
TEMA LJUBEZNI SKOZI PRIZMO SIMBOLNEGA V PRIPOVEDNI PROZI ANDREJA HIENGA

V Hiengovi pripovedni prozi ne najdemo prave ljubezni – le željo po ljubezni in veliko sovraštva, ki ima korenine v občutkih krivde, v patoloških oblikah ljubezni, v preteklem ponižanju in sramoti. Temu primerno izbira Hieng simbole: pokaže nam svet narcisov, ki svoje življenje vidijo kot skrbno negovan park in ki poleg tega obožujejo svet kart, saj se radi igrajo z usodami drugih ljudi, a hkrati vanje ne želijo biti preveč čustveno vpleteni, saj živijo v svetu čipk, kjer lepo po meščansko vladajo red, mir, lagodno življenje, in v svetu čarodejev, kjer jim je prav tako omogočeno manipuliranje z drugimi ljudmi. Podoba Hiengovega meščanskega sveta močno sooblikujejo izbrane barve in ustrezna glasbila.

V prispevku želim predstaviti Hiengove simbole, ki so tesno povezani s temo ljubezni. Ker je pisateljev simbolni svet zelo bogat, bom v analizi podrobneje predstavila le tiste, ki niso povezani le z ljubeznijo, temveč tudi z meščanskim svetom obravnavanih literarnih oseb. Hiengove osebe želijo eksistirati, vendar ne same v sebi, ker jih je strah, da bi odkrile to praznoto, temveč v očeh drugih, v javnem življenju (kar je značilnost meščanskega sveta), v posedovanju in v ljubezni. V tem svetu je krivda oseb namreč prav samoljubnost, zagledanost vase, v svojo izjemnost, zato osebe niso sposobne prave ljubezni, kar povzroča odtujenost. Predmet raziskave so vsa tista Hiengova dela, v katerih je ljubezen osrednja tema ali ena od osrednjih tem: to so romani *Gozd in pečina*, *Orfeum*, *Čarodej*, *Obnebje metuljev*, *Čudežni Feliks*, novele **Žena na zvezdi**, **Grob**, **Usodni rob**, **Marisa**, **Samota**, **Mlin** ter **Dvodelna podoba**.

Simbol je najprej motiv, ki je po Janku Kosu (1994: 86) povezan s temo na poseben način: ne čisto idejno-racionalno, temveč pretežno afektivno-emocionalno, zato ostaja skrivnosten in le delno razumljiv. Torej šele tema ustvari iz motiva simbol – tako tudi v Hiengovi pripovedni prozi. Simbole prepoznavamo na različne načine. Daljše je besedilo, bolj močna postane narativna struktura in več je možnosti, da se pojavijo simboli. Njihovo prisotnost lahko prepoznavamo s pomočjo ponovitev in antitez, lahko pa našo pozornost pritegne prav pojavitev nebistvenega v dramatičnih prizorih. Po G. Kurzu (1988: 80)¹ poznamo tri osnovne tipe motivacije nastanka

¹ »[M]etonymija in sinekdoha se nanašata na dejanski kontekst, na stičnost. Metonymija poudarja raje kontekst, sinekdoha pa raje specifično kakovost. Metonymija in sinekdoha zmanjšata zapletenost. Upo-

simbolov, in sicer tip, ki je bliže *sinekdohi*, *metonimični* in *metaforični tip*. Značilnost simbola je tudi njegova neizčrpnost. Tzvetan Todorov (1986: 17) razlaga, da ima neko besedilo ali nek diskurz svoj simbolični izvor v trenutku, ko med interpretacijo odkrivamo nek indirektni smisel.

Ptica

Ptica simbolizira duhovna stanja. Tako je Hieng izkoristil različne vrste ptic. Npr. *kokoš*, ki se pojavi v vlogi psihopompa v Milini sogovornici (*Orfeum*) in pri Kotnikovih ženskah (*Čarodej*). *Petelin* v *Orfeumu* kot psihopomp za moško osebo predstavlja Edija, pastorka Mile. Usodna ženska Ana iz romana *Gozd in pečina* ima na sebi vetrovko v barvi *galeba* (simbol čistosti in erosa). Hieng je glede na leta v ljubezni izkušenega Prohasko povezal s *smrdokavro*, ki simbolizira intelektualno ostrino, zato lahko Lebana svari pred Ano (*Gozd in pečina*). Feliks (v *Čudežnem Feliksu*) se ob Emi in Štefaniji spomni glasu *kukavice* (simbola ljubosumnosti), Ernin oče pa ob poslušanju Bramsove pesmi, v kateri *slavec* (pevec ljubezni) plete zaljubljene viže, doživi edini trenutek sreče. Ko v romanu *Čarodej* Adalisa izve od Kotnikovih žensk, da Emi pričakuje otroka, Hieng ob tem predstavi Adaliso skozi Kotnikove oči kot *jastreba*, ki v tem primeru ustreza vlogi klitja v maternici in predstavlja moč in oblast nebeških mater; v odnosu do bratranca Depupisa pa jo Hieng opiše kot *skobca* (simbol para, v katerem prevladuje ženska). V Hiengovih delih srečamo še *grlico (Grob)*, ki je simbol zakonske zvestobe, in *pava*, ki je simbol prevzetnosti (*Orfeum*).

Gozd

Na pomembnost tega simbola pokaže Hieng že z naslovitvijo romana *Gozd in pečina*, kjer gozd predstavlja širo, nepregledno človeško bivanje, s svojo raznolikostjo je prispodoba nas samih, nasprotno pa je pečina simbol pregrade, vseh preprek v vsakdanjem življenju. V romanu *Gozd in pečina* predstavlja gozd tudi skrivnost življenja, strah pred njim povzroča bojazen pred odkritjem nezavednega, zato potrebuje Ana potrpežljivega poslušalca, saj ima veliko skrivnost – njen gozd je velik in v njem se lahko izgubimo, kot se je ona sama. Konec romana Ana pripoveduje, zakaj je splavila. Ni želela, da bi otrok doživljal to, kar je sama, kajti njej se »zdi svet mračen gozd, v katerem se izza vsakega debela in grma prikazujejo spake ... Moj dragi, jaz sem hodila po gozdu in sem iskala očeta in noč se je bližala. /.../ Jaz sem očeta našla na drevesu. Bil je mrtev in zelo grd ...« (Hieng 1966: 380.) Očeta je Haragonzo po tem, ko ga je ustrelil, obesil na *hrast*, ki simbolizira tako moralno kot fizično moč, veličastnost, uživa naklonjenost najvišjega božanstva na nebu. Od dreves Ana ves čas omenja v povezavi z očetom *smreko* – simbol neomajne moči, nesmrtnosti, hkrati zaradi višine evocira podobo falusa in fizično moč. Skozi takšen gozd se sprehaja z očetom – vendar le v svojih otroških letih, ko očeta še obožuje.

rabljata se, za dajanje prve orientacije. /.../ Simboli, ki so motivirani s strani sinekdohe in metonimije, tendenčno prehajajo v metaforični simbol. /.../ Iz specifične povezave med indicem in metaforo izvira tudi kompozicijska vloga besedila. Simbol kaže na bodoče možnosti pomena, združuje okolje in karakter, prostor in zgodovino, tvori razširjajoče se tekstovne strukture.« (Kurz 1988: 81–82.)

