zaradi preteklih sestavin pa je spremembam podvržena tudi sedanjost. Avtorjeve osebe so izbrane iz situacij takšne interference, za njihovo intelektualno podobo pa je značilno, da se popolnoma zavedajo trenja, ki se dogaja v duševnostih. Tak morfološki sestav Hiengove proze zahteva poseben tehničen prijem: njegovi vidni lastnosti sta kontrapunktna kompozicija in nekakšen »literarni kubizem« (termin B. Katičič). Obe lastnosti sta v funkciji definiranja časa in menjave pripovedne perspektive, kar rabi za izraz Hiengovega stališča o človeku kot etičnem bitju, ki pa je pod pritiskom zavesti o težki krivdi. Iz takega občutja je napisano *Obnebe metuljev*.

Gre za roman, ki ima sedem poglavij; ta se dogajajo pod določnico treh značilnih pojmov, ki so slavolok, psi in metulji (zadnji leksem ima še posebno vlogo, ker je po njem napravljen naslov romana). Scene s psi so analogen paralelizem, ki razkriva človekovo destruktivno moč, v kateri izginja nekdanja (urejena) podoba sveta. Metulji so podoba, seveda iluzionistična, reda v neredu, pojavljajo se pa v prelomnih življenjskih trenutkih glavnega junaka. Slavolok se veže vedno s položajem, ki predstavlja neko pomembno ali definitivno prehajanje iz ene na drugo življenjsko ravnino. S svojimi konotacijami omenjene tri podobe opozarjajo, da gre v romanu za metafizično in celo simbolično koncepcijo. Junak se giblje v zgodovini španskih kolonialnih osvajanj (Karakas), drugi del življenja pa preživlja v severozahodni Sloveniji. Junakovo gibanje v širokem geografskem prostoru prinaša obilje življenjskih položajev in naglo menjavo miselnih izhodišč. Gre torej za usodo, ki jo označuje potovanje, se potovanju pa se človek uči, spoznava in intenzivneje živi. Zato v Hiengovem romanu ni mogoče spregledati določene zveze s pikarskim romanom, v katerem je izhodišče spoj med romanom prostora in romanom dogajanja; ta spoj omogoča v sinhronem povprečju očrt družbe ter zanjo značilnih socioloških in duhovnih plasti. Prostor Hiengovega romana je torej Španija, Južna Amerika in avstrijska monarhija (tisti del, ki je naseljen s slovenskimi ljudmi), gibanje glavnega junaka pa se začne v visoko razviti civilizaciji in razslojeni kulturi ter gre v amorfno in primitivno področje, ki je v tekstu primerjano z gozdom ali celo pragozdom. Junak v taki »divjini« želi izpolniti svojo »dolžnost« (pojma sta vzeta iz romana), to pa pomeni, da hoče zasedeni zemlji vtisniti pečat španske volje in

konsolidirati španskega državnega duha v koloniji. S to lastnostjo se *Obnebj* *metuljev* veže na izročilo zahodnoevropskega romana, v katerem gre prav tako za vsiljevanje neke eksistencialne (politične) vizije, ki pa jo objektivna resničnost, v kateri naj bi se vizija uresničila, ne želi sprejeti ali pa jo celo grobo zavrača. Vzporedno s tem procesom kopni tudi Alonsov idealni optimizem. Njegova pot spoznanja je podobna resnici klasične drame; med začetno in končno postajo so preizkušene vse metafizične in bivanjske možnosti. Z njimi se dogaja nekaj podobnega kot pri lupljenju čebule: ko so odprte vse plasti, je šele vidljivo, da ni v sredini ničesar.

II.

