

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

(Po)etika samote

(Idejni svet Hiengove novelistike)

Andrej Hieng (1925) je svoj obsežni literarni opus, ki zajema vrsto novel, romanov in dram, pričel s pisanjem novel.¹ Nase je opozoril že leta 1939, ko je v reviji "Slovenska mladina" prejel prvo nagrado za prozo.² Za prvo "resno" objavo, ki jo upošteva literarna zgodovina, veljajo *Študije o nenavadnih značajih* (*Mladinska revija* 1949-50). V petdesetih letih je nato svoja besedila objavljala domala v vseh slovenskih revijah, izdal pa jih je tudi v knjižni obliki. Najprej so izšle *Novele* (skupaj z L. Kovačičem in F. Bohancem), 1954, katerim sta sledili dve samostojni novelistični zbirki: *Usodni rob* (1957) in *Planota* (1961). Kritični odmevi na Slovenskem so bili ugodni, v Srbiji, kjer je zelo kmalu izšel prevod izbranih novel, pa naravnost evforični. Slovenska literarna zgodovina šteje *Novele* za prelomen zbornik in ga postavlja ob bok *Pesnim štirih*; posebej v Hiengovih besedilih odkriva povsem nove slogovne in tematske pobude, ki niso le pomembno vplivale na razvoj slovenske proze, ampak delajo iz Hienga pisatelja, "ki se suvereno giblje v dosežkih evropske moderne proze". (Pogačnik 179) Toliko bolj nenavadno in presenetljivo je, da je Hieng po izidu *Planote* povsem prenehal pisati novele in se je posvetil izključno romanopisju ter dramatiki. Razloge za to bi nemara lahko iskali v njegovem prepričanju, da nastopi – vsaj kar se tiče

¹ Esej je nastal kot spremna beseda k izboru Hiengovih novel, ki bo izšel letos pri Slovenski matici.

² V zvezi s to objavo nemara njegova izjava Francetu Piberniku, da ni od svojega štirinajstega leta naprej "nikdar pomislil, da bi v bistvenem bil kaj drugega" kot pisatelj. (Pibernik 63)

proze – tedaj, ko pisatelj doseže določeno zrelost, "čas romana", novele pa so primernejše za mlajše pisce kot nekakšen vadbeni poligon. Roman je namreč Hiengu "najbolj popolna oblika besednega ustvarjanja, saj so v njegovo strukturo vključene vse plasti od lirike in dramatike do pričevanja in meditacij". (Hofman 63) Drug razlog utegnemo najti v njegovi sodbi, da pravzaprav ni "romanopisca, ki bi za konec pisal dobro novelistiko, razen Flauberta. Flaubertove *Trois contes* so edinstven primer, da je nekdo dosegel tako mojstrstvo po tolikšnem romanopisnem delu." (Novak Kajzer 227)

Ne glede na to, kako si razlagamo gornje izjave, je novelistika, s katero se je Hieng vpisal v slovenski literarni prostor, bistveno zaznamovala njegovo pisanje v celoti. Ko je Jože Pogačnik analiziral roman *Gozd in pečina*, je ugotovil tole: "Ker je pisatelj v prvi vrsti novelist, mu je roman razpadel v nekaj fabulativnih sklopov, ki so sicer povezani z enotnostjo likov, po svoji strukturi pa so vendarle samo podaljšek novelistične pripovedne tehnike" (Pogačnik 182). Čeprav je ta sodba verjetno nekoliko prestroga, se vsaj delno ujema s tem, kar je dosti pozneje izjavil sam pisatelj: "Thomas Mann pripoveduje, kako so skoraj vsi njegovi romani nastali iz novelističnih osnov. In meni se, ne da bi hotel posnemati Thomasa Manna, dogaja isto." (Novak Kajzer 225-6)

Vendar se v tem zapisu ne bomo ubadali z vprašanjem, ali predstavlja Hiengovo romanopisje kontinuiteto z njegovo novelistiko ali vstop na bistveno novo ustvarjalno področje. Bolj kot to se namreč zdi vznemirljivo nekaj drugega: ko (skoraj) štiri desetletja po izidu prebiramo Hiengove novele, ne opazamo samo tega, da ohranjajo svojo tedanjo učinkovitost, ampak se celo zdi, da – ne le zaradi tedaj tako prebojnih, modernih pripovednih postopkov ter lepega jezika in metaforike, ampak tudi spričo psihološko motivirane fabule in še vedno (ali pa znova) aktualne tematike – ponovno povsem neposredno nagovarjajo tudi sodobnega bralca.

* * *

Grob, morda najbolj znana Hiengova novela, se pričinja takole:

"Nekega ranega jutra v marcu 1943 se je geometer Edo Slivnik, imenovan Bučko, prebudil pred cevmi treh samokresov."

Iz tega uvodnega stavka "bralec ne izve samo za sorazmerno natančen čas dogajanja, temveč tudi za ime, priimek, vzdevek in poklic pripovedovane osebe". (Dolgan 39) Poglejmo za primerjavo začetka novel dveh drugih

avtorjev, za katera bi lahko (razen vzdevka) pravzaprav ugotovili iste lastnosti. Prosper Mérimée pričenja novelo *Colomba* s stavkom:

"Prve dni meseca oktobra leta 1821 se je višji častnik angleške vojske, polkovnik Thomas Nevil, Irec po rodu, vračal s potovanja po Italiji in se s svojo hčerko ustavil v marseillskem hotelu Beauvau."

In *Smrt pri Mariji Snežni* Draga Jančarja uvajajo tele besede:

"V velikem in strašnem letu 1918 bi mladi zdravnik Aleksej Vasiljevič Turbin kmalu izgubil življenje samo zato, ker je pozabil sneti častniško kokardo s kučme."

Obeh primerov nismo izbrali povsem po naključju. Po eni strani se zdi, da Hiengova novelistika z nekaterimi posebnostmi spominja na Mériméeja, po drugi strani pa je najbrž tudi res, da je med tistimi sodobnimi avtorji na Slovenskem, ki bi jih lahko primerjali s Hiengom, na prvem mestu najbrž prav Drago Jančar.