Simbol *smreke* srečamo tudi v **Grobu** in *Čudežnem Feliksu*. Lebanov gozd (*Gozd in pečina*) pa se izkaže kot *bukov* gozd – torej zračen in veličasten, kot je dejansko bilo življenje narcisoidnega Lebana. Čeprav je hitro spoznal, da njegov gozd sploh ni gozd glede na to, da je vse življenje igral neko vlogo, ki so jo od njega pričakovali, in je skrbel predvsem zase. Zato vidi svoje življenje v podobi parka, ki je umetna tvorba. Ko ga Ana popolnoma razkrinka, se zave, da ni imel niti parka, temveč gol oder, do vrvišča razkrinkano sceno. Kotniku (*Čarodej*) se življenje razkrije kot nepregledna goščava, Alonso (*Obnebje metuljev*) pa zaživi v pragozdu, ki pomeni zaraščanje in ubijanje človeškega, ki pa obenem poraja življenje.

Metulji

Metulj simbolizira lahkotnost in nestanovitnost. Ko se prikaže, bo kmalu kdo prišel na obisk ali pa bo umrl bližnji sorodnik. Predstavlja pa tudi simboliko preobrazbe: metulj, ki zleze iz bube, je simbol vstajenja.

V *Gozdu in pečini* Ana pripoveduje Lebanu o prvem obisku pri očetu v javni hiši. Tam jo sprejme in jo dobrotno ščiti ena od lahkoživk, ki je imela haljo iz samih rumenih metuljev in se je Ana ni mogla nagledati. Metulj kot simbol lahkotnosti potemtakem zelo ustreza značaju lahkoživke, tudi glede rumene barve (glej poglavje o barvah). Feliks se na prvem sprehodu v dvoje, z Erno, ki se mu želi opravičiti zaradi hladnosti, spomni kukavice. Ugotovi, da so ju metulji zapustili, torej med njima ni več lahkotnosti, prehajata h konkretnemu izkazovanju ljubezni, ptic pa je vedno več, kar pomeni, da ljubezensko čustvo in duša rasteta, zorita. V *Čarodeju* komedijantka Marija (Kotnikova ljubica) nastopi v točki starega komedijanta, ki jo začara, da lebdi nad tlemi. Pisatelj celo dvakrat zapiše, da so njene trepalnice meta-le metuljno senco na lica (Hieng 1976: 365, 368). V noveli **Mlin** metulji usodno čarajo na Martino kožo preblesk, nekaj privlačnega (Hieng 1957: 81). Gostilničar je nekoč šestnajstletno Marto (v **Mlinu**) imenoval črn metuljček. Marta kasneje gostilničarju pove: »Takrat je umrl moj najmlajši brat. Hlinil si sočutje. Črn metuljček ...« (Hieng 1957: 175.)

Če smo za prej navedene primere ugotavljali, da je pri njih šlo za simbol lahkotnosti, nestanovitnosti, je treba pri tem dodati še to, da so bili navedeni primeri skozi tek dogodkov kasneje povezani tudi z drugo platjo metuljevega simbola, torej s propadom, žrtvovanjem, ki je edina simbolna plat romana *Obnebje metuljev*. Razumemo ga lahko kot obnebje propada, in sicer gre za propad starega sveta in njegovih vrednot (spremenjene razmere v Južni Ameriki, v Venezueli, španski koloniji, kjer se je čas dobrega življenja plemičev skorajda iztekel), propad Alonsovega donkihotskega dojemanja lepote in idealov ljubezni (Cuña) ter smrt Isabele, njenega očeta, Alonsovih oprod – vedno ob prisotnosti metuljev.² Hieng je o izbiri naslova povedal, da je dolgo časa mislil, da igrajo pomembno vlogo prizori s psi, vendar z njimi ni bil preveč zadovoljen, bolj so se mu posrečili metulji, zato se je zanje tudi odločil (Irman Polutnik 1985: 2). In kaj imata skupnega simbol psa in simbol metulja? Smrt, giban-

² Pri Aztekih so metulji mrtvi vojščaki, ki se tako spuščajo na zemljo, pa tudi nasploh, pri drugih ljudstvih simbolizirajo bojevniške duše.

je, delovanje v posmrtnem življenju. To dokazujejo opisi narave, na primer ko so metulji prileteli kot gosta meglena pahljača, povsem nepričakovano, zrak pa je postal gost, pravicata kaša (Hieng 1980: 143). Kmalu zatem je izgubilo življenje nekaj Alonsovih spremljevalcev. Ko Isabelin oče razkazuje Alonsu zbirko metuljev, Alonso ugotavlja: »Bilo je hladno, tiho, zelo čisto. Domislil se je sprejemnice v nekem ženskem samostanu, kamor ga je peljala mama ...« (Hieng 1980: 70.) Po strastno doživeti ljubezni Alonsa s Cuño v pragozdu vemo, da je nadaljnjih skupnih užitkov zaljubljenih konec, kajti »v škrlatnem in vijoličastem mraku, ki je ležal nad ločjem, so metulji vzžarevali in ugašali« (Hieng 1980: 282). Edino, kar je ostalo za Cuño, je bil obesek, kot spomin na idealno ljubezensko doživetje. Isabela med svojim umiranjem pravi Alonsu, da vidi za okni zelene metulje in da so ti metulji strupeni. Alonsa sprašuje, ali ve kaj o tem, on bi namreč moral vedeti (Hieng 1980: 442).

V noveli **Samota** Marija Gorenjak sanja poleg metuljev naslednje:

Bila je na pobočju piramidaste gore, v kólu oblakov, metuljev in orlov. Pred ovčjo ogrado jo je srečal dež. Okrašen z glogovim vonjem ji je obljubil reko in streho. Kače so jo zapustile in tudi trmasto modrijanski martinčki. Potlej je v rogovili jablane zagledala grebene bakrenih streh in zvonike mesta in strelice sonca v smaragdnem koritu reke, a njeno srce se je še kar naprej pehalo z godbo vetra, ki ga je bila hudobno zapustila na gori. (Hieng 1995: 191.)

Ko se prebudi iz sanj, jo obdaja megla, v kateri živi že šest let (v nedoločenosti, prazno življenje). Sanje lahko glede na simbole (oblak, metulj, orel, dež, ograda, ovca, reka, kača, drevo, veter, gora) razumemo tako: v njenem življenju v resnici ni bilo nikogar, bila je samozadostna (gora), toda nekaj/nekdo (dež/Bog) je poseglo v njeno notranjo suverenost ter jo postavilo na ločnico (reka) med tem svetom in onostranstvom – kaže, da jo bo pahnilo v smrt (metulji). Marija se v srcu še zmeraj bori s svojo ničevostjo (veter), nestalnostjo, ki je značilnost njene veličine (gore), objestnosti. Sanje pomenijo svarilo (zvonovi).