A. Hieng je svojo poetiko najbrž najbolj natančno formuliral na nekaterih mestih romana *Čarodej*. Predvsem gre za stališče, da književni liki ne bi smeli biti »primadone in tenorji«. Gre za binarni paradoks, znan tudi literarni teoriji, po katerem ne prihaja v poštev obravnavati lika, ki je »nekdo«, temveč samo tistega, ki je »kdorkoli«. Drugo tako stališče je, da se v romanu največ dogaja »pri zemlji« ter da so nepomembne posameznosti včasih odločilne. Naslednje izhodišče se gradi iz pojmovanja časa (zgodovine). Ustala se je delitev zgodovine na preteklost in sedanost, med katerima so bolj ali manj vidne vzročno-posledične zveze. Ustvarjalec to načelo sprejema v nekoliko drugačni obliki: zanj je aktualen le trenutek sedanosti, v katerem je prisotna tudi vsa preteklost. Ta tri načela je Hieng preizkusil že v *Obnebj* *metuljev*, v katerem pa so – zaradi močnih naplavin iz klasične zahodnoevropske romaneskne tradicije – nekoliko manj opazne. V ospredje zanimanja so stopile z vso svojo težo šele v *Čudežnem Feliksu*.

Ta roman je, bolj kot katerikoli drug v Hiengovem opusu, izredno povezan z izročilom realistične stilne formacije. Široko ozadje običajev, zgodovine in usod, kar zajema dogajanje določene družine v dveh rodovih, opozarja, da gre za vrsto romaneskne proze, ki jo znanost o književnosti imenuje *roman – fleuve* (roman – reka). Realistično izročilo je najbolj vidno v posebni plasti ubesedovanja, ki je blizu prave dokumentarnosti. Avtor, na primer, naslovno osebo (»čudežni Feliks«) opisuje tako, kot bi pisal personalni list tega zanimivega mladeniča. Ustrezno mesto se glasi takole:

Ime: Feliks Edvard Kalmus.

Rojen: kje, kdaj: Zagreb, 12. marca 1921. (Ergo domneva gospe Kalmus-Missia, da je približno Hedine starosti, ne vzdrži preverjanja).

Status: sirota. Nezakonski sin Silve Ane Kalmus, umrle 4. junija 1937. zaradi vnetja trebušne slinavke. (Oče anon.)

Šolanje: z odličnim uspehom opravljen šesti razred klasične gimnazije.

Zdravje: šibke, ampak trpežne konstitucije. Nagnjenost k bronhitisom. Včasih tudi h krčem. V otroštvu prebolel morbus Perthes, posledica je komaj opazno pošepavanje.

Študijska nagnjenja: naravoslovje, slikanje, bolje rečeno risanje ali prerisavanje. V naravoslovju: ihtiologija, sistematika. (Riboznanstvo.)

Šport: brez interesa. Vozi kolo, plava, kolikor je nujno potrebno. Šolske telovadbe je oproščen.

Videz, posebna znamenja: majhen, morda še v rasti. Debela očala, -5. Žensko oblikovani nohti, velikost čevljev 39. Nos kratek, a obokan. Rdeči lasje in za to starost nenavadno čista, vendar s pegami posuta koža. Hitre kretnje, sunkovita hoja.

Značaj: V načelu introverten, včasih pa nepričakovano povsem odprt; v tem stanju kaže skoraj bolešno željo, da bi ljudem posredoval kako svoje spoznanje. Prijateljstev ne išče in ne sklepa. Brez topline je izbrano vljuden. Rad se izraža v sentencah. Vzkipljiv, često nestrpen. Posebna oblika arogance. Redoljuben. Pedanten.

Premoženje: brez omembe vrednega premoženja. Zaupan socialnemu skrbstvu, posebno pa naklonjenosti materinega in vsega drugega sorodstva, ki je – glasom poizvedb – popolnoma sposobno nuditi mu finančno in moralno podporo do konca študija.