Vzporejanje gornjih navedkov na videz potrjuje omenjene povezave. Vendar natančnejši premislek pokaže, da obstajajo med novelistiko gornjih treh piscev tudi bistvene razlike. Čeprav uvodni stavek pripoved locira v dokaj natančen zgodovinski čas (in posledično tudi geografski prostor), se novele – v skladu z različnimi usmeritvami oziroma poetikami, ki jim avtorji pripadajo – razvijajo različno. Pri Mériméeju gre za tisto faktografsko podlago, s katero se je v svoji pozni novelistiki bližal realizmu, ki pa jo razburljiva in eksotična fabula vedno (tudi pri *Colombi*) potiska nazaj proti romantiki. Povsem drugače je v Hiengovi noveli, kjer pripovedovalec že takoj z naslednjim stavkom ("Planil je naravnost iz sanje.") opozori na "dvoplastnost človekovega bivanja: na eni strani potekajo realni, zunanji dogodki, katerih zaporedje predstavlja zgodovino, na drugi strani, v človeku, pa subjektivni; njihov del so sanje". (Dolgan 39) S tem se Hieng bistveno odmakne od Mériméeja in je pravzaprav mnogo bliže svetu Jančarjeve proze. V Jančarjevi noveli gre namreč za trk osebnega, individualnega sveta, z "objektivnim" svetom zgodovine, in v zvezi s tem za tematizacijo usode, ki seveda implicira dinamično dialektiko individuuma in zgodovine. Toda prav tu se oba pisca tudi že razlikujeta: če gre pri Hiengu v izhodišču res za dvoplastnost zunanjih, zgodovinskih dogodkov in notranje subjektivnosti, pa v nadaljevanju zunanji moment stopi v ozadje; v središču njegovega zanimanja je izključno individuum s svojo psiho in z nezavednimi vzgibi, ki ga določajo, zato namesto zgodovinske usode pri njem stoji v ospredju vpra-

šanje posameznikove duševnosti, ki jo v njegovih novelah bistveno generira problematika krivde in samote.

Takšno usmerjenost je pri Hiengu literarna zgodovina že zgodaj odkrila in tudi poznejše študije so ji lahko le pritrdjevale. Motiv krivde, etična vprašanja, individualna odgovornost posameznika, psihologizem, vpeljava psihoanalize, tema samote: vse to so elementi, ki so raziskovalcem kazali na to, da je človek v Hiengovem opusu že tematsko zasnovan kot individuum, ki je ločen od drugih. Slovenska literarna zgodovina je zato Hiengovo pisanje uvrščala v literaturo, ki je "oblikovala in izpovedovala nove težnje, ki so se tedaj, nekaj let po vojni, postopoma odvrnile od opazovanja kolektivnega, akcijskega, romantično herojskega močnega človeka, k intimnemu svetu male človekove usode, katere doživetje je zgolj stvar osebnega prepoznavanja resnice o svetu in ne sili navzven, v kolektiv, v družbo, temveč ostaja v risu ene same človeške celice in njene čustveno razvnete usode". (Glušič 133). Vendar v plejadi drugih piscev te dobe Hiengu pripade specifično mesto; če si ogledamo novele tedanjih avtorjev, ki so predstavljali to "novo težnjo", torej V. Kavčiča, B. Zupančiča, S. Rozmana ali F. Bohanca, namreč opazimo, da "mali človek" v njihovi novelistiki pravzaprav pomeni anonimneža, na neki način poprečneža, ki paradoksalno predstavlja *tip*. Hiengovi junaki gotovo niso (na ta način) tipski oziroma tipični: tematika njegovih novel je že na prvi pogled drugačna kot pri omenjenih piscih. Z besedami H. Glušič: je "izjemna in psihološko nenavadna". (Glušič 135) Hieng oblikuje svoje protagoniste v skladu s poetološkim prepričanjem, "da je ena čudežnih lastnosti človeka, ki je kakorkoli obdarjen, to, da vidi za realnim videzom stvari neko posebno, metafizično resnico, metafizično substanco". (Pibernik 72) Usode Hiengovih junakov zato nikakor niso usode "malih", vsakdanjih ljudi, ampak bizarne,¹ gotovo ne vsakdanje in poprečne usode. (To navsezadnje potrjuje tudi njegova prva resna objava, *Študije o nenavadnih značajih*, ki je sprožila

¹ Najbrž prav v zvezi s to bizarnostjo je bil večkrat govor o Hiengovi fantastiki. Vendar se zdi, da te sodbe ne vzdržijo povsem oziroma so premalo natančne. Pri Hiengu ni nadnaravnih pojavov (kot npr. pri Poeju). Izjema so sanje, kjer pa je to seveda "dovoljeno". Kljub bujni domišljiji o fantastiki torej ne more biti govor. Sam avtor pravi: "Ne verjamem v fantastiko tistega, čisto romantičnega tipa, fantastiko izven predmetnega sveta ... včasih naletimo v dnevnem življenju na pojave neverjetne fantastike. Svet je tako poln presenetljivih prikazni, posebnosti, da vsaj mene neprestano vznemirjajo ..." (Pibernik 72) Iz te osnove potem rastejo Hiengovi karakterji, ki so sicer lahko posebnosti, toda niso ne tipi (ker niso tipični) niti povsem fantastični liki (saj niso nemogoči).

burne polemike.) Ti junaki so *drugačni*, s to drugačnostjo pa že implicirajo tudi svojo nemara najprepoznavnejšo lastnost: *samota*.

Tovrstna Hiengova specifika je razvidna že v eni prvih novel, *Narcisovem očetu*. V ospredju besedila je mučna zgodba, ki po tej lastnosti morda spominja na nekatera mesta pri Dostojevskem (na primer epizoda s štabnim kapetanom v *Bratih Karamazovih*). Zelo površno gledano, se novela celo ne razlikuje bistveno od "literature malega človeka", ki kljub nekaterim polemikam v večini primerov niti ni bila v tako velikem nasprotju z uradno poetiko. Toda malo natančnejši pogled pokaže, da gre pri Hiengu za nekaj drugega. *Narcisov oče* je sicer res zgodba o zatiranju "bednih ljudi", vendar jih ne zatira razred zatiralcev, ampak lastni sloj istih "bednih ljudi". Hieng je tako že z eno najzgodnejših objav nakazal, da ga ne zanimajo družbena vprašanja na način na primer diktature proletariata itd., ampak v prvi vrsti medčloveški odnosi, primarno pogojeni z (a)logiko psihologije in ne z dialektiko proizvodnih sredstev in proizvodnih odnosov. Odtod pri njem poudarjanje individualnosti, ki najde svoj najpregnantnejši izraz v tematizaciji *samote* kot skrajno radikalnem obratu od predhodnega (in sočasnega) kolektivismu,¹ samote, ki se obenem pojavi kot najbolj pereč eksistencialni problem.

* * *

Preden podrobneje analiziramo tematiko samote oziroma preden se lotimo tematološke analize in prek nje pretresa idejnega sveta Hiengovih novel, naj se na kratko dotaknemo vidika, ki v dozdejšnjih obravnavah ni bil resneje upoštevan. Hiengovo pisanje so ocenjevalci pogosto povezovali s fantastiko, ki nima z realnostjo nobene zveze. Sam avtor je neke omenil, da ne verjame "v fantastiko tistega, čisto romantičnega tipa, fantastiko izven predmetnega sveta". (Pibernik 72) Kljub temu pa je na primer zanikal, da bi "epik, razen tam, kjer se čisto deklarira, skozi junake govoril neke resnice iz lastne izkušnje". (Pibernik 86) Zaničanje pisanja iz lastne izkušnje se pravzaprav posredno ujema s tistimi sodbami o Hiengovih novelah, po katerih njihova estetska razsežnost zasenči vsebinsko in idejno plast njegovih novel.² Toda po drugi strani Hieng vendarle dopušča, da utegnejo njegova dela vsebovati tudi nekakšno "nezavedno filozofijo". (Pibernik 72)

¹ Bržkone pa tudi ni povsem brez povezave z meščansko provenienco tega pisanja.