Zvon, zvonjenje

Zvon je sakralni predmet, ki kaže na povezanost neba in zemlje ter manifestira božji zakon. Zvon in njegov jezik simbolizirata harmonijo med žensko in moškim. Zvonjenje služi kot opozorilo pred slabim, pomeni pa tudi očiščenje. Zaradi praznine v zvonu predstavlja v prvi vrsti žensko načelo. Pri mnogih narodih in verstvih se po smrti človeka zvonijo. Ana (*Gozd in pečina*) razlaga Lebanu, da se je počutila kot med zvonovi, ko jo je finančni uradnik nagovoril, da je šla drugič iskat očeta. Z vseh strani so zvonili, mali, veliki, svarilni, potuhnjeni, roteči. Posmehovanje zaradi očeta, ki je osramotil družino, je čutila povsod – vsaj počutila se je tako, ker se je sramovala. V njej so spregovorili o praznini, o niču, pehali so jo v brezup, povečevali so strahove. Zvonjenje se oglasi nad zlatimi polji, ko leži Feliks (*Čudežni Feliks*) v Erninem naročju, da bi ga potolažila (Hieng 1993: 212). Ko v zvoniku odbije devet (novica), se prikaže Leonid Jurjevič s Feliksovo teto Štefanijo (Hieng 1993: 237). Zaradi Rusovega čudnega obnašanja sta bila pri zdravniku, ki je postavil diagnozo *Wahnvorstellungen*. V *Čarodeju* pride Puciharjeva žena h Kotniku v službo in mu pove, da je pravkar izvedela novico o ženini ozdravitvi. Ob tem se Kotniku zdi,

kot bi ga od vseh strani zadevalo zvonkljanje; zvonec pri vходу v trgovino, sklede, kozarci, steklenice, zrcala, okna, ženin zvonček, medenina na komatih konj, ki so hodili mimo hiše, okovje predalnikov, verižice, ženski uhani, obeski, pasja veriga – vse to mu je cincin! (Hieng 1976: 104.)

Kotnika izigrata žena in Irma, nato pride še do nesoglasij z ljubico komedijantko Marijo. Takrat pa: »Dve uri bijeta iz dveh zvonikov, kot bi narahlo stresali dolino, kot bi opominjali tudi njega, z odmevom drobeč minulost.« (Hieng 1976: 328.) Zvonjenje majhnega zvona iz okoliške vasi opozarja tudi Vojvodiča, ko vstopi v Čitalnico, kjer ga bodo ubili. Alonsu (*Obnebje metuljev*) zvonjenje oznanja v pragozdu vrhunec idealne ljubezni s Cuño. Bralec naleti na zvonjenje tudi ob koncu novele **Marisa**, ko bo Štefan moral zapustiti Mariso in Maria ter oditi v »*nikamor*« (Hieng 1995: 189). Marijo Gorenjak je doletel močan napad bolečine, poldan je zvonilo in zavedla se je, da gre za resno telesno bolezen (Hieng 1995: 208). V noveli **Mlin** ženske s svojimi telesi naredijo pred cerkvijo zid, izgnale bodo namreč Marto in Križa »in v cerkvenem stolpu so škripala bruna, ki drže zvonove« (Hieng 1957: 167). Grozljivost je stopnjevana z molkom zvona, ki je svoje že odzvonil, ko je opozarjal na krivico in na težnjo po njeni odpravi.

Čipke

Čipke so simbol, ki je v tesni zvezi z meščanstvom in njegovim bogastvom, kajti posedovati oblačilo, okrašeno s čipkami, ali imeti doma prt iz umetelno izdelanih čipk, pomeni biti bogat. Tako je Ana (*Gozd in pečina*) imela ogrinjalo iz znanih bruseljskih čipk. Marija v **Samoti** (Hieng 1995) vstopi v cirkuški voz in zagleda naslednje: »Prostor kaže na nekdanjo gosposčino: slepo benečansko zrcalo, empirska ura, na oknih volonsjenske čipke, ki zaradi časa izgledajo že kot cunjja, a še pričajo o nekdanjih dobrih časih ...« Tudi obraz Emi Kotnik (*Čarodej*) je bil omotan s čipkami v času njenega bolehanja. Starka, ki ureče Alonsa, nosi pokrivalo iz čipk. Čipke so okras in nosijo v sebi seksualno konotacijo, ki jo opazimo predvsem v primeru Aninega ogrinjala. Nekoč so čipke izdelovale device in starke. Obe skupini žensk sta ne glede na starost simbolizirali čistost. Tako v *Obnebju metuljev* starka nastopi kot parka in ureče Alonsa, narcisa, ki ne ve, kaj bi počel s svojim življenjem, saj se ni nikoli naučil ljubiti. Usojeno mu je bilo, da bo leta in leta blodil, taval kot po labirintu, kajti čipke s svojimi nitnimi povezavami v resnici predstavljajo labirint in s tem Alonsovo dolgotrajno donhuanstvo. Marta (**Mlin**) ima bluzo iz belih čipk (Hieng 1957: 101), medtem ko Idina mati (**Dvodelna podoba**) pove šivilji, naj ji ne pošlje plastrona iz črnih čipk (Hieng 1961: 55). Izdelovanje čipk pomeni človeku tudi meditacijo. Tako je Edi Micek (*Orfeum*) »nizal čipke svojih sanj« (Hieng 1972: 320).

Čarodej, streljarna

Čarodej je simbol neukročene, nedisciplinirane nagonске ustvarjalne energije, ki se lahko razvija zoper interese jaza, družine in klana. Čarodej, ki je obdarjen z mračnimi silami nezavednega, ve, kako uporabljati te sile in si tako zagotoviti oblast nad drugimi. Roman z naslovom *Čarodej* s svojim koncem v Čitalnici, ko coprnik

smeši pod vplivom hipnoze ljudi in kaže njihove šibke točke, spominja na najboljšo novelo Thomasa Manna *Mario und der Zauberer*³ (Mario in čarodej). Tako tudi pri Hiengu beremo: »Čarodej je segel v mesto. Navzlic osamljenosti: vsak posebej se je zbal sramote, nagote, izgube zavesti.« (Hieng 1976: 379.) Adalisa v Čitalnici na ves glas pove: »Začetek čarodejstva je nemorala! V mojih krajih so take prireditve na živinskih sejnih. — Kako strog in kako pravičen očitek! je vzdihnil hipnotizer.« (Hieng 1976: 379.) Adalisa dobi lekcijo – še sama mora pod hipnozo zaplesati kot osemnajstletnica in se osramotiti. Coprnik ljudem očita, da smrdijo po gnoju: namreč ljubezen in smrt smrdita pri vseh enako (Hieng 1976: 380)! Edina, ki upa komedijo prav po moško prekiniti, je Irma, Kotnikova nečakinja, ki zahteva, da čarodej pri priči preneha s komedijo:

Šalite se z ljudmi vaše baže! V temle mestu ne bo nikoli tako, da bi se meščani bratili s cigani in brusači in komedijanti in cirkusanti in kar njej podobnega ljudstva! — Bil sem profesor! Je mukoma iztislil. — Bil sem meščan. Nič naju ne loči, razen moje izobrazbe. (Hieng 1976: 384.)

