

ANDREJ HIENG, USODNI ROB

Knjigo *Usodni rob** vzame bralec v roke s precejšnjimi upi. Z dosedanjimi objavami v revijah si je Hieng med mladimi pisatelji, ki so vstopili v našo literaturo po koncu druge svetovne vojne, pridobil ugled enega od najbolj nadarjenih. Toda objave, raztresene tu in tam, v razmeroma dolgem časovnem obdobju, nikdar ne pokažejo pisateljskih odlik in slabosti v tako jasni in nazorni podobi kot knjiga, ki je vrh tega sad nekajletnega literarnega snovanja in oblikovanja. Če odmislimo Hiengov prispevek v knjigi *Novele* (1954), je *Usodni rob* pisateljev prvi samostojni knjižni nastop, in to v času, ko naša literatura pričakuje nove pisateljske fiziognomije in nove, izvirne umetniške besede. Če namreč natančno pregledamo našo izvirno prozo zadnjih dvajsetih let in če odštejemo nekaj kvalitetnih, a maloštevilnih izjem, se moramo sprijazniti z ugotovitvijo, da je naša literatura močno zastala v svojem razvoju. Večji del proze, objavljene po vojni, v umetniškem pogledu ne pomeni dosti več kot inačico novega realizma iz srede tridesetih let, s katerim so nastopili v slovenski literaturi Prežihov Voranc, Miško Kranjec, Ciril Kosmač in drugi. Vodilni pisatelji tridesetih let so obogatili našo prozo z novim umetniškim duhom, s tenkočutno in poglobljeno kritično podobo svojega časa in družbenih razmer, z novim jezikovnim in stilnim izrazom in z novim pokrajinskim okoljem, ki ga je dotlej naša literatura komajda upoštevala. Nadaljevalci in epigoni tradicije tridesetih let pa so zaradi svoje notranje umetniške nedoraslosti in pod vplivom literaturi kaj tujih in malo-vzpodbudnih načel pogostoma zašli v suhotno in prazno utilitaristično besedovanje.

Nekateri naši mlajši pisatelji, ki mednje štejem tudi avtorja *Usodnega roba*, so se po svojih sposobnostih in močeh uprli stagnaciji naše literature. Poizkušali so najti svoji besedi, podobi in misli novo obliko in pomen, s katerima so upali na izviren način premagati neplodni tradicionalizem. V lju-bezenski povesti *Mlin* je Hieng mimogrede, a bržčas ne brez globljega namena zapisal: »...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« (str. 120). S to, vsekakor ironično mislijo ni Hieng izrazil samo svojega kritičnega dvoma o »solidnih pripovedovalcih«, zakaj omenjena avtorjeva misel je le del dokaj splošnega nezadovoljstva in kritičnega odnosa do naše sodobne literature. V tem splošnem razpoloženju pa so bili nekateri mlajši književniki s svojimi programskimi načeli seveda najbolj glasni in najbolj radikalni. Odločili so se z navdušenjem, kakršno se spodobi za mlade ljudi, ustvariti si svojo lastno pisateljsko govorico, svoj lastni fabulativni svet in pripovedni slog in tako zmagovito zaključiti boj proti realistični tradiciji. V tem boju pa se je kaj kmalu izkazalo, da nikakor ni mogoče uspeti s programskimi načeli, ki so v svojem jedru prav tako apodiktična, kot so apodiktične obrambne teze pristašev tradicionalne smeri v naši literaturi.

Za sedaj smemo pripisati temu uporu le značaj poskusa, kako vnesti v našo literaturo tiste literarne ideje in slogovno kompozicijske elemente, ki

* Andrej Hieng, *Usodni rob*. Založba Obzorja, Maribor 1957. Opremila Majda Dobravec. Str. 258.

ukinjajo tradicionalno oblikovano klasično pripoved in namesto nje uveljavljajo opisovanje fantazijskega ali celo brezpredmetnega sveta in raznovrstnih izbranih in privzdignjenih moralnih, psiholoških, čustvenih in intelektualnih situacij notranje človekove eksistence. V bistvu gre tedaj za uveljavitev tiste metode in tistega duha, ki se je izoblikoval v dobi ekspresionizma in surrealizma in pod vplivom Freudove psihologije podzavesti. In če s takšnega zornega kota presojava prozo, dramatiko in poezijo teh pisateljev, moramo ugotoviti, da je posnemanje nekaterih evropskih literarnih vzorcev — celo takih, od katerih nastanka nas ločijo že desetletja — bistvena poteza upora mladega rodu proti realistični in naturalistični tradiciji v domačem slovstvu.