Takšno »administrativno« naštevanje zunanjih in objektivno preverljivih Feliksovih posebnih znamenj komaj kdaj pretrga subjektiven piščev komentar. Z njim je ustvarjen poudarek na nekaterih lastnostih, katere bodo prišle do veljave v kasnejših fabulativnih sklopih. Tako je junakova konstitucija označena kot »trpežna«, omenjeno je, da plava, »kolikor je nujno potrebno«, pri nohtih je navedeno, da so »žensko oblikovani«, želja, da ljudem pove svoje spoznanje, pa je ovrednotena kot »bolešna«. Iz dejstva, da avtor ve, kaj se je in kaj se bo v romanu dogajalo, izvira polemičen stavek v oklepaju (Ergo...); to mesto je naravnost šolski zgled, kako se v umetniškem delu lahko tepeta tako imenovana objektivna in pesniška resničnost.

Seveda pa so v *Čudežnem Feliksu* tudi popolnoma drugačna mesta. Tako je določen trenutek v Kalmusovem življenju predstavljen takole:

Prav takrat se je iz salona oglasila Brahmsova pesem.

Govorila je o tem, da je smrt hladna noč po soparnem dnevu. Žareči čas je pripovedoval, kako pada mrak in kako človeka naskakuje dremota. Ker je bil dan težak. Es dunkelt schon, mich schläfert, der Tag hat mich müd' gemacht...

Oče je obvisel nad naročjem. Izvlekel je dedovo železničarsko uro in strmel vanjo, kot bi mu bilo veliko do tega, da izve, kam grejo sekunde in minute. Dekletcu se je zdel daleč, daleč, na misel ji je prišel izgubljeni otrok pod štorom v gozdu. Trepetala je v strahu, da bi kdo stopil iz salona in ga videl sedeti ob stopnicah, da bi ga spoznal v njegovi nebogljenosti, da bi ga videl stisnjena od glasbe, ki slika dobrotno, hladno noč, imenovano smrt.

Potem se je vzravnal. Alt je razpel veliko drevo nad pesnikovo posteljo. Sredi drevesa poje mladi slavec o ljubezni, samo o ljubezni. Ich hör'es, ich hör'es sogar im Traum...

Kalmusov obraz se je ozaril.

Erna ni mogla presoditi, kaj se dogaja.

Videla je, da ima napol odprta usta, videla je tudi, kako drgne jezik ob spodnjo ustnico.

Bila je nekakšna hipna odrešitev, skoraj sreča, ki seveda ni mogla trajati: opojenost, udar, dobron dotik, kdo bi vedel.

Erna: najbolj so jo zadele njegove širom razprte, kalne, a vendar od znotraj razsvetljene oči, saj jih je zadnje čase povečini skrival.

Kalmus je vtaknil uro v žep in se odpravil po stopnicah v spalnico. Erna je zaprla vrata.

Celotni odlomek je v znamenju J. Brahmsa in njegove solo pesmi (*Lied*), ki je očitno izraz subjektivnega razpoloženja, sanjarjenja in melanholičnega hrepenenja, se pravi, romantičnega doživljanja sveta. V tej luči je postavljena scena: hčerka, ki opazuje očeta v trenutku, ko se ta prepusti čustvom in spominom. Gre za Kalmusa, ki se je priženil v bogato in samovšečno družino, jo rešil gmotnih težav, kljub temu pa neprestano doživljal očitke o svojem izviru in socio-psihološki neprilagodljivosti. Ta »prišlek« se po napornem dnevu znajde v hodniku v trenutku, ko v salonu

predvajajo Brahmsovo pesem. Romantična glasba, ki govori o temi ljubezni in smrti, ga prevzame in pretrese; očitno je, da med poslušanjem do dna spozna svoj eksistencialni položaj. Besedilo ga odvede v idealni svet, resničnost mu razodeva, da ga ni in ga ne bo dosegel. Zato je tistih nekaj minut čustvene ekstaze zgolj »hipna odrešitev« (avtor jo poskuša izraziti še s pojmi opojenost, dobroten dotik in udar), to odrešitev pa bo zopet premagal realistično krut vsakdanjik. Kalmusovo doživetje ni samo trenuten luciden interval; podoba dedove železničarske ure razodeva, da gre za bivanjsko vertikalno, v kateri oseba najdeva svojo osebno identiteto, od tod njene »široko razprte, kalne, a vendar od znotraj razsvetljene oči«. Kalmusova notranjost je torej romantično vzvalovljena, ker pa je življenjska resničnost, v katero je postavljena, izrazito drugačna, gre očitno za neskladje med idealom in vsakdanjimi okoliščinami. Torej: romantični trenutek, v katerem se razkriva pravo bistvo človeka, ta trenutek pa je postavljen v (malo)meščansko življenjsko stanje, ki je trajno in nespremenljivo. Ko je pesem končana, junak vtakne namreč uro v žep, hči pa zapre vrata, kar pomeni, da je lepe epizode konec, spet pa se začenja grda resničnost.