Tisti večer v Čitalnici s sekiro ubijejo slikarja Vojvodiča, čeprav je bila smrt namenjena Kotniku.

Marija Gorenjak (**Samota**) spozna, kaj je ljubezen šele pri družini cirkuškega artista. Čeprav je do cirkusa in Ciganov vedno čutila odpor: »Na robu livade je stalo nekaj zabaviščnih lop, vrtljak in troje cirkuških voz. Marija Gorenjak, kakršno so nekoč poznali, bi se za nobeno ceno ne približala takšnemu kraju.« (Hieng 1995: 207.) Simbol streljarne je v Hiengovih delih močno povezan s simbolom coprnikov in komedijantov. Edi se v *Orfeumu* spomni livade, na kateri se sleherni leto, vsaj spomladi, ustavijo cirkusi in streljarne (Hieng 1972: 79). Alonsovi ljudje (*Obnebje metuljev*) so videti med pohodi po nevarnih hacienderah (kjer vedno kakšen od mož umre) kot možici iz streljarne (Hieng 1980: 150), saj jih je smrt vedno našla, bali so se urokov, vedeli so, da nimajo svoje volje, nobenega nadzora nad usodo. Pravi coprnik oziroma čarodej je namreč bil Amadeo s svojimi uroki in popolnim nadzorom podrejenih. Tudi v noveli **Smrt in račka** so pripovedovalcu vseč cirkusi in vrtljaki. Neznanec, ki ga mladi (Zinka, Azra, Peter, Ludvik, Dušan) sprejmejo v družbo, se potoži, da je imel streljarno, toda pri njem ljudje niso streljali v kovinske tarče. On je vse vrgel proč in je imel raje vrteča se sonca, pa rože, pa zajčke (Hieng 1976: 269). Simbol streljarne je povezan s simbolom strelca in puščice oziroma naboja. Prvi simbol opravlja dinamično sintezo človeka, ki leti proti transformaciji iz animalnega v duhovno bitje, dosegljivi s spoznanjem, drugi simbol pa predstavlja sončni žarek, ki je prav tako plodilni element in ločevalec podob. Starec s streljano je (v *Čarodeju*) vneto iskal svojo ženo, kajti ljubil je njo in njene sinove, ki jih je vzgojil kot svoje – njegova puščica torej ni smela zgrešiti cilja. Cirkus je povezan tudi z orkestrom, med njima je zanimiv diskurz. Tako je tudi Leban kot skladatelj s svojimi glasbeniki glavni čarodej, ki lahko poslušalcem pričara ali odčara ljubezen.

³ Novela predstavlja protest proti fašizmu in napoved grozljivega konca. Cipola, čarodej Mannove novele, ljudi ne oropa le lastne volje, temveč tudi njihovega dostojanstva. S tem Thomas Mann simbolično prikaže obraz fašizma.

Karte

Kvartopirstvo ali vsaj občasno kartanje je Hiengova priljubljena prvina predvsem v romanih. Kartanje je igra, igra pa je simbol boja in je že sama po sebi univerzum. Igrati se s čim, pomeni dajati se predmetu, s katerim se igra; igralec po svoje naloži svoj libido v stvar, s katero se igra. Posledica tega je, da igra postane čarobna akcija, ki zbujajo življenje. Ana (*Gozd in pečina*) po koncertu, ko se spozna z Lebanom, pravi, da je videti kot karov kralj. Ljubosumni flavtist ji še isti večer pred drugimi gosti gostilne oznani, da je »iz karovega kralja bil prečaran v srčevega kralja. Neoskrunjena mladost v vejah častitljivega hrasta ... Slava!« (Hieng 1966: 13.) Karov kralj pomeni pri kartah nezvestega ljubimca – takega je Ana tudi potrebovala, ker sama ni mogla biti le z enim. Flavtist je takoj začutil, da se je častitljivi hrast (Leban) zaljubil v Ano in ga je preimenovala v srčevega kralja. Ta predstavlja nežno, iskreno ljubezen, ki pa je v resnici ni sposoben dajati. Sicer pa Anino življenje zaznamuje očetovo kvartopirstvo, saj zakarta celo lastno hčer, Ano. Konec romana Ana Lebanu razloži, kaj je mislila s tem, ko ga je imenovala po kartah. On jo je namreč vprašal, zakaj ga je označila kot karovega kralja.

Igra, moj dragi, vsaj do neke mere. Koketnost. /.../ Kralj označuje avtoriteto: zdel se ji je kar se da veljaven, ko se je naslanjal na klavir, sukaje levjo grivo proti vratom, malce rdeč od navdušenja nad lastno glasbo. — In zakaj ravno 'karov'? — Bi bilo boljše 'srčev'? — Slutnje dragi ... Srce pomeni srčnost ali vsaj prisrčnost ... je potlej pristavila. (Hieng 1966: 358.)

Tega pa Leban ni bil sposoben. Po tem pogovoru je Ano doletelo novo presenečenje. V gostilni v Logarski dolini je srečala prvič kar jo je oče zakartal, človeka, ki si jo je tisto noč prikartal. Ta povabi Lebana, naj si Ano prikarta, sicer bo ostala njegova. Ker Leban ne zna kartati, mu predlaga igranje tako imenovane švedske kocke. »Karte in kocka pokažejo ljudi, kakršni so. Tudi tale gospod ni usmiljen.« (Hieng 1966: 372.)

Kuharica Minka v romanu *Čarodej* privede v kuhinjo starko, da bi ji le-ta vedeževala. Napove ji dogodek, ki se bo zgodil v Čitalnici:

Vidim nož. Nož v zraku. Karov as (novica, navadno pismo) in križev kralj (redok prijatelj), ja! Moška roka drži nož /.../ Nož štrli iz hrbta, črn suknjič, neka slovesnost ... Pikov fant (neumen človek) na križevi sedmici (odsoten prijatelj ali prijateljica). Ojoj! Ojoj! Ženske odhajajo. Vi ste na varnem. Veriga srčevih kart (ljubezen), zelo dobro. Preživeli boste mirna leta ... (Hieng 1976: 198.)

Alonso v *Obnebj* *metuljev* svojim spremljevalcem prepove kartanje. Mlinar (**Mlin**), »morilec« Martinih, med kartanjem pomoli Marti pikov as, ki simbolizira veliko žalost (Hieng 1957: 115). Tudi stari Kalmus, Štefanijin tast, v *Čudežnem Feliksu* zapije in zakarta premoženje.