Hiengova novelistična zbirka *Usodni rob* je v literarnih prizadevanjih povojnega rodu najbolj značilen primer pisateljevanja, v katerem sta se predmetnost sveta in konkretnost človeškega življenja skoraj povsem izgubili. Kajti v središču Hiengove pisateljske in ustvarjalne pozornosti so ostali le še posamezni umišljeni in razumsko nedojeti moralno psihični problemi. V uporu proti naturalistični predmetnosti naše literature je Hieng ukinil predmetnost in stvarnost sveta in ju zamenjal z nečim nedoločnim, kar tako rekoč lebdi samo zase med nebom in zemljo. In vendar Hiengova umetniška izpoved ni zaradi tega postala človeško globoka in pretresljiva in tudi pisateljeva fantazijska igra ni igra ustvarjalnega duha, »ki se svoboden, a resnici vendarle zvest, suvereno poigrava z elementi življenja« (J. Vidmar). Hiengov ustvarjalni način je prejkone le primer, kako ni mogoče odstranjevati ene skrajnosti z drugo, ne da bi pri tem avtor obtičal na stranpoti. Bliže postulat om umetniškega ustvarjanja bo vsekakor tisti pisatelj, ki bo v svojem delu poizkušal odkriti in opisati nove, dotlej skrite in neznanе dimenzije resničnega sveta. Le tako bo namreč uspel združiti svojo vizijo realnosti z žlahtno in inventivno podobo navadnim očem zakrite moralne in psihične narave človeka in njegovega odnosa do tistih problemov, ki ga spremljajo od rojstva do groba. Namerno zanikanje predmetnosti sveta in individualnih značajev, oziroma namerno spreminjanje posameznih docela realno opredeljivih značajev v igrive in nejasne simbolne personifikacije vodi pisateljevanje kajpak v nedostopno in nedoumljivo fantazijsko igro, ki pa nima — kot menijo nekateri — značaja in vrednosti novo odkrite realnosti in novega idejnega odnosa do te realnosti. Prejkone pomeni ta igra zakrivanje bistvenih prvin realnega življenja in je zato hkrati tudi izraz nezanesljivega in tudi nejasnega umetniškega odnosa do bistvenih problemov, ki zadevajo usodo posameznika in sodobnega občestva. Moralno psihološki problemi ne obstoje sami zase, marveč izvirajo iz individualne usode in družbene biti človeka, se pravi iz organske zveze človeka z njegovim realnim gibanjem v povsem konkretnih življenjskih okvirih in naključjih. Te preproste resnice ne obnavljam iz prepričanja, da je realizem edino možna in zveličavna metoda umetniškega ustvarjanja, marveč iz spoznanja, da je bistvo prave umetnosti v odkrivanju prave, globlje resničnosti, ki se krije pod vrhno lupino konvencionalne stvarnosti. Literatura, ki izčrpa vse svoje izrazne in idejne možnosti v opisovanju nedoločenega in brezpredmetnega sveta, pač ne more obvarovati svoje svobode pred votlim in plitkim konformizmom, niti ne more ohraniti svojega suverenega položaja kot najvišja, najžlahtnejša in najgloblja izpoved človeškega duha.