² Prim. Kos 1958.

Natančnejši pregled Hiengovih novel razkrije vrsto drobnih motivov in podrobnosti, ki se ne zdijo zgolj plod trenutne piščeve domislice. Še več: dejstvo, da se nekatere teme in motivi – včasih v rahlih variantah – ponavljajo skoraj z vztrajnostjo simptomov, vzbuja dvojne domnev. Po eni strani potrjuje sodbe o psihoanalitični podloženosti Hiengovega pisanja in prav verjetno je, da vsaj nekatera teh ponavljanj kažejo na avtobiografske ali doživljajske osnove; njihovo prisotnost v literaturi bi morali raziskovati pravzaprav s psihoanalitskim pristopom. A po drugi strani pa izkazuje Hien-gova novelistika nekatere tematske konstante, ki bržkone izključujejo tezo o njeni zgolj esteticističnosti – pa tudi prepričanje o odrezanosti te literature od avtorjevega osebnega doživljajskega sveta – in ki nedvomno izražajo njegovo "nezavedno filozofijo" oziroma ustvarjalno (avto)poetiko. Analiza teh konstant predstavlja v bistvu literarnoestetsko interpretacijo Hiengovega dela.

Če se najprej ustavimo pri prvem, bolj "simptomatskem" sklopu, lahko ugotovimo vrsto motivnih drobcev, ki morda kažejo na avtobiografsko ali vsaj realno faktografsko ozadje.¹ Denimo motiv tekmečevega prevzetja dekleta, iz tega izhajajoče sovraštvo in nato občutek krivde (*Glas srebrne ure*, *Sanja o razbitem avtobusu*). Še bolj v oči bijoča je tematika dveh bratov, ki ima že kar arhetipsko vrednost, saj v bistvu variira zgodbo o Kajnu in Abelu (en brat je naklonjen drugemu, ta pa mu je nevoščljiv in ga umori oziroma – pri Hiengu – mu želi smrt). V *Sanji o razbitem avtobusu* se junak spominja svoje nevoščljivosti do brata in želje po njegovi smrti: "Sovražil sem Petra ... Čemu toliko skrbe zanj? Umre naj. Kar umre naj. Čemu samo zanj vse? (...) Sovražil sem ga, ker je boljši od mene." Ta odnos je pravzaprav ponovitev odnosa med bratoma Ibrahimom in Osmanom v noveli *Onstran livade je roža*. Ibrahim pripoveduje o bratovi nezgodi: "Stal sem za tistimi vrati in si mislil: Naj umre. Naj umre. Naj umre ... Bil je močnejši od mene." V obeh primerih muči "kajnovskega" brata silen občutek

¹ Če se omejimo res na drobce: "srebrna ura", ki igra pomembno vlogo v *Glasi srebrne ure* in *Onstran livade je roža*; prizor mučenja živali (*Sodba na podstrešju*, *In vendar*), pretepaško razpoloženi Dare z bradavicami na rokah (*Narcisov oče*, *In vendar*), motiv velike, močne ženske (*Grob*, *Marisa*, *Mlin*), primerjane s *stebrom* (*Marisa*, *Grob*), pogosto umiranje protagonistov za rakom, pogosto soočenje z mrtveci v sanjah itd.

krivde, ki predstavlja močan motivacijski moment dogajanja.¹

Psihoanalitsko intonirani simptom, ki se največkrat ponovi, pa je podoba očeta. Veliki, nasilni oče, ki pretepa mamo (svojo ženo) ali pa se ga otrok (junak) vsaj s strahom spominja, se pojavlja skoraj v vseh Hiengovih novelah, bodisi da zavzema pomembno mesto ali le mimogrede.² Protagonistovo ravnanje v *Usodnem robu* motivira travma nasilnega očeta, ki je trpinčil in posiljeval svojo ženo, kar je vplivalo na protagonistov odnos do žensk. Incestuoznost očetove figure je nakazana v *Grobu* (kost za psihoanalitike bi morda tu predstavljala tudi nekrofilija) in *Marisi*: obe junakinji primerjata moška, s katerima bosta legli v posteljo, z osovraženima, močnima očetoma.

Tematika očeta, ki bi mogočo psihoanalitsko interpretacijo nedvomno usmerjala tudi na Ojdipov kompleks, se pri Hiengu pravzaprav pojavlja od prvih objav naprej, saj je lik nasilnega očeta prisoten že v *Narcisovem očetu* (očetova vloga je poudarjena v samem naslovu), prav psihoanalitsko motivacijo dogajanja pa predstavlja tudi v *Glasu srebrne ure*. Trnikov oče zverinsko pretepa ženo, zato otrok očeta sovraži. To sovraštvo se nato prenese na Lobnika, ki je v vsem očetovska figura (prevzame mu dekle, enako kot "ojdipovskemu" otroku oče prevzema mamo; je samozavesten, avtoritativen, močan) in zavzame simbolno mesto očeta, kar besedilo – hote ali "nehote" – celo eksplicira: "Po očetovi smrti se je pojavil Lobnik." Opraviti imamo torej z nenavadno varianto Ojdipovega kompleksa: Lobnik prevzame Trniku dekle, Trnik Lobnika izda in s tem ubije (in se nato, podobno kot Ojdip, zaradi svoje krivde sam kaznuje).

* * *

Kritika je večkrat govorila o psihološki in psihoanalitski podloženosti

¹ V noveli *Onstran livade je roža* je motiv še podkrepjen s tem, da se ponovi znotraj same novele, namreč pri glavnem junaku Sveti Jovanoviču, ki ima na begu tale kratki prebisk v zvezi z bratom: "Pahnil sem ga v ribnik, od koder se je prav težko izkopal."

² *Narcisov oče, Glas srebrne ure, Žena na zvezdi, Grob, Usodni rob, Marisa, Sodba na podstrešju* – tu umirajoči stari sicer ni pravi oče, vendar je nasilna očetovska figura in junak ga kliče "očka" – *Smrt in račka, Fragment o nepokojnih mrtvakihi, Dvodelna podoba*. Zanimivo je, da se oče – večkrat povsem nemotivirano, torej res simptomatsko – pojavlja tudi v novelah, kjer ne igra te nasilniške vloge (*Samota, Sanja o razbitem avtobusu, In vendar*).