Simbolika barv

Barve imajo izredno afektivno vrednost, vplivajo predvsem na subjektivne emocije in pasivno sprejemanje dražljajev. Ljubezen do barv je očitna tudi v Hiengovi prozi, kjer prevladujejo: vijoličasta, zelena, rumena in srebrna ter imajo simbolični pomen.

Rumena

Hieng pogosto omenja rumeno barvo v zvezi s poltjo ženske. Sicer rumena barva simbolizira sonce, je medij komunikacije, prav tako simbolizira svetlobo, vedrino in optimizem, vendar nosi v sebi tudi negativne konotacije:

S starostjo porumeni papir, prav tako pa tudi zobje, polt in beločnica oči. Porumenelost je tako znak postaranosti ali pokvarjenosti. Toda polt lahko porumeni tudi zaradi jeze, boleznii ali nezdravega načina življenja. Zato je npr. Henri Toulouse-Lautrec pogosto upodabljal lahkoživke in lahkoživce z bledorumeno poltjo. (Kovačev 1997: 58–59.)

Lahkoživa Ana ima v romanu *Gozd in pečina* rumeno polt, enako velja za druge ženske literarne osebe v Hiengovih romanih. Ana v otroških letih, ko išče svojega očeta, sreča v očetovem bordelu lahkoživko, ki za Ano takoj poskrbi. Dekletce si jo zapomni po halji iz samih rumenih metuljev. Magdina sestra v noveli **Samota**, ki jo Magda označi kot nevrednico, nosi rumeno bluzo. Tudi v *Slovarju simbolov* zasledimo razlago, ki pravi, da je

rumeno povezano s prešuštvo, ko se potrgajo svete zakonske vezi, tako kot je Lucifer potrgal svete vezi božje ljubezni /.../ in da je rumeno intenzivno, nasilno, neznosno ostro ali pa široko in slepeče kot razbeljena kovina, ki je najtoplejša, najbolj ekspanzivna barva, ki jo je težko ugasiti, ki sili čez okvire, v katere bi jo radi stisnili. (Chevalier in Gheerbrant 1993: 520–521.)

Rumena je povezana tudi z zeleno, torej z žolčem, ki je rumeno zelen. Žolč je tudi značilnost koleričnega temperamenta – poleg jeze, spadajo v to skupino še skopost, zavist (dva od smrtnih grehov), ljubosumje in laž ter egoizem (Kovačev 1997: 64). Hirsch med obiskom pri Kalmusovih razlaga, da je najboljša natakarska postrežba v rumeni Romuniji. Rumeno barvo Romunije tudi pojasni: rumena so požeta polja in polt večine mikavnih žensk (Hieng 1993: 407). Hieng rumene kot barve prešuštva in poltenosti v novelah ne uporablja, zato pa ima toliko večjo vlogo v romanih, v katerih pisatelj z uporabo rumene na ustreznih mestih pomaga oblikovati temo ljubezni.

Zelena

Zelena je najbolj nevtralna barva med kromatskimi barvami, zato je njen vpliv na posameznika odvisen od drugih barv, ki se pojavljajo skupaj z njo. V kombinaciji z rumeno in vijoličasto pridejo do izraza njene negativne lastnosti (Kovačev 1997: 71). Ta barvna kombinacija je pri Hiengu najpogostejša in jasno kaže na negativne konotacije do določenih čustev, o katerih je bilo govora. V *Orfeumu* se Lidija prepira z materjo in očita bratu Ediju, da je ovca: »Sredi kretnje je obtičala. Oči, ki so bile takšne, kot bi skoz njih brez prenehanja tekla čista zelena voda, so se ustavile v bratovih.« (Hieng 1972: 172.) Lidija ni edina literarna oseba, ki ima zelene oči – pri Hiengu se srečamo z zelenimi očmi pri večini ženskih literarnih oseb, ki jih podrobneje opiše, npr. vse ženske rodbine Kalmus Missia v romanu *Čudežni Feliks* imajo zelene oči, enako Kotnikove ženske. Izjema pri moških je ravnatelj, ki ima prav tako zelene, »steklovinaste« oči.

Če primerjamo vlogo teh žensk v romanih, opazimo, da barva oči ustreza značaju opisanih žensk, saj zelena simbolizira tudi pripravljenost za pomoč, upanje, trajanje in toleranco (Kovačev 1997: 71) – še posebej zato, ker vemo, da so bile zelo močne oseb-

nosti in da so s svojo premetenostjo in vztrajnostjo preživele, ohranile bogastvo družine ali premagale moške moralno ali kako drugače. Tudi Ernine oči, ko išče Rusa pri brahlih Modic, in njen dežnik so zeleni, obraz pa je »kakor maska, vržena v tolmun (zeleno), na katerega rahlo sneži« (Hieng 1993: 259). Hkrati pa zelena izraža sovraštvo. V enem od preprirov sester Kalmus Hieng piše: »Bilo je, kot bi od sestre do sestre frfotal žveplen plamen /.../ Heda je brez odnehanja pasla zeleni pogled po njej: potem je pristavila, kako ji vošči, da bi imela veliko uspeha.« (Hieng 1993: 67.) Obe ženski, kome-dijantka Marija, Kotnikova ljubica, in nečakinja Irma nosita v *Čarodeju* na dan coprnikovega nastopa zeleno obleko iz svile. Ko se Marija med nastopom skloni, ji na obrazu zaplešejo barve: »... nastal je počasen vrtinec zelene, vijoličaste in oranžne svetlobe, senca pod njenimi trepalnicami je bila podobna senci pod metuljem.« (Hieng 1993: 365.) V *Obnebju metuljev* je tudi doña Mercedes (Cuña) na večerji v zeleni obleki z metulji in mora sodelovati v Amadeovi predstavi, namenjeni Alonsu. Pogostost zelene pri ženskih literarnih osebah je dokaz več, da je zelena res ženska barva. Martina soba (**Mlin**), v katero povabi pripovedovalca zgodbe, ki je prav tako vanjo zaljubljen, je zelena (Hieng 1957: 153). Pred cerkvijo, ko so želeli Marto in Križa vaščani kaznovati in izgnati, je imela Marta oblečeno »široko, travnato zeleno krilo, škrobljeno bluzo iz belih čipk« (Hieng 1957: 166).

Hieng nam v svoji prozi predstavlja meščanski svet, ki ga prej na tako odprt način nismo mogli spoznavati, temu primerno je izbiral veliko zelene barve. »Zeleno je v družbi barv tisto, kar je *meščanstvo* v človeški družbi: negiben in zadovoljen svet, ki preračunljivo meri svoj trud in ki šteje denar.« (Chevalier in Gheerbrant 1993: 697.) Pisatelj ima rad posebno nianso zelene – smaragdno, ki jo srečamo v več delih, bodisi pri opisu oči ljudi bodisi kot »smaragdno tihoto« (Hieng 1957: 79) ali kot smaragdni obstret okrog Marte (Hieng 1957: 86). V *Čarodeju* je tujčeva polt zelena, kot sta zelena strah, zavist, jeza, sovraštvo, torej čustva, povezana z odporom do tujstva. Za Hudnika (**Usodni rob**) je zelena svetloba simbol njegove nemoči in šibkosti in je torej ključ, ki odpira in sproža spomine.