Prizorišče večine zgodb v Usodnem robu je skorajda povsem neopredeljeno in brezpredmetno. V zgodbah so ostali od resničnega sveta samo še nekateri splošni pojmi kot n. pr. hrib, dolina, reka, polje, hiša itd. Tudi tam (kot n. pr. v Fragmentu o nepokojnih mrtvaki) se kljub skorajda nadrobno določeni geografiji gibanja glavnega junaka po ljubljanskih ulicah prizorišče ni izvilo iz sanjske fikcije, v kateri bralec zaman išče globljega umetniškega pomena. Nedoločeno prelivanje sodobnosti v preteklost in narobe, samovoljno sprehajanje iz enega nedoločenega okolja v drugega, presenetljivi skoki iz stvarnih doživljajev v sanje, halucinacije, exortitiae in v temne podzavestne predele človekove duševnosti, igrivo in z ničimer opravičljivo sprehajanje po krajih, ki so ohranili le še nekatere splošne poteze realnega sveta, irealen dialog, kot da bi ljudje pozabili na razumljivo govorico in si neprenehoma pripovedovali povsem nerešljive zastavice, — dolgo bi še lahko naštevali, preden bi opisali vse, v bistvu formalistične posebnosti in vijuge Hiengovega pripovednega stila. Menda je razumljivo, da z gornjimi očitki ne merim na pravilnost realističnega nadrobnega opisovanja posameznih krajev in pokrajinskih predelov »po običaju solidnih pripovedovalcev«, marveč imam v mislih tisto vsestransko idejno in fabulativno opredeljenost kraja, časa in dogodka, ki šele posreduje neki zgodbi značaj umetniškega doživetja in umetniške rekreacije. Takšnega značaja pa večina Hiengovih novel kljub avtorjevim dobrim namenom nima, in to iz preprostega razloga, ker je fabulistični konstruktivizem preglasil pisateljevo izpoved in ji s tem odvzel pomen globljega umetniškega doživetja.

Koliko bolj sugestivno je avtorjevo pero v zgodbah kakor Smrt in račka, Ožbolt čuva otroka in v posameznih prizorih ljubezenske povesti Mlin kot pa v Usodnem robu, Sanjah o razbitem avtobusu, Grobu, Fragmentu o nepokojnih mrtvaki in v večjem delu povesti Mlin, kjer je avtor brez globljih umetniških vzrokov namenoma in z vso potrpežljivostjo odstranil in tako rekoč ukinitel resnični svet in se tako nekoliko neodgovorno poigral z bralcem, češ, poskušaj, če moreš, slediti zapletenim krivuljam moje pripovedi. In če kaj, potem prav gotovo brezpredmetni svet, ne zaradi svoje imaginarnosti, pač pa zaradi svoje neprepričljivosti, odvzema Hiengovim zgodbam značaj umetniške resničnosti, nazornosti in teže. S svojo modno abstraktnostjo pa ta svet tudi razveljavlja Hiengovo pisateljsko misel in mero, s katerima želi opisati in določiti notranji greh in moralni prestopok svojih junakov.

Brali smo, da želi naš avtor biti predvsem moralistični pisatelj, ki ga vznemirja etični problem človekove krinke. Toda ko si ogledamo nekoliko nadrobneje Hiengov moralizem, ki v vseh zgodbah tako ostro obsoja krivdo, se ponovno srečamo s problemi, o katerih smo spregovorili v zvezi z brezpredmetnim prizoriščem novel v Usodnem robu. Hiengovi junaki so nepreklicno ujeti v svojo lastno preteklost, ki jih muči, preganja in jim onemogoča, da bi se otresli njenega pogubnega vpliva, s trpljenjem poplačali svoje grehe in zločine in se tako odrešili. Tragičnost Hiengovih junakov je le navidezna. In bolj ko so osebe Usodnega roba zapletene in nemočne v mrežah svoje življenjske eksistence, bolj postaja njihov problem papirnat, literaren in izmišljen. Znana je Comtova misel, s katero je ta opisal človekovo življenje kot življenje mrtvih ljudi, ujetih v lastno preteklost. Toda ta determinacija človekove eksistence ima dvojen značaj in izvor: individualnega in občestvenega. Individualnega v smislu človekove izredno močne odvisnosti od lastne pre-

teklosti, od predsodkov, zmot in strasti, od lastnega idejnega moralnega sveta, ki ga zaradi svoje izkrivljenosti ovira, da bi v sebi premagal »sovražno počelo, ki je uničevalno skušalo prodreti v tvojo [junakovo] notranjost in te [ga] razdvojiti s samim seboj« (E. T. A. Hoffmann); a občestvenega v smislu konservativnega, često tudi reakcionarnega tradicionalizma, ki človeku ne dá, da bi si izbojeval in ustvaril nov moralni svet in novo socialno pravno ureditev družbe.