Hiengovih novel, vendar zlasti za psihoanalitsko ni ponudila povsem jasnih in konkretnih izhodišč. Z gornjimi "simptomatskimi" konstantami smo skušali podati vsaj zasilno podlago za tovrstne analize. Seveda pa so za razumevanje Hiengove literature mnogo pomembnejše tiste tematske stalnice, ki opredeljujejo njegovo *poetiko*. Največ pozornosti sta pri raziskovalcih (npr. B. Kitičič, D. Šega, J. Pogačnik) doslej vzbudili zlasti problematika *krivde*¹ in *samote*.²

Velika vloga samote v Hiengovi literaturi je opazna na prvi pogled. Dve noveli sta že v naslovu zaznamovani z njo: *Samota* in *Marisa*, ki nosi podnaslov – ta je bil naslov prve, revijalne objave – *Tri samote*. Pa tudi sicer podrobnejši pretres pokaže, da pravzaprav ni Hiengovega junaka, ki ne bi bil bistveno opredeljen s samoto.³ Narcis in mama sta v *Narcisovem očetu* zapuščena od moža oziroma očeta. Trnikovo samoto v *Glasu srebrne ure* lepo ponazarja stavek: "Morda ga je ganil občutek, da so nekje neki ljudje, pri katerih je varen, da je nekje nek kraj, kjer ni samote in strahu pred samoto ..." V *Onstran livade je roža* Sveta po odločilnem dogodku doživi "strah pred samoto, strah, kakršnega poznamo v sanjah". V *Sodbi na podstrešju* je "samote dovolj." Junaka *Mlina* moti, "da je noč tako temna in da sem tako strašno sam". V *Smrti in rački* je samota eksplicitna tema; podobno v *Fragmentu o nepokojnih mrtvaki*, kjer je eksplicirano tudi spoznanje, da vsakdo "umira sam". Ta misel je nato ponovljena v noveli, ki je podobno prežeta s samoto, *Zavetju pred smrtjo*: "Smrt je najbolj zasebna in najbolj osebna stvar na svetu," itd.

Strah pred samoto (ki ima včasih skoraj kafkavske poteze) je gibalo mnogih Hiengovih novel. V *Grobu* se srečata vdova in Čonč, oba s svojo izkušnjo samote. Njuna samotnost ni le eksplicirana, ampak jo Hieng kot prefinjen stilist poudarja tudi drugače. Ko ženska pride k Čonču s svojo prošnjo, govori drug mimo drugega: "Tako sta se vračala vsak k svojemu predmetu, manj iz trme kakor iz resnične zavzetosti." Čeprav imata torej

¹ Božica Kitičič, avtorica doslej edine knjige o Hiengu, je problemu krivde posvetila nekaj deset strani.

² "Ta tema je v bistvu pesimistična in govori o nemoči človeka, da bi prebil gluhi zid samote in tujstva, ki ga ločuje od soljudi." (Šega 1150); Poglavitna tema Hiengovih novel je "nezmožnost človeka, da prebije zid samote in odtujenosti, ki se je dvignil med njim in življenjsko resničnostjo." (Pogačnik 178)

³ V veliki meri velja to tudi za njegovo romanopisje in dramatik.

skupno temo pogovora (ženin mrtvi mož), ne moreta najti sozvočja, poti v "drugost" sogovornika. Ta vasezaprta, nemožnost dialoga, postaja pomembna poetološka konstanta Hiengove novelistike; po svojem bistvu izhaja iz globljega, "metafizičnega" dejstva, po katerem je človek kot eksistenca v svetu vedno sam. In prav ta položaj notranje motivira sklep novele. Oba protagonista sta samotneža, in združi ju hlad te samote, "strah pred samoto". Vdova je sicer sama že prej, vendar se samote dokončno zave šele ob tujosti¹ moževega trupla. Dokler je "živel" v njenem spominu, ni bila zares sama. Šele ko se sooči z razpadlim truplom (in s tem, kot bomo videli, s smrtjo, tudi z lastno, kot paradigmatiskim dejstvom samote), se končno sooči tudi s samoto.

Druga novela, motivirana iz podobnega izhodišča, je *Žena na zvezdi*. Tudi tu sta protagonista sama, zapuščena (od svojih partnerjev). Oba občutita strah pred ljudmi in svetom kot svojo samoto. "Bojim se samote," pravi protagonistka, in iz tega strahu nastane situacija, ki je pravzaprav paralelna tisti v *Grobu* in bi jo shematično lahko povzeli takole: v obeh novelah je sprva (odsotni oziroma mrtvi) mož ovira za spolno združitev, potem pa postane celo razlog zanjo. V obeh novelah očitno kompenzacijski spolni akt zraste iz obupa nad samoto. Obe protagonistki po spolnem aktu "pozabita" na ljubljenega moža.² In poanto obeh novel bi lahko – kljub nemara nekoliko morbidnem sklepu – razumeli skoraj optimistično:³ ljubezen nas rešuje osamljenosti (in groze pred smrtjo). Da je res tako, tudi eksplicitno potrjuje *Žena na zvezdi*, kjer je ljubezenski stik aludiran z besedami: "Dve srčni bitji z enim samim šumom, kar se rodi iz ljubezni ali iz velike groze."⁴ Podobno misel najdemo v noveli *Mlin*, kjer je ljubezen (tako kot v *Grobu*, *Ženi na zvezdi* in tudi *Marisi*!) oziroma potreba po njej povsem eksplicitno razkrita kot poskus, da bi presegli strah samote. "Zares

¹ Drago Šega v svojem eseju o Hiengovi prozi poveže tujkost in samoto.

² "Tisti trenutek je pozabila na onega... – Tvoj mož je šel mimo... je rekel. – Pusti to! Poljubi me! Tu me poljubi!", beremo v *Ženi na zvezdi*; "Pojdi, je rekla. – Zagrebi! Zagrebi truplo!", se končuje *Grob*; paralela je nakazana tudi slogovno!

³ Šega sicer za temo samote trdi, da je "v bistvu pesimistična ..." (Šega 1150), toda Hieng zavrača takšno razlago (prim. Pibernik 55).

⁴ Groze, ki je v bistvu groza smrti. Toda ta groza se – seveda zato, ker je umiranje oziroma smrt pač paradigmatško mesto samote – pri Hiengu vedno kaže kot groza pred samoto.

te ljubim," pravi pripovedovalec Marti, ta pa mu odvrne: "Ne. To je samo tvoj strah pred samoto."

* * *

Ljubezen je torej poskus preseči samoto. Toda vedno, kadar nastopa v tej "funkciji", kadar ni *ona sama*, "ljubezen za nič", kot bi rekel Pirjevec, imamo ob branju (*Marise, Groba, Žene na zvezdi*) občutek nezadostnosti, nemara rahle pervertiranosti, oziroma občutek, da je ta "rešitev" problema zgolj psihološki obrambni mehanizem. Sam spolni akt v teh primerih pravzaprav ne pomeni prave ljubezni kot "bitja-za-drugega", ampak kompenzacijo manka, ki ga predstavlja samota. To ne nazadnje kaže že sama "oblika" tega spolnega akta. V *Usodnem robu*, naslovni in uvodni noveli prve Hiengove samostojne zbirke, kjer nas že začetni stavek popelje v atmosfero samote ("Vso pot proti domu ga je udeleževala osamljenost."), se prav tako v spolnem aktu združujeta dva, ki ju je skupaj privedla osamljenost. Narava te združitve je opisana takole: "Ljubila sta se brez besed, zagrizeno, mučno." Podobno zagrizeno in iz obupa, kot v *Grobu, Ženi na zvezdi* in *Marisi*.¹ Kot da bi globoko v notranjosti protagonistov tičala nezavedna vednost o tem, da z ljubljenjem presegajo samoto zgolj začasno. Onkraj spolnega akta jih znova čaka nič lastne samote.