Pisatelj pravi za Feliksa, da sta mu lastni opazovanje in domišljija; ta izjava je potrdilo pravkar opažene in razčlenjene posebnosti teksta, o katerem teče beseda. Kljub temu pa je nad vsem želja, da si vsako podrobnost ogleda »od znotraj in bolj natanko«. Podrobnosti, ki si jih želi tako ogledati, Hieng imenuje: poročilo, dogodivščina, prizor, prigoda in pripetljaj. Omenjeni pojmi so literarnoteoretično zanimivi; vsak od njih je izraz določene sestavine romaneskne strukture, zato bi jih bilo treba ob priložnosti preučiti, predvsem pa postaviti v razmerje do podobnih mest v drugih romanih tega avtorja. Vsekakor so to vozli mreže, ki sestavljajo fabularno zasnovo *Čudežnega Feliksa*. Fabularna mreža je pripeta na veliko hišo (»graščina«), ki stoji na osami, kljub temu pa ne predaleč od naseljenega mesta. V takšni izolaciji žive predstavniki družine Missia, ki je bila premožna socialna in psihološka skupnost v preteklosti, v času romana (nekako med leti 1934 in 1937) pa so jo že prizadele ekonomske krize in razgrizla notranja neskladja. V tako družino je prišel advokat Kalmus, potomec železničarske družine, ki pa ga Missievi niso sprejeli za svojega (»potuhnjeno priženjen človek iz nikakršne družine«). V zakonu sta se rodili dve hčeri, ki sta po značaju in podobi popolnoma različni. Avtorju je takšna zasnova omogočila, da spremlja krizo zakona in notranja nasprotja, do katerih prihaja v neharmonični družini. Vzporedno s tem poteka ekonomsko-socialno propadanje, ki ga s svojo delovno sposobnostjo poskuša zadržati Kalmus, toda svetovna gospodarska recesija in njegovo človeško odmiranje tega procesa ne moreta obrniti v pozitivno smer. Štirje protagonisti Missia – Kalmusove družine bi bili lahko izhodišče za družinski roman, ki je bil tako aktualen za svetovno in tudi slovensko književnost med obema vojnama. To zasnovo pa preraščajo in prekrivajo drugi predstavniki Missievega rodu, predvsem pa dve zelo impresivni osebi, ki sta prišli v družino od zunaj. Najprej je tu ruski emigrant Leonid Jurjevič Skobenski, ki ga je oktobrška revolucija pregnala od doma, in se je, po karakteristični usodi brezdomca, nekako udomil v hiši Missievih. Hieng pravi, da je imel v pogledu nekaj »razmehčanega in skoraj bojazlivega«; označba odlično ustreza tudi Rusovemu značaju, ki se vse bolj razkrajja in na koncu sklene s psihično boleznijo. Druga oseba, po kateri je roman naslovljen, je Feliks Edvard Kalmus, čigar osnovni življenjski in značajski podatki so opisani v že navedenem »personalnem listu«.

V omenjeno družino tako Skobenski kot Feliks prinašata reflekse osebnega in svetovnega nemira. Z njima prihaja v graščino tako imenovani veliki svet, ki je opazen že v prostoru, na katerem se roman dogaja. Ob omembi mesta Š in

Ljubljane, so izrecno navedene še lokacije Zagreb, Hvar, Gradec, Trst, Milano in Dunaj. S Skobenskimi je stopil v roman prostor nekdanje Rusije, s Feliksovimi očetom, ki je znamenit pianist velikega slovesa, pa praktično ves svet. Dogajanje v graščini in v družini je potemtakem le segment splošnega evropskega dogajanja; dogajanje v opisani družini je paradigma za dogajanje v takratnem času in prostoru.