Hiengovi junaki pa niso tragični in človeško pomembni ne v individualnem in ne v občestvenem pogledu. Njihovemu uporu proti sovražnemu počelu v samem sebi preprosto manjka resnične človeške globine, elementarnosti in pretresljivosti. Zato tudi njihov poraz ni več kot navadno nesrečno naključje brez globljega pomena. Toda spomnimo se ob tem, kako je Thornton Wilder v romanu *The Bridge of San Luis Rey* dramatično izkoristil nesrečno naključje, zato da bi razložil in opisal usodne in neizpremenljive okoliščine, ki so pripeljale petero oseb v skupno smrt pod ruševinami mostu. In čeprav Hieng krčevito vztraja pri determinirani usodi svojih junakov, nas vendar razrešitev njihovega problemskega sveta ne prepriča in ne pretrese v tisti meri, kakor nas prepriča in pretrese tragičen konec Estebana, markize de Montemayor, strica Pia, Pepite in malega Jaimeja v Wilderjevem romanu. Tudi v občestvenem pogledu manjkajo Hiengovim junakom tako rekoč vsi bistveni predpogoji za to, da bi s svojim življenjskim primerom lahko ponazorili tragično usodo sodobnega človeka. Hieng namreč zelo podcenjuje posledice, ki jih v moralnem in psihološkem svetu posameznika zapušča konservativni tradicionalizem kot dediščina preteklih dob. Ta tradicionalizem v veliki meri dehumanizira človeka, saj mu nalaga pasivno žitje v lupini svoje lastne preteklosti, zato da se ne bi ovedel ob novih spoznanjih, ki vodijo človeka v boj za njegovo osvobajanje in vsestranski razvoj njegove osebnosti. V izbiri, ali podleči ali vztrajati, ali životariti ali živeti, ki spremlja življenje človeka od rojstva do groba, nastajajo in se oblikujejo konflikti, ki zaradi svoje prvinske silovitosti v odločujoči meri posegajo v tok življenja posameznika in občestva. Od Antigone do Christmase se je literatura ukvarjala z odsevi in odmevi tega elementarnega konflikta v človekovi notranji naravi. Z umetniško analizo človekove individualne in družbene usode, krivde in nekrivde pred samim seboj in pred sočlovekom, s prikazom boja posameznika proti preteklosti, ki jo nosi v sebi, z upodabljanjem njegove življenjske poti, ki se oblikuje med krčevitim vztrajanjem in podleganjem usedlinam starih dob in starih življenj in med novimi družbenimi in moralnimi imperativi, je velika literatura bila v bistvu tudi moralistična. S tem svojim moralizmom, ki je v jedru pomenil očiščenje od vsega zlega, je literatura mogočno vplivala na bralca, mu vlivala nove notranje moči in mu posredovala nova spoznanja, do katerih se sam s svojimi spoznavnimi možnostmi najbrže ne bi mogel povzpeti.

In kot je prizorišče večine Hiengovih zgodb neopredeljivo, tako je tudi moralna srčika v teh zgodbah več ali manj le spreten fabulistični domislek, intelektualna konstrukcija ali nezatna življenjska intriga. Neimenovani junak prve zgodbe v *Usodnem robu* na nekem mestu izjavlja: »Jaz sploh ne živim, jaz se dogajam.« Ne iz življenja, pač pa iz neopredeljivega dogajanja se porajajo Hiengovi slabokrvni junaki, avtorjeva fabulistična igra pa jih prestavlja iz situacije v situacijo, jim polaga na jezik raznovrstne zapletene izjave in jih obremenjuje s težkimi psihičnimi motnjami. Notranji nagibi,