Ljubezen ni edina možnost preseganja osamljenosti pri Hiengu. V noveli *Samota*, ki opisuje Marijo Gorenjak in "šest krogov njene samote", je izhodiščni položaj sicer podoben. Osamljena ni le glavna protagonistka, sama sta tudi njen fant Alvid in kmet, ki so mu sinovi umrli ali ga zapustili. Marijina nenavadna brezbriznost do Alvida in kmetova nemožnost, da bi sina prepričal o lastni resnici, jasno kažeta na nepremostljivo razpoko med ljudmi, ki pravzaprav opozarja na neke globlje, epohalneje procese v razvoju novejšega subjekta. Po smrti Boga najvišje, absolutne resnice ni več. Ljudje smo prepuščeni le samim sebi in imamo, kot lahko preberemo v noveli, vsak "svojo resnico". Vidik relativizacije resnice je pri Hiengu zgolj sekundaren; primarno je pri njem dejstvo, da je ta resnica tako "svoja", da je ne moremo

¹ Uvod v ljubljenje tu nekoliko spominja na uvod v ljubljenje v filmu *Grk Zorba*; podobno kot prizor v *Mlinu*, kjer se vaščani zberejo pred cerkvijo (da bi kaznovali/izgnali močno, osovraženo a od vseh moških poželeno žensko, ki pa si je za partnerja izbrala tujca), skoraj do potankosti ustreza podobni situaciji iz istega filma; njegovo vzdušje tudi sicer nekoliko spominja na nekatere Hiengove novele (in nemara celo na nekatere Mériméejeve).

preseči, transcendirati v drugo resnico oziroma v resnico drugega. Izhodiščni položaj *Samote* lepo kaže, da transcendiranje ni mogoče niti med dvema "bližnjima" človekoma, fantom in dekletom, očetom in sinom, če ju ne veže ljubezen (za katero pa vedno obstaja sum, da je zgolj kompenzacija). Toda če vsakega človeka zaznamuje "dotik samote", kot je zapisano na nekem mestu, pa novela *Samota* poleg psiholoških vidikov prikazuje tudi njeno zapleteno in paradokšno metafizično dialektiko. Alvid trpi predvsem zato, ker Marija, čeprav skrbi zanj, ne pokaže do njega nobenega sočutja. Marija ni zmožna sočutja, s tem pa tudi ne prave ljubezni, saj je sočutje nekakšna oblika ljubezni. Je sicer sama, vendar se te samote ne zaveda kot bremena, dokler pred koncem nenadoma tudi sama vendarle ne začne sočustvovati. Sočutje namreč pomeni vživetje v tegobe drugega, torej na neki način iz-stop iz sebe. Šele tedaj, ko se razbije monolitnost sebstva, ko jaz ni več totalen, se lahko pojavi občutek samote (hegllovsko rečeno: šele iz drugobiti sočutja). Ali kot beremo v *Samoti*: "Iz sočutja se je rodila boleost; preko tujega človeka je ugledala sebe." Paradoks samote, kot se nam kaže z Marijinim "spreobrnjenjem" v "avtentično" bivanje, je torej v tem: šele prek sočutja, prek izstopa iz sebe, šele tedaj, ko smo zmožni preseči svojo samoto, se te samote zavemo.¹ Ta prefinjena dialektika kaže, kako kompleksen je pravzaprav Hiengov umetniški svet: transcendiranje je razlog samote (ob tem se je šele zavemo), hkrati pa tudi dokaz, da je samoto vendarle mogoče preseči, transcendirati v drugega. V *Samoti* – ter v noveli *In vendar*, pravzaprav pa skoraj v vseh novelah *Planote* – je ta (ob ljubezni) edina možnost premostitve prepada samote med dvema človekoma *sočutje*.

* * *

Toda gornja problematika je pri Hiengu vpletena v še temeljnejše ravni, v tiste, zaradi katerih pravzaprav vsi raziskovalci v njegovem delu kot prevladujočo opažajo etično problematiko. To globljo vpletenost je B. Kitičič jedrnato izrazila takole: "Osamljenost je kazen za krivdo nasproti drugim ljudem." (Kitičič 42) Kompleksneje je to razmerje zajel D. Šega: "Ne ljubezen, ki je v bistvu samovoljna in vase zazrta, šele krivda in krivica sta tisti zavezujoči socialni akt, ki ukinja človekovo popolno osamljenost." (Šega 1160) Edini stik med ljudmi je po Šegovem mnenju torej krivda.

¹ V Hiengu je najbrž res nekaj eksistencializma Camusevega tipa; afiniteto do Camusa je tudi sam potrdil.

Problematika krivde se pri Hiengu organsko vpleta v problematiko samote. Vrsta njegovih novel potrjuje gornje navedbe. V *Sanji o razbitem avtobusu* je pripovedovalec soočen s storjenimi (preteklimi) krivicami (sanja o njih), svojo samoto pa občuti prav kot kazen zanje. Nekateri raziskovalci so bili mnenja, da Hieng ruši utečeno sosledje časa¹, vendar se prav v navedenem primeru izkaže pravzaprav nasprotno. Pripovedovalec se jasno zaveda, da storjene krivice (iz preteklosti) ni mogoče izbrisati (v sedanjosti); kontinuiteta časa je nezaobrnjiva, zato se kazni – samoti – ni mogoče izogniti. Temu obrazcu je prirejeno tudi eno temeljnih konstrukcijskih načel Hiengovega pisanja: krivica iz preteklosti vedno motivira junakovo samoto. Baronova samota v noveli *Mrak* je povsem jasno kazen za storjeno krivico. V *Marisi*, kjer je dialektika krivde in samote nemara najlepše vidna, trpita oba moška protagonista samoto kot posledico pretekle krivde, Marisa pa je (podobno vdovi iz *Groba*) osamljena pravzaprav po tuji krivdi. Kot smo videli, skušata Marisa in Štular samoto preseči z zagrizenim spolnim aktom, in sicer (tako kot na primer protagonista v *Grobu* in *Ženi na zvezdi*) v skladu s težnjo, da bi ji s telesnim stikom (vsaj začasno) ušla. Toda izkaže se, da "so stvari, ki vežejo. Mimo ljubezni." Obstaja torej nekaj, kar še močnejše veže kot ljubezen: namreč *krivda*. Oba moška sta v preteklosti storila neizbrisno krivico – celo istemu človeku! – in sta zato sobrata v krivdi; njuna krivda na samoto dokončno obsodi tudi Mariso. Štular je ne more prevzeti njenemu možu, saj bi s tem na neki način storil polincestno dejanje: prevzel bi jo "sobratu" v krivdi. Okoliščina, da so pravzaprav vsi ljudje sobratje ne le v samoti, ampak tudi v krivdi, je v noveli še poudarjena s tem, da imata oba moška na vesti isto žrtev.