Vijoličasta

Skupaj z zlato ponazarja vijoličasta »pogubno« stran ugodnega življenja. Zlata (rumena) namreč simbolizira zadovoljstvo, razkošje in ponos, vijoličasta pa predvsem nezmernost in napuh. Toda povezujejo jo tudi s šarmom, senzibilnostjo in hermafroditizmom (Kovačev 1997: 78–79). Značaj vijoličaste je otožen, vzvišen, oddaljen in aristokratski, tako ima Rus Skobenski v svoji sobi vijoličaste zavese. Slovar simbolov predstavlja vijoličasto⁴ kot barvo, ki spodbuja ženske spolne žleze, medtem ko rdeča stimulira moške žleze. Če vijoličasta spodbuja ženske spolne žleze, ne preseneča, da so žile na Cuñinih prsni vijoličaste, iste barve so tudi cvetovi, med katerimi se z Alonsom ljubita.

⁴ Povezano navedenih barv razlaga Slovar simbolov tako: »Vijoličasto je na življenjskem obzorju nasproti zelenega: torej ne pomeni pomladnega prehoda iz smrti v življenje, se pravi evolucije, temveč jesenski prehod iz življenja v smrt, involucijo. Torej je po svoje drugi obraz zelenega in skupaj z njim povezano simbolično gobca, pri čemer je vijoličasto gobec (ali žrelo), ki je pogoltnil in ugasil luč, medtem ko je zeleno gobec, ki zavrača (bljuva) in znova prižiga luč. Tako je mogoče razumeti, zakaj je vijoličasto barva skrivnosti: za njim se izpolni nevidni misterij reinkarnacije ali vsaj transformacije.« (Chevalier in Gheerbrant 1993: 656.)

Gospa Mila Micek v *Orfeumu* razmišlja o svojem pastorku in se sprašuje, če ga je sploh poznala, kajti dr. Kobal ji ga je prikazal kot narcističnega sina, ki čaka, da mu bo mama prišla kadarkoli k postelji: »Fantov obraz se ji je spreminjal, kakor bi ji iz vijoličastega večera prihajal urok. Mar se je veskož varala?« (Hieng 1972: 154.) Edi si ogleduje zaveso, na kateri rajajo dekleta: »Vijoličasta jasa, čutne barve, jetični pesnik pa nič!« (Hieng 1972: 240.) Avantgardisti v istem romanu na odru osvetljujejo vijoličasto cele scene. Miki se reži, ko vidi zapeljivo dekle v vijoličastem in nagce v zelenem (Hieng 1972: 348).

V *Čarodeju*, ko Pucichar zamrmra, da je tujka, ki je prišla v kraj, hudičevo lepa, beremo: »Ko je to rekel, je skoz zdaj že tri dni vzdraženo domišljijo prijateljev stekel vijoličasti pajčolan.« (Hieng 1976: 6.) Še en primer usodne ženske je, ko coprnik ustvari iluzijo: Marija lebdi v zraku in »njeni lasje so postali vijoličasti, prav tako vijoličasti kot oblaki« (Hieng 1976: 369).

Pravkar navedeni primer kaže na erotične konotacije, naslednji pa nas konfrontira z novo konotacijo vijoličaste barve. V romanu *Čarodej* namreč Kotnik po kuharičini prošnji končno po treh dneh obišče svojo ženo. Ta ga pričaka nadišavljena s parfumom, ki diši po *vijolicah*. Zanimiva in morda na videz celo nekoliko nenavadna je jezikovna sorodnost med izrazom *vijoličast* ter med izrazoma *nasilje* in *moč*. *Viol* je namreč latinski izraz za vijolico, *violetia* pomeni silo, nasilje, moč in oblast, glagol *vidare* pa oskruniti (Kovačev 1997: 72). In prav gospa Kotnik bo tista, ki se bo iz na smrt bolne prelevila v sodnico svojemu narcističnemu možu. Ko doživi Kotnik še svoje zadnje veliko ponižanje kot poslovnež v eni od krčem, kjer naj bi s svojim nastopom poskušal obdržati stare stranke in odvzeti Židu njegove nove stranke, vzame domov grede na svoj voz komedijantko, česar nekoč ne bi nikoli storil. Takole beremo: »V nobeni hiši ni gorela luč, Kotnik pa je na koži čutil, da ga skoz mrak, ki je rasel kakor vijoličasta voda, spremlja vse polno pogledov.« (Hieng 1976: 186.) Ta navedba kaže na oskrunjenost njegove identitete. V naslednjem primeru Kotnik v jezi razbija po stanovanju in medtem zadene gorilnik ter povzroči kratek požar: »Plamen je osvetlil posteljo, okno, zastore, čepečo ženo, prežgal je njeno senco, izluščil njen obraz, izenačil zenice s poltjo, vse je postalo vijoličasto.« (Hieng 1976: 338.) Tudi Kotnikovemu vnuku, Petru, se po prekrokanih dneh kaže svet vijoličast, zato se mu prejšnja noč zdi kot »vijoličast klobčič ulic in lokalov« (Hieng 1976: 18).

V **Dvodelni podobi** ima Idina mati grdo vijoličasto obleko, v kateri ima vedno velik trebuh in na pogrebu vržejo oblaki vijoličasto senco na babičin grob (Hieng 1961: 64). V tem primeru pomeni vijoličasta jesenski prehod iz življenja v smrt. Gostilničar v **Mlinu** je imel pod očesom ogromen vijoličast tvor (Hieng 1957: 70), pripovedovalec iste novele trdi, da je krivica vijoličaste barve (Hieng 1957: 72).

Srebrna/bela

Po izročilu in zaradi nasprotovanja zlatu, ki je dejavno, moško, sončno, dnevno, ognjeno načelo, je srebrno pasivno, žensko, lunarno, vodno in mrzlo načelo (Chevalier in Gherbrant 1993: 570). Srebrna je v Hiengovem proznem ustvarjanju ena od izstopajočih barv. Srečujemo jo v veliki meri pri zgodnjih novelah in tudi kasneje v obeh

proznih oblikah: v novelah in romanih. Srečamo jo celo v naslovu ene od novel: **Glas srebrne ure**. V Hiengovem opusu pomeni srebrna pretečo nevarnost, strah sploh, grozo, tesnobo – predstavlja splošno znane prvine iz eksistencializma.

Glasbila

Hiengov izbor glasbil ni naključen. Oglejmo si npr. novele: v **Grobu** igra oče na *harmonij*, v **Usodnem robu** godec igra na *klarinet*, prav tako v **Dvodelni podobi**, v **Marisi** se oglasi *klavir*. Še lepše in bolj jasno pridejo do svoje vloge glasbila v romanih. Ob natančnem branju romanov ugotovimo, da od vseh glasbil največkrat srečamo *klavir*, ki je tipični meščanski rekvizit in nanj igrajo osebe, kot so gospod Micek (Edijev oče, *Orfeum*), učiteljica klavirja Marija Gorenjak (**Samota**), Štefani-ja Missia (*Čudežni Feliks*) in Irma (*Čarodej*). Do klavirja stopijo polni jeze, a jih igranje nato pomiri. Skladbe, ki jih igrajo, so ljubezenske (sploh pri ženskah).