Ta družina želi zadržati notranji red stvari in odnosov, kot je bilo »v navadi«. To lastnost slovenskega (malo)meščanstva je literarni zgodovinar I. Prijatelj poimenoval s tujko francoskega izvira komilfotnost. Hotenje, da bi se zadržale nekdanje navade, pa se seveda v vsaki situaciji sesuje, za kar so subjektivni in objektivni razlogi. Subjektivni razlogi so v socio-psihološki neprilagojenosti človeških nravi, v katerih raven naj ponazori stavek iz grobega spopada med Kalmusom in družino, v katero se je priženil: »Podelam se vam na graščino! Poserjem se na gosposčino, ki sama sebe žre.« Objektivni razlogi so v rasti fašizma in nacizma; ljudje slutijo, da se bliža vojna kataklizma, po kateri nič več ne bo, kot je bilo. Eden od likov v *Čudežnem Feliksu* izjavlja: »Bojim se vojne...«, v celotnem romanu pa je obilo položajev, ki se kažejo kot memento katastrofe. Ljudje si seveda želijo »mir, mir za vsako ceno, povsod in zmerom«, toda svetovna resničnost te želje ne more uresničiti. Zato prevladuje občutek, da je vse sivo, da se doživljaji odmikajo »v sivi sopari« in da je zgodovina zgolj vračanje »groznih mrtvakov«. Osveščeni posamezniki se zavedajo svoje izgubljenosti, občutljivi in čudežni Feliks pa »si mahoma zaželi naročja, materinega ali sploh ženskega«. Človek se je znašel na goli planoti, njegovo občutje pa Hieng izpove takole: »Vedeti moraš, da je usoda zavratna in da sploh ne vemo, kaj nas čaka za prvimi ogromi s kolom ali nožem. Vedeti, da ne vemo! Brezpogojno računati z nevarnostjo!«

Dodatna obremenitev za osebe v *Čudežnem Feliksu* je spoznanje, da žive v okolju, ki je kot odrezano od sveta. Gre za ambient ljudi, ki jim Hiengovi junaki gledajo pod kožo in jih razgaljajo tudi v njihovih negativnostih. Tako je, za zgled rečeno, da omenjeni ljudje težko prenašajo drug drugega, da so med njimi počeni lonci, podeželska mizerija, alpska kljuseta, provincialni direktorji, ki »kozljajo juristske fraze« in podobno. Dežela, v kateri živijo, je dežela krompirja in žgancev, ta dežela pa ima naslednjo duševno podobo: »Kakšna je duša tukajšnjega naroda? Vemo za verske navade in z nekaterimi ljudmi se pozdravljamo. No, jezik znamo seveda tudi, vendar je to znanje, da tako rečem, surogatno. Kako umirajo kmetje po hribovskih zaselkih? S kakšnim plugom orjejo na strmih njivah? Kdo iz tega ljudstva ima žimnico na postelji? Koliko jih je, ki spustijo dušo na slamnjači ali celo na plevnici... Na koga se najbolj zanašajo? Verjamejo župniku? Kako, da v prehrani skoraj ne poznajo zelenjave? Kakšni so meščani? Veliko zavratnih pogledov. Zaprta in zavrtta sorta ljudi. Jokati sem videl samo otroke in to ali ono žensko na pogrebu. Pravijo, da so zavistni in privošljivi, da imajo radi tujo nesrečo. Komu bodo prodali, če bo tako naneslo?«

Vprašanja se pno v nedogled, ni pa enotnih in enournih odgovorov. Globalni odgovor je najbrž v spoznanju, ki ga prav tako formulira Hieng sam; človek opisane dežele »nikdar ne pomisli na smrt in na večnost in na sodbo«.