Skoraj se zdi, kot da bi bila Hiengova tematizacija krivde in samote nekakšna parafraza biblijskega izгона iz raja. Tudi tam je bil izgon – in samota kot kazen zanj – posledica krivde, *izvirnega greha*. S tem se v idejnem svetu Hiengovih novel odpira nova dimenzija.

* * *

Dejstvo, da je osamljenost kazen za krivdo (do drugih ljudi) in da smo krivi (in sami) vsi, nas logično usmerja k problematiki *izvirnega greha*, zlasti

¹ Npr. Jože Pogačnik; zdi se, da je ta sodba pod vplivom Sartrove ocene Faulknerjeve literature. (Pogačnik je bil najbrž prvi, ki je Hienga – povsem korektno – vzporejal s Faulknerjem.)

kot se nam kaže v optiki eksistencialistične filozofije. Krivda je že *a priori* v naravi človeka (zaradi njegove svobode) in enako je zato v njegovi naravi tudi kazen, samota, kot njegovo prekletstvo, usoda.¹ (Čeprav nekako mimogrede, je to opazil tudi D. Šega, rekoč, da jemlje junak romana *Gozd in pečina* svoje tujstvo – tj. samoto – kot izvirni greh; Šega 1159.)

V noveli *Ožbolt čuva otroka* se pripovedovalec sprašuje, "kakšna krivda je vsajena v nas spričo slehernega človeka, ki nam kdaj pride na pot ...?" To vprašanje pravzaprav živo spominja na Dostojevskega in v svoji obliki precej določno napotuje na misel o izvirnem grehu. Tudi *Zavetje pred smrtjo* kaže, da smo krivi vsi in smo zato tudi vsi odgovorni. Odgovornost je človekovo prekletstvo, njegova usoda, ki mu jo nalaga krivda (izvirnega greha). Človek svobode, v svetu brez Boga, je prav zaradi svoje svobodnosti seveda odgovoren (narava ni, beremo pri Hiengu). Iz te odgovornosti se nato porajajo bivanjska stiska, teleološka negotovost, za eksistencializem značilna občutja tesnobe in – pri Hiengu poudarjeno – neznosna teža *samote*.

Zlasti *Fragment o nepokojnih mrtvakih* kaže, da krivda ne tiči nujno v storjeni krivici, ampak je na neki način "abstraktna", torej dejansko "krivda brez krivde", krivda izvirnega greha. Takšna je krivda živih pred mrtvimi, ki je v tej noveli v ospredju. Po drugi strani pa je tudi vsezajemajoča (velja za vse; v tem "egalitarizmu" je Hiengova "moralističnost"). Vendar se zdi, da te krivde, izvirnega greha, pri Hiengu ne smemo iskati v religiozni sferi. Pomeni sicer tisto usodo človeka, ki mu je po biblijski zgodbi namenjena ob izgonu iz raja – da je sam. Vendar ni locirana v človekovo religiozno zavest, temveč zgolj v nejasno območje nezavednega.² Zato ne preseneča, da imajo vse tri novele, pri katerih je tema izvirnega greha še posebej v ospredju (*Fragment o nepokojnih mrtvakih*, *Sodba na podstrešju*, *Sanja o razbitem avtobusu*), strukturo sanj oziroma so popis sanj.³

Izgon iz raja kot posledica izvirnega greha torej pri Hiengu ne pomeni v prvi vrsti, da je človek ostal brez Boga, ampak predvsem to, da je sam (tudi) v razmerju do sočloveka. Nemara najbolj jasno in eksplicitno je

¹ Hiengova samota je večkrat kafkovska in na podoben način evocira izvirni greh.

² Ko bi bili radikalni freudovci, bi seveda religiozno zavest reducirali oziroma povsem potlačili v sfero nezavednega; vendar nismo.

³ Odtod dejstvo, da Hieng s tem ob tej problematiki ne spominja le na Dostojevskega, ampak – če znova posežemo na področje filma – na *Sanje* Akira Kurosawe (spomnimo se npr. krivde japonskega kapetana oz. stotnika pred lastnimi mrtvimi vojaki, ker je sam ostal živ – in sam /s svojo krivdo/).

izvirni greh povezan s problematiko te samote v Hiengovi najdaljši noveli *Mlin*. Pripovedovalec v njej razmišlja takole: "Je kaj tujega zares globoko proniknilo v mojo zavest? Je kaj mojega prešlo na soseda? Kako brž sem bil porabil svojo ljubezen do obdajajočega me sveta ... Morda že v otroških letih. Bojim se površne ocene, stvar je namreč taka: kar pomnim, sem pošteno izpolnjeval dolžnosti do okolice, nemara celo preveč vestno, nobenega spora ni mogoče izslediti v mojih odnosih in poznanstvih; toda, če se ob tihi minuti poglobim v globlja področja zavesti, kličem zaman tega in onega soseda, s katerim me je vezal ta ali oni popravek, to ali ono čustvo, ta ali ona pokrajina, ta ali ona dolžnost, ta ali ona žena, ta ali ona navada. Navada, ta navada, ki sem jo ravnokar imenoval, je greh, z veliko besedo – izvirni greh. Samo navada je ..." Izvirni greh se torej v tem odlomku povsem eksplicitno pokaže kot tista lastnost, po kateri ljudje ne moremo preseči, transcendirati razdalje, ki nas loči med seboj. Junak se spominja, kako je v ječi "ležal med znojnimi telesi", vendar je bil "sam in izgubljen". Njegovo razmišljanje se sklene s trpkim, a jasnim spoznanjem: "Celo v ječi nisem našel mostu do drugih."¹ Kazen, ki jo mora človek prenašati zaradi izvirnega greha, ki mu je pravzaprav usojen, je očitno res *samota*.

* * *

Kakorkoli pristopamo k tematiki Hiengovih novel, vedno znova trčimo na problematiko *samote*. Ta je prisotna od prvih novel dalje; prav tu je obenem idejno že zasnovana z vso kompleksnostjo, ki je morda sprva še implicitna, a se v poznejših besedilih vedno bolj eksplicira. V svojih različnih vidikih se pojavlja v nekaterih odlomkih, ki so na videz nemara manj pomembni ali celo odvečni, a se po natančnejšem branju izkaže, da pravzaprav bistveno osvetljujejo idejni svet Hiengove novelistike. Zlasti velja to seveda za tiste momente, ki se ponavljajo in s tem nakazujejo na globljo poetološko oziroma idejno usidranost.