Pomembno vlogo zasedajo v Hiengovih delih pihala in godala, ki so najboljši medij za ljubezensko čustvo. Kot je mlademu flavtistu (*Gozd in pečina*) pisano na kožo njegovo glasbilo zaradi strastne zaljubljenosti v Ano, tako je zrelejšemu in v ljubezni bolj izkušenemu Prohaski pisana na kožo *oboa*. *Flavta* velja kot vznemirljiv in zapeljiv⁵ inštrument, ima vesel, mehak, čuten, čist zvok. Tudi bojzljivi pater Vicente je igral na *flavto* in se med tem skrival Alonsu (Hieng 1980: 292). Prohaska, ki je bil zaljubljen v Anino mater, je bil ljubimec starejšega kova, znal je potrpežljivo počakati, zato mu je Hieng dodelil *oboo*, ki predstavlja upanje, altovsko oboo imenujejo tudi *hautbois d'amour* ali *oboe d'amore* – torej *oboa ljubezni*. Zvok *oboe* je nežen, proseč, tenak, a jasen in prediren (Waugh 2000: 41, 29). Preden da Emilija Lebanu Anino pismo, vznemirjeni Leban čuti sledeče: »Sproti se mu je posvetilo: – lamento dolce, škrlatni oblak oboe v krošnji godal, rapsodično, široko ... kajti umetnik išče bolečini ime, še preden jo v celoti občuti.« (Hieng 1966: 230.)

Od godal srečamo v Hiengovi prozi predvsem *violino*. Feliksov oče, Hirsch (*Čudežni Feliks*), je violinist. Njegovo glasbilo je najbližje človeškemu glasu, zvok je otožen, liričen, odločen – drugi pridevniki ne bi mogli boljše označiti Hirscha, ki je oboževal Mendelssohna. Skladatelju je bilo ime Feliks, kot Hirschovemu sinu, in je bil prav tako čudežni otrok ter je presegal celo Mozarta. Svoje največje delo Godalni oktet je napisal star šestnajst let, a se kasneje ni tako razvil kot Mozart. Mendelssohnova glasba je opazno ženstvena, kot je bil ženstvene narave Hirsch. Tudi *violina* je povezana z zapeljevanjem, saj v *Obnebj* *metuljev* izvemo, da je neko deklo »ušlo z muzikantom«, ki je igral violino (str. 414). Ano si Leban (*Gozd in pečina*) na koncu romana z vso strastjo vzame, čeprav se mu upira, občutek izrazi takole: »bil je slepeč trenutek, ki mu je z zlatorjavim vonjem prinesel tudi nekakšno ihtenje *klarinet*⁶ v spomin, ta glas pa mu je zmerom pomenil zarotitev zoper samoto.« (Hieng 1966: 316–317.) Njegov zvok je mehak, topel, bogat in

⁵ Ernest Hemingway v romanu *Zbogom orožje* piše: »Ko so mladeniči igrali podoknice, je bila prepovedana samo flavta. Vprašal sem, zakaj. Zato, ker je za dekleta slabo, če ponoči slišijo flavto.« (Waugh 2000: 28.)

⁶ Ustrezno izbiro avtorja za izražanje samote s klarinetom potrdi tudi mnenje Andreja Gretryja v *Spominih*, ko pravi: »Klarinet je ustvarjen za izražanje žalosti celo takrat, kadar igra veselo melodijo. Če bi plesali v zaporu, bi želeli, da bi to počeli ob spremljavi klarineta.« (Waugh 2000: 29.)

zaspan. Idino (**Dvodielna podoba**) samoto in razočaranje nad družino spremlja v sanjah glas *klarinet*: »V zakotku, bolj daleč, igra suh človek na klarinet. /.../ Iz ozadja se je odtrgal suhec s klarinetom in prihaja proti meni. Svetloba raste, glas pihala tudi, neznančev obraz tudi /.../ Čula je tudi glas klarineta.« (Hieng 1961: 48, 51.) Suh človek s *klarinetom* je v pravem življenju Idin mož Edo, ki je igral *violino* in se ji je povsem odtujil, ko je postajal vsak dan bolj in bolj podoben njenim materialističnim staršem. Isabela, zaljubljena v Alonsa (*Obnebje metuljev*), igra *harfo*. Oče jo predstavi tako: »Moja hčerka igra na harfo. Pokazala vam bo album z risbami in stih. Pobožna je. Stroga, obenem mila.« (Hieng 1980: 66.) To glasbilo je Isabeli v obdobju, ko spoznava Alonsa, še pisano na kožo (kasneje se bo Isabela močno spremenila), saj je ton »harfe zelo mehak in nikoli ne more zveneti napadalno ali vulgarno; to je verjetno razlog, da je tolikokrat povezana z nebesi, bogovi, angeli in liki iz duhovnega sveta« (Waugh 2000: 38).

Feliks (*Čudežni Feliks*) celo opiše glasbila, ki so mu pri srcu:

Oboe so iz svežega zlata, brez patine, flavte so seveda srebrne ali celo živosrebrne, klarineti so krvavo meseni, sled ranjene ptice, tromboni so steklena burja, rogovi pa imajo barvo sončnih zahodov. Kako se razvrščajo po prostranstvu, ki so ga ustvarili godalci! Vstajajo ena za drugo, barve, in sestavijo prelepi mnogokotnik, kakršnega bojo v zimskem času napravile zvezde Oriona. (Hieng 1993: 245.)

Ko Emi sprašuje Lebara in Prohaska, ki sta prišla na osvajalni pohod žensk, če vesta, kaj pomeni staranje v samoti, se je Lebaru »vsiljevala v sanjah nekakšna komedija, polna kontrapunktičnih coprnij, oponašanj, onomatopoetskih trikov, slišal je blejanje *fagota*, ki je Mefisto ali vsaj Konkordat med inštrumenti; v tem trenutku bi bil tudi sam rad Mefisto, pa ni zmogel« (Hieng 1966: 221). Z Mefistom in z opisom ozračja smo ponovno pri simbolu čarodeja. Pa tudi sicer je glasbeno izrazje idealni medij za sporočanje emocij v besedni umetnosti: Emilija, Anina mati, se označi s pomočjo glasbe in izpove željo po ljubezni: »Res je moja narava vsa v molu in v pridušenih barvah, a včasih si vendarle zaželi česa žarkega.« (Hieng 1966: 244.)