po katerih se ravnajo Hiengove osebe, so kaj krhki in neprepričljivi, kdaj pa kdaj se zaradi njihove efektnosti zdi, da so že kar privlečeni za lase. V Usodnem robu ubije junak svojo ljubico, a pobuda za tako nenadno in težko dejanje je nejasen otroški spomin na očetovo nasilje nad materjo. Grozljiva okostnjaška balada Sanje o razbitem avtobusu je neurejena klama, nastala kot odnev na krivico, storjeno pokojnemu bratu, ki neprestano preganja in muči neimenovanega pripovedovalca. V zgodbi Grob preganja junakinjo prekletstvo greha nad pokojnim očetom, zato v blodnjah za ustreljenim možem ukaže odkopati njegov grob, a pomoč pri tem dejanju poplača s tem, da se preda svojemu mladostnemu prijatelju in očetovemu in moževemu znancu. Skorajda detektivsko zapletena pa je povest Mlin, ki riše spopad oseb, ki so se v medsebojnih odnosih obremenile z vrsto grehov, laži, prevar in nasilja. V noveli Smrt in račka se s smrtjo poravna moževa krivda pred ženo in zavrženim sinom, a v Fragmentu o nepokojnih mrtvakih je opisana malobrižnost do smrti prijateljev in znancev, »ki jih nisem ljubil niti v življenju niti v smrti«, kot nam pojasni glavna oseba zgodbe.

Vozlišče krivde in greha, ki teži spomin in hromi dejavnost Hiengovih oseb in jih potiska v mučna dejanja, je kljub grozljivim okoliščinam vendarle zelo umetelno in neprepričljivo. Vprašati se moramo, v čem se izraža ta neprepričljivost, ki jo je pisatelj poskušal v zgodbah zakriti z navidezno globokoumno psihološko vivisekcijo? V preprosti ukani, s katero je pisatelj iz zavesti in dejavnosti svojih junakov izbrisal vse, kar nima bolj ali manj trdne zveze z neurejeno naplavino spominov, s hipertrofiranimi motnjami v zavesti in podzavesti in z absolutizirano težo nekoč storjenega greha in iz njega izvirajočega občutka krivde. S tem pa Hieng ni samo grobo poenostavil duševnosti svojih junakov, marveč jo je tudi enostransko razvil do grozljivih anomalij, kakršne komajda kdaj srečamo v življenju in v literaturi. Pri tem je docela vseeno, ali je umetelna grozljivost Hiengovih pripovedi zrastla iz skoraj pedantnega zapletanja zgodbe ali pa iz bizarno zamišljenih duševnih fiziognomij. Zakaj učinek je v obeh primerih enak, bralec preprosto ne verjame pisatelju, ker ga ta ni uspel prepričati. Pri tem ne oporeka zato, ker »je prizorišče pomaknjeno v samo notranjost nastopajočih oseb. — Pa mar ni to edino pravišnje prizorišče?« (E. T. A. Hoffmann). Tisto, kar ga ne prepričuje v Hiengovih zgodbah, je le ekscentrična konstrukcija notranjega prizorišča pripovedanih junakov.

Danes menda ni več nikogar, ki bi kakor koli podcenjeval funkcionalno važnost človekove psihologije, zlasti pa vplivov, ki jih v človekovi zavesti in podzavesti zapuščata greh in občutek krivde. Toda mimo trpnih predelov naše zavesti obstoji tudi njen pomembni aktivni del, ki je trdno povezan z emocionalno in intelektualno strukturo človekove narave. Ta del neredko bistveno uravnava in opredeljuje naša dejanja. Človek ne živi samo od spominov in nejasnih vtisov in tudi ne zgolj od temačnih in morečih občutkov, ki izvirajo iz začaranih globlin njegove podzavesti. In kot ne moremo zanikati vloge podzavesti, tako tudi ne moremo oporekati dejstvu, da človeški duh uravnava svojo dejavnost tudi na podlagi spoznanj, izkušenj in kritičnega preiskovanja realnega življenja, na podlagi izbire med različnimi možnostmi in v soglasju s stopnjo svoje moralne zavesti. Pisatelj se mora zavedati bolj kot kdor koli, da je moderni človek močno osamljen in zato podvržen mnogoterim negativnim vplivom, med katerimi niso najmanjši tisti, ki izvirajo iz nejasnih