Takšna je na prvi pogled obrobna podrobnost v noveli *Narcisov oče*: obožujoč in povsem nerealen odnos Narcisa in njegove matere do očeta in moža. Ta odnos oziroma njegova struktura se nato ponovi v noveli *Samota* v (skoraj bi lahko rekli: vloženi) zgodbi o umirajočem starcu in njegovih dveh hčerah. Starec leži na smrtni postelji in zanj lepo skrbi hči, katere pa

¹ Metafora mostu je seveda tradicionalni simbol za preseganje, transcendiranje, podobno kot npr. (Jakobova) lestev.

ne mara, ker je preveč "stvarna", "življenjska", resnicoljubna (čeprav – paradokсно – ravno zato, ker je takšna, tako lepo skrbi zanj); raje ima drugo, prostitutko, ki zanj sicer prav nič ne naredi, vendar v njem podpihuje iluzijo, fantazmo o njem samem ("spominja" se ga na primer kot izjemnega cirkuškega artista, o katerem še vedno vsi govorijo, in kot "poveljnika polka", čeprav je bil v resnici konjski mešetar in "slab jahač v slabih cirkusih"). V *Narcisovem očetu* sta Narcis in mama tista, ki – v nasprotju z očitno resnico – vzdržujeta iluzijo o očetu oziroma možu. Napak bi bilo misliti – in to velja za oba primera – da počneta to zgolj na zunaj, pred drugimi ljudmi; na neki način paradokсно, vendarle psihološko dosledno skušata prikriti resnico tudi sama pred seboj. V obeh novelah ima omenjena poteza pravzaprav enako poanto. Ta ni v tem, da naj bi bil svet zgolj iluzija, fantazma (v tak skrajni nihilizem Hieng najbrž ne zapade). Narobe. Realnost je še kako kruto realna in resnična. In prav ta "krutost" sproži v človeku psihološke mehanizme¹, ki pa imajo povsem filozofsko-metafizične konsekvence. Očitno je, da – če ne prej, v skrajni stiski ali ob smrtni uri – potrebujemo to iluzijo, da sploh lahko preživimo oziroma v miru umremo. Ali še točneje: da preženemo *samoto*. (Umirajoči starec je sam, ker je s svojo smrtjo vsak sam; Narcis in mama sta sama, ker sta zapuščena od očeta oziroma moža.) Da je poanta res ta, nam potrjuje že prej omenjeno Marijino "spreobrnjenje" na podlagi sočutja. Marija je enaka kot "skrbeča" sestra, Magda: Alvidu ne da vsaj lažnega občutka predanosti, ljubezni, bližine, sočutja. Prostitutka – druga sestra – je njeno pravo nasprotje. Čeprav zlagana, čeprav hodi svoja pota, je zaradi laskavih – in povsem vseeno je, če tudi zlaganih – besed umirajočemu očetu ljubša od hčere, ki sicer skrbi zanj, a ne more (noče) pristati na lažnivi privid. V starčevi "nepravičnosti" se skriva globlja resnica in "pravičnost"; ne mara hčere, ki vztraja v resnici samote (resnica je namreč prav ta, da smo sami); v trenutku groze nič mu je pomembnejša iluzija, ki prežene občutek samote. Marija to spozna ravno ob uzrtju svoje podobnosti z Magdo, ki jo spominja na njeno lastno ravnanje z Alvidom.

Ob *Samoto* in *Narcisovega očeta* je treba v zvezi z gornjo problematiko postaviti vsaj še *Zavetje pred smrtjo*. Tudi tu imamo opraviti z umirajočim starcem, ki – pred obličjem smrti – sam vzdržuje iluzijo. Ta primer je toliko bolj v oči bijoč, saj starec ne laže v svojo "korist", ampak v "škodo"

¹ Psihološki moment je močno poudarjen; na primer reakcija sicer milega Narcisa, ko gre za očeta.

(laže si, da ga vara žena). Zakaj tako, pojasni protagonistka: "Rajši ima nesrečo kot nič." Nič smrti, dokončne samote, osamljenosti, je grozljiv. Zato je – v trenutkih take samote, ob soočenju s smrtjo – boljša še tako slaba iluzija kot nič resničnosti, ki je dokončen, neizbežen. Podobno kot v *Samoti* je tudi tu razvidno tole: človek umira sam, tega nič samote in smrti ne prenese, zato si pomaga s slepili. Tudi v noveli *Zavetja pred smrtjo* pa se mehanizem privida kot "zavetja pred smrtjo" podvoji. Izkaže se namreč, da tudi ženska protagonistka uporablja (podobno "negativno") iluzijo, da bi si prikrila grozo, nič sinove smrti. Ta iluzija kot varovalka pred ničem smrti (bodisi lastne, sinove ali – v tem primeru – hčerine) je nemara najbolj strahotno in v neposredni obliki ubesedena v noveli *Ožbolt čuva otroka*, v kateri mati ne more sprejeti resnice hčerine smrti in raje verjame v slepilo, ki njo samo privede v smrt. Nelogična logika takega dejanja (tako iluzija kot ljubezen – oboje beg pred samoto – se ne menita za logiko) vendarle ni tako nerazumljiva: ni strašna smrt, strašen je njen nič, njena "samota". Slepilo zakrije to strašno, nič smrti.

Zdi se, da se s tem končno pokaže dovolj razvidna nit, ki utegne povezovati problematiko samote, krivde, izvirnega greha in nujnosti iluzije v Hiengovih novelah. Videli smo že, kako strah pred samoto implicira strah pred smrtjo kot najbolj paradigmatsko samoto. Pripovedovalec v *Mlinu* to tudi eksplicitno nakaže: "Če rečem 'sam', mislim: najbolj v kleščah misli na smrt, najbolj zbežan, najbolj odprt." Občutek samote je v najglobljem bistvu refleks strahu pred smrtjo; obenem smo skušali tudi pokazati, da je samota kazen za krivdo, ki se izkaže za izvirni greh. Izvirni greh pa je pravzaprav obsodba človeka na smrt; izgon Adama in Eve iz raja kot posledica izvirnega greha je namreč v prvi vrsti pomenil njuno smrtnost. Samota – smrt – je človekova usoda. Slepilo – bodisi kot iluzija ali minljivi, prehodni ljubezenski akt – je poskus, da bi si prikrili grozo neizbežnega. Protagonistka *Zavetja pred smrtjo* ne more pristati na sinovo smrt, ker jo ta seveda opozarja na lastno smrt. Lastna smrt pa jo – in s tem se Hiengovo pisanje iz avtopoetskih koordinat vklaplja v širša, duhovnozgodovinsko določena obzorja – pretresa pravzaprav zaradi smrti transcendence, ki pomeni, da za človeka onkraj smrti ni "nič". Njeno spraševanje: "Kaj je resnica? ... Kaj sploh še drži? ... Kaj je trdno? ...", je odsev teh dejstev. V kontekstu tedanjega slovenskega literarnega dogajanja sta ta relativizacija resnice in ontološki dvom verjetno tudi reakcija na tedaj prevladujočo normativno poetiko, ki je bila sredi petdesetih let predvsem pod vplivom eksistencializma. Hiengova novelistika počne to – kot neke omenja tudi sam – sicer mimo tega vpliva, zagotovo pa v sorodnem duhovnem obzorju.