V romanu pa je še eno sporočilo za prihodnost; to sporočilo izreka Feliksu oče, violinist židovskega porekla, glasi se pa takole: »Ne smeš odnehati! Nikoli, slišiš! Pravili so mi, kakšna glava si, slava gimnazije, pravi genij! Nikar naj te ne bo sram pameti in znanja! To je tisto! To edino kaj velja! Samo odnehati nikar!« Gesla o pameti, znanju in vztrajanju je treba povezati z doživetjem prostosti in sreče, ki ju Feliks doživi, ko zagleda Tržaški zaliv. Tržaški zaliv so bila vrata, skozi katera je poglaviti junak skupaj z očetom začel novo potovanje, v katerem Hieng napove-

duje »drugo, novo zgodbo«. Ta zgodba, če bo zgrajena na omenjenih izhodiščih, po logiki stvari se bo morala dogajati v času druge svetovne vojske, pa bo najbrž tako idejno kot po sestavi močno drugačna od dosedanjih avtorjevih del.

Prepletanje slovenskega ambienta s svetovnim in svetovljanskim izredno plastično prihaja do veljave na jezikovni ravni *Čudežnega Feliksa*. Pretežni del romana je seveda napisan v slovenščini, na veliko mestih pa so uporabljeni različni jeziki, ki ustrezajo geografski razprostranjenosti romanesknega prostora. Pianist Hirsch govori celo v pravi makaronščini. Taka mesta so stilno funkcionalna, saj avtor tudi z njimi potrjuje univerzalno zasnovanost in veljavnost svojega dela. Določene pomisleke pa vzbujajo nekateri slovenski leksemi, ki so z nižje jezikovno-stilne ravni in motijo siceršnjo zasnovu upovedovanja v romanu. Gre za besede, kakor so: koštati, iti v maloro, málati, hecati se, prešati, požegnati, mujanje, zagvisno, firbec, opetovano, ohtar, deca, joški, frišen in varžet. Avtor je z njimi očitno želel podkrepiti karakterološke lastnosti ali socialni izvir svojih oseb, vendar izbira leksemov, njihova distribucija in stilna označenost ravno v tem pogledu ne pomenijo nič. Vprašanje stilnih plasti in jezikovne funkcionalnosti v sodobni slovenski prozi je načelno vprašanje, ki ga bo treba temeljito preučiti; gradivo za takšno preučevanje bo lahko tudi *Čudežni Feliks*.

V Hiengovem romanu bo nekatere stvari mogoče oceniti šele, ko izide obetavni drugi del. V *Čudežnem Feliksu* je, na primer, vprašanje židovstva in tujstva komaj nakazano. O Feliksu imamo na voljo nekaj podatkov o njegovi adolescenci, v resničnem dejanju se še ni razkril. Drugi del bo namreč konkretno moral pokazati, kako »rjava groza leze čez svet« in kako poteka potovanje naslovnega junaka. Ta junak je, kar doslej za Hienga ni bilo značilno, izredno mlad, zato bo enako privlačno spremljati njegov psihološki razvoj kakor družbene konotacije, ki so in bodo morale biti s tem povezane.

Ker temu fantu »ni bilo do metafor, hotel je podatke, a je moral poslušati, kako smešna je violina, če jo igraš vpričo tanka«, bo omenjeno nadaljevanje tudi zaradi tega razkola toliko bolj zanimivo. Avtor *Čudežnega Feliksa* pa bo moral razrešiti tudi trditev, ki jo izreka v naslednji obliki: »Odličnjaštvo je egoizem, pisateljstvo pa je ljubezen in služba skupnosti.«

Postavljena prava vprašanja in mojstrsko obvladovanje romaneskne večšine so razlog, da je Hiengovo delo resno umetniško dejanje. *Čudežnega Feliksa* je napisal zrel človek in vrhunski umetnik, zato je ob branju dejansko mogoče čutiti čudežno lahkoto bivanja tega slovenskega romana.