globin njegove duševnosti. Sodobni človek je v modernih okoliščinah mehanične civilizacije notranje nezadoščen in ogoljufan za harmonično rast in razvoj svoje osebnosti. Zaradi takšnih okoliščin je vse preveč navezan zgolj nase in na svoj svet, v katerem postane neredko žrtev svojih otroških in mladostnih spominov, temačnega kipenja v podzavesti, žrtev zgrešenih vtisov in pogubnih vplivov okolja, v katerem živi. V eni izmed pesmi je Tit Vidmar lepo zadel bistvo tega pojava z verzi:

*Odoisni smo od vseh in vendar sami,
v prihodnost nosimo minule čase,
na vse, kar premineva, kar se drami,
pripeti smo in vendarle zgolj nase.*

V teh širokih okvirih poteka drama človekove individualne in družbene biti, ki pa je moralistični pisatelj nikakor ne sme zanemariti, če noče tvegati, da se bo njegov moralizem spremenil v opisovanje duševno bolnih, ezoteričnih ali pa celo nerazvitih in pohabljenih ljudi, zato ker je preprosto obrnil hrbet resničnemu tragičnemu človeku našega časa.

Večina Hiengovih junakov trpi na kompleksih, ki jih moderna psihologija obravnava kot glavne tipe duševnih bolezni oziroma bolezenskih nagnjenj sodobnega človeka. Za svoje abnormalnosti in ekscentrična izživljanja seveda ti junaki nikakor ne potrebujejo realnih življenjskih okoliščin, marveč se najugodnejše počutijo v motnih sferah irednega in izmišljenega sveta. Zato pa je tudi etični problem njihove krivde prav tako težko opredeljiv, kot je svet, v katerem so nekaj grešili ali pa še greše. Mimo tega pa ovija njihovo dušo in dejavnost ponekod že kar zoprni fatalizem, ki z resnično tragiko ali usodnostjo nekega življenja nima nikakršne zveze. Na nekem mestu avtor celo trdi: »V življenju ni mogoče popraviti ničesar, kar si napravil, plazi se naprej, najdi pot.« Res, Hiengovi junaki se nikakor ne morejo rešiti neznosne more greha, toda ne zato, ker tega ne bi mogli storiti oziroma ker vse okoliščine zahtevajo katastrofično rešitev njihovega notranjega problema, njihovo fizično in duhovno pogubo, marveč zato, ker jim avtor kratko in malo tega ne dopusti. Zakaj moralni zorni kot, skozi katerega presoja problem in težo človekove krivde, je fatalistično enodimenzionalen in namerno zapleteno opisan. Od tod tudi stalna potreba po opisovanju, kot pravi pisatelj, »žive popkovine do njegove (junakove) preteklosti«. Te pa v irednem in izmišljenem svetu bolnih psihologij ni mogoče prezreti in tako osvoboditi junaka muk, ki ne izvirajo iz njegovih, pač pa iz pisateljevih utvar. Hiengova moralistična analiza greha in krivde je tedaj nujno le anekdotičnega značaja, zato v njegovih novelah ne čutimo tiste notranje prizadetosti in umetniške občutljivosti, ki bi nas opozorila, da je glavni pisatelj namen odkriti pretresljivo bistvo tragičnega življenja.

Bolj je Hiengu pri srcu lahkoten, a bizaren domislek, ki popolnoma zadosti njegovi fantaziji in invenciji na opustošenih poljanah intelektualističnih in psihoanalitičnih konstrukcij. Pri tem pa vendarle moramo poudariti, da nikakor ne govorimo o grehu in krivdi Hiengovih junakov kot o vzorcu brez vrednosti, toda v njegovih spisih bralec pogrēša tiste globine in prepričljivosti, ki posredujejo opisovanemu dogodku ali usodi pomen enkratne umetniške resničnosti. Duševna fiziognomija Hiengovih junakov je tako skrčena in omejena na razmerje med davno storjenim grehom in trenutno delujočim občutkom krivde, da imamo občutek, kakor da osebe Usodnega