Vsak pomemben literarni opus zaznamuje dinamika enotnosti in raznolikosti. Tako je tudi s Hiengovo prozo. Če je mogoče na eni strani v njej zaslediti monoliten idejni svet in vrsto ustaljenih, specifičnih avtopoetskih naratoloških lastnosti, ki so odsev jasne in zrele ustvarjalne vizije, pa na drugi strani ne manjka tudi potez, ki kažejo na barvitost umetniške imaginacije in se ne izražajo le v motivni in tematski raznolikosti, ampak tudi v razgibani zunanje in notranje formalni podobi novel. Te nikakor niso pisane po enovitem estetskem vzorcu, ampak predstavljajo pisano paleto besedil: od kafkovskih, sanjsko-fantazijskih, poejevskih, novoromantičnih, cankarjanskih do domala naturalistične oziroma skoraj veristične črtice. Tej raznolikosti ustreza tudi množica možnih vplivov, ki jih omenja bodisi avtor sam ali njegovi razlagalci: Flaubert, Mérimée, Mann, Proust, Joyce, Faulkner, morda tudi Dostojevski¹, Cankar itd. Zlasti nekatere novosti, ki jih je s svojo novelistiko Hieng v zgodnjih petdesetih letih uvajal v slovensko literaturo in brez katerih si po besedah enega od ocenjevalcev njegovega dela "ne moremo misliti nadaljnjega razvoja slovenske prozne stvaritvenosti", (Trekman 1067) so mu prinesle sloves pisatelja, "ki se suvereno giblje v dosežkih evropske moderne proze (in ki) je znal prisiliti slovenski slovstveni izraz, da je sprejel stilne in kompozicijske standarde, s katerimi se opredmeti psihofizična razsežnost sodobnega človeka". (Pogačnik 179)

Seveda pa je Hieng mimo teh vplivov izoblikoval svojo lastno poetiko in slog, ki "je med najboljšimi v sodobnem pripovedništvu". (Kos 1992; 389) Odlikuje ga mojstrska gradnja fabule, občutek za ritem, rahlo zabrisana, a vendar dosledno izvedena motivacija dogajanja, kratki stavki s preciznim izrazom, bogata in nenavadna metaforika, zanimanje za psihološke in nezavedne motive. Prav Hiengov interes za človekovo psiho in velika vloga sanj v njegovem delu sta najbrž botrovala uvajanju modernističnih pripovednih postopkov od notranjega monologa do toka zavesti. V

¹ Ob že navedenih primerih bi lahko dodali še prizor iz *Mlina*. V finalu se dogodi nekaj prav nenavadnega. Mlinar Marti prizna greh, da je zakrivil smrt njenih staršev. Marta je ves čas obsedena z iskanjem krivca in z maščevanjem, tako da je pričakovati, da se bo maščevala. Ona pa "je napravila nekaj čudnega, nekaj strašnega ... Dvignila je roko in mlinarja pogladila po obrazu ... - Ubogi ... je zašepetala. - Ubogi moj ..." Ta prizor vsekakor spominja na Dostojevskega (spomnimo se npr. podobnega dogodka med Zosimo in Dimitrijem).

naratološkem pogledu sledi gradnja fabule večinoma ustaljenem obrazcu: izhodišče novele je zgodba v sedanjosti, ki jo tangira, motivira in usmerja pretekli dogodek (največkrat krivda), v noveli opisan neposredno ali kako drugače (v dialogu, ki ga obnavlja, notranjem monologu ali s pripovedovalčevo intervencijo).

Samota ni le tematsko zaznamovala Hiengovega opusa; tudi za njegovo literarno pot je pravzaprav značilno samohodstvo, ki je literarne zgodovinarje večkrat spravljalo v zadrego. Prvo jasno in do danes najvplivnejšo sodbo je leta 1958 zapisal Janko Kos, ki je umestil Hiengovo novelistiko v območje nove romantike. Tezo o novoromantičnosti so nato sprejeli tudi drugi avtorji, vendar z vidno zadrego, kako to osnovo uskladiti z nekaterimi ekspresionističnimi, eksistencialističnimi, modernističnimi potezami njegovega opusa. V najnovejši izdaji Kosovega *Pregleda slovenskega slovstva* je zabeleženo, da je Hieng izšel "iz novoromantične tradicije z rahlimi ekspresionističnimi sledovi". (Kos 1992; 389)

Vse te oznake Hiengovim umetniškim besedilom seveda ničesar ne morejo dodati ali odvzeti. Pač pa nas zgoraj omenjena zadrega, ki je srbski ocenjevalci vsaj pred tremi desetletji po vsem sodeč niso občutili, opozarja, da je treba Hiengovo novelistiko tudi kritiško ponovno premisliti. Nagrada *Kresnik* za roman *Čudežni Feliks* morda že napoveduje ponovno aktualizacijo Hiengove proze, tako novejše kot tiste izpred treh desetletij.¹ V času po modernističnih in metafikcijskih eksperimentih, ko je bralski okus znova naklonjen trdni fabuli, nadihu skrivnostnosti ter izpostavljanju eksistencialnih tesnob in travm v negotovem, dezorientiranem, breztalnem svetu osamljenega posameznika, se zato za aktualnost Hiengovih novel najbrž ni treba bati.

¹ Še več: v "aktualnem družbenem trenutku", v katerem je znova čutiti – celo pri umetnikih in intelektualcih – beg v nekakšen kolektivizem, utegne Hiengova *poetika samote* učinkovati celo izzivalno.

CITIRANA LITERATURA:

- Dolgan, Marjan: *Pripovedovalec in pripoved*. Založba Obzorja, Maribor 1979.
- Glušič, Helga: *Spremna beseda*. V *Beg*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1972. (Kondor 127)
- Hofman, Branko: *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1978.
- Kitičič, Božica: *Literarna ustvarjalnost Andreja Hienga*. Slovenska matica, Ljubljana 1980.
- Kos, Janko: *Pisateljstvo Andreja Hienga*. Nova obzorja 1958.
- Kos, Janko: *Pregled slovenskega slovstva*. DZS, Ljubljana 1992.
- Novak Kajzer, Marjeta: *Kako pišejo*. Mihelač, Ljubljana 1993.
- Pibernik, France: *Čas romana*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1983.
- Pogačnik, Jože: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII*. Založba Obzorja, Maribor 1972.
- Šega, Drago: *Tujstvo Andreja Hienga*. Problemi 1967.
- Trekman, Borut: *Mnogoplastnost Hiengove proze*. Sodobnost 1976.