Zaključek

Ne le pravkar analizirana glasbila, temveč vsi v prispevku analizirani simboli kažejo na svojo pomembno vlogo v Hiengovi pripovedni prozi. Pisatelj z njimi lahko večplastno predstavi značaj oseb (glej simboliko kart, ptic), njihove usode (karte), ki jih v bistvu oblikuje sam značaj (ptica), čeprav se osebe velikokrat obnašajo kot lutke v streljarni (čarodej, streljarna). Usoda Hiengovih oseb je namreč močno odvisna od značaja. Njegove osebe so zelo občutljive in zaradi napačne vzgoje, pomanjkanja občutka varnosti ter odraščanja v sovraštvu in ponižanju odrastejo z občutki krivde. Tako so kasneje posledično narcistične ali polne sramu in začnejo sovražiti bolj kot njihovi starši.

Simboli izrazijo tudi, kako gledajo osebe na svet (gozd), kako se soočijo s težavami, življenjskimi situacijami (metulji), kakšne so njihove reakcije v težkih življenjskih trenutkih (zvon, zvonjenje) in kakšen je njihov življenjski slog (čipke, glasbila, barve). Hiengove meščanske osebe igrajo na različna glasbila, ki so odraz njihovega odnosa do sveta, predvsem pa odraz temperamenta in značaja.

Pisatelj je premišljeno uporabljal barve. Tako je z rumeno predstavljal predvsem lahkoživke, ki imajo rumeno polt, pa tudi druge ženske osebe, ki postanejo osrednje osebe teme ljubezni. Toda rumena je povezana tudi z zeleno, barvo žolča. Zelena je v družbi barv tisto, kar je meščanstvo v človeški družbi: negiben in zadovoljen svet, ki preračunljivo meri svoj trud in ki šteje denar. Vse Hiengove usodne ženske imajo zelene oči in nosijo zelene obleke. Pripovedovalca novele **Mlin** bo Marta povabila v svojo zeleno sobo, Hudniku (**Usodni rob**) bo zelena svetloba ključ do vznemirjenja in odpiranja bolečih spominov na očetovo nasilje. In vse osebe, ki so povezane z zeleno barvo, bodo povezane s sovraštvom. Zelena se tako pokaže kot Hiengova barva sovraštva, vijoličasta pa kot barva ljubezni, saj predstavlja kot simbol drugačno, mistično erotiko, lahko pa nastopi tudi kot barva nasilja (zelo opazno v *Čarodeju*) in kot krivica (gostilničarjev ogromen vijoličast tvor pod očesom v noveli **Mlin**). Predstavljene barve so postavljene v ozračje, ki je prikazano z belo in srebrno, ki predstavljata splošno znane prvine eksistencializma (pretečo nevarnost, strah, grozo, tesnobo).

Če na kratko povzamemo, v Hiengovi prozi najbolj pogosto rabljene barve pomenijo naslednje: rumena lahkoživost, zelena sovraštvo, vijoličasta ljubezen in bela tesnoba. Simboli so seveda med seboj vsebinsko zelo povezani. Navajam prvine, v katerih se vsebinsko ujemajo:

- bogastvo, meščanstvo – *čipke, zelena, glasbila (klavir)*;
- nagon, neukročena energija, urok – *čarodejstvo, glasbila (fagot), vijoličasta*;
- lahkotnost, nestanovitnost, preobrazba – *rumena, metulj*;
- nemoralnost – *rumena, čarodejstvo, streljarna*;
- igra (usod), manipulacija – *streljarna, karte, čarodej*;
- skrivnost – *gozd, vijolična*;
- sovraštvo, strupenost, smrt – *metulj, zelena*;
- svarilo – *zvonovi, metulji, srebrna, bela*;
- značaj oseb – *ptica (vse navedene vrste), glasbila, karte*.

Hiengov simbolni svet je zelo bogat, zato sem za analizo izbrala le najbolj izstopajoče simbole. Ti so povezani z ljubeznijo in meščanstvom, se med seboj ves čas dopolnjujejo in tako potrjujejo ustreznost izbora, za katerega najdemo utemeljitve predvsem v primerih, ki se kažejo skozi avtorjevo pripovedno perspektivo (sanje, spomini, »nezavedni« komentarji oseb), ter ko spoznavamo usode in občutke literarnih oseb, ki so *jungovsko* zaznamovane (vpliv staršev, ki s svojo vzgojo zaznamujejo svoje otroke in prenesejo nanje svoje grehe, komplekse, odnos do drugega spola). Leban (*Gozd in pečina*) ugotovi, da so osebe same, ker so same tako hotele – na pregovarjanje samovšečnosti in samoljubja. Narcisoidni starši imajo narcisoidne otroke, saj jih nihče ni naučil, da je pomembnejše *biti* kot *imeti*. Da bi premagali narcizem, se ga najprej moramo zavedati in ga imeti voljo preseči z željo po *biti*. Simboli nam pomagajo pokazati, da v Hiengovi pripovedni prozi literarne osebe ne najdejo ljubezni – najdejo le željo po ljubezni in veliko sovraštva.

Viri in literatura

- Chevalier, Jean in Gheerbrant, Alain, 1993: *Slovar simbolov: miti sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Happál, Mihály, 1994: *Jelképtár*. [Zbirka simbolov.] Gyula: Helikon Kiadó.
- Hieng, Andrej, 1957: *Usodni rob*. Maribor: Obzorja. [Novela Mlin.]
- Hieng, Andrej, 1961: *Planota*. Ljubljana: Cankarjeva založba. [Novela Dvodielna podoba.]
- Hieng, Andrej, 1966: *Gozd in pečina*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Hieng, Andrej, 1972: *Orfeum*. Maribor: Obzorja.
- Hieng, Andrej, 1976: *Čarodej*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Hieng, Andrej, 1980: *Obnebeje metuljev*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Hieng, Andrej, 1993: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Hieng, Andrej, 1995: *Sanja o razbitem avtobusu: zgodnje novele*. Ljubljana: Slovenska matica. [Novele Grob, Marisa, Samota, Usodni rob, Žena na zvezdi.]
- Irman Polutnik, Blanka, 1985: *Povezava med epskim in lirskim v Hiengovem romanu Obnebeje metuljev. Diplomsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Jung, Carl Gustav, 1994: *Sodobni človek išče dušo*. Ljubljana: J. Pergar.
- Jung, Carl Gustav, 1995a: *Gondolatok az apáról, az anyáról és a gyermekéről*. [Von Vater, Mutter und Kind.] Budapest: Kossuth Kiadó.
- Jung, Carl Gustav, 1995b: *Gondolatok a szexualitásról és a szerelemről*. [Von Sexualität und Liebe.] Budapest: Kossuth Kiadó.
- Jung, Carl Gustav, 1995c: *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta: izbrani spisi*. Maribor: Akademska založba Katedra.
- Jung, Carl Gustav, 2002: *Človek in njegovi simboli*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kitičić, Božica, 1980: *Literarna ustvarjalnost Andreja Hienga*. Ljubljana: Slovenska matica (*Razprave in eseji*, 23).
- Kos, Janko, 1994: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kovačev, Asja Nina, 1997: *Govorica barv*. Ljubljana: Prešernova