roba žive po pravilu: na svetu je bil najprej greh, ki si je šele nato poiskal zatočišče v grešnem človeku. In tu je jedro Hiengove pisateljske zmote. Zaradi nje se je naš avtor vse preveč in nevarno približal srednjeveškim alegorijam o ubogem grešniku, ki mu bo življenje na zemlji zagrenjeno do zadnje ure, in šele ko bo ugasnila njegova zavest, bo z njo vred izginil tudi občutek krivde zaradi nekoč storjenega greha. Medtem ko so junaki »solidnih pripovedovalcev« večkrat notranje prazni, duhovno nerazviti in zato nezanimivi, pa so junaki nekaterih mlajših avtorjev, tudi Hiengovi, vse prepogosto podobni vsoti nevralgičnih točk, okoli katerih se preganjajo mučne in težke sence greha in krivde. Toda resničnega človeka in resnične človeške drame iščemo zaman tako pri prvih kot pri drugih.

Nedvomno nadarjeni Hieng je omagal pred dvojnimi nasprotnikom: pred brezpredmetnostjo sveta, ki jo opisuje, in pred abstraktnim in ozkosrčnim, na psihoanalizo naslonjenim moralizmom. S tem da se je avtor s svojimi junaki vred izgubil v labirintu »pomotoma« izmišljenega sveta in »pomotoma« izmišljenih značajev, je siceršnja moč Hiengovega peresa morala usahnuti. To pa bralec obžaluje tem bolj, ker so nekatere zgodbe (Ožbalt čuva otroka, Smrt in račka, finale Mlina) dokaz nemajhnega pisateljskega daru. Toda niti smisel za zelo lepo in uglajeno pripovedovanje (v vseh zgodbah), niti očarljivi in občuteni opisi narave (Mlin), niti dramatično upodabljanje splošne atmosfere vojnega časa (Ožbalt čuva otroka), niti iznajdljivost, s katero odkrije pisatelj kdaj pa kdaj za literaturo zanimive in pomenljive značaje (Smrt in račka, Ožbalt čuva otroka), ne morejo idejno literarne celote Hiengovega pripovedništva dvigniti na višjo raven.

Upor zoper »običaj solidnih pripovedovalcev« se v Usodnem robu razodeva kot bitka za izgubljeno in zgrešeno stvar. Psihoanalitična in ekspresionistična dediščina, ki jo je pisatelj nekritično prevzel hkrati z mračnimi, izkrivljenimi in protiumetniškimi teorijami literarnega kroga, v katerem so pred vojno potekala prva leta njegove pisateljske prebuje in oblikovanja, vse to je napotilo Hiengovo pisateljsko pozornost v črne megle magije. Odpravil se je na pot, ki vodi v neplodno vztrajanje pri starih vzorcih in počasno usihanje umetniškega izpovedovanja. Bila bi resnična izguba, če bi Hieng svoj talent zničil z vztrajanjem v svetu Usodnega roba, oziroma v »nerazločnih časovno-prostorskih koordinatah«, kot je zapisano na ščitnem ovitku njegove knjige. Zakaj v mrakotnih koordinatah nedoločenege časa, brezpredmetnega sveta in umetne psihologije se ne krije nič drugega kot maniristična poguba. Toda upajmo, da so zadnje pisateljeve objave vendarle napoved temeljite duhovne in umetniške preusmeritve, ki bo v Hiengovem bodočem delu obudila tisto, česar mu zdaj najbolj manjka — človečnost.

Bojan Štih

IGNAC KOPRIVEC, HIŠA POD VRHOM

Roman Ignaca Koprivca »Hiša pod vrhom«* je širokopotezno zasnovan: zaobsega široko časovno razdobje od klavrnih, depresivnih let pred drugo svetovno vojno do vrtinčastih dni po osvoboditvi, prikazuje pa celo vrsto

* Ignac Koprivec, Hiša pod vrhom. Knjižna polica. Državna založba Slovenije. Ljubljana 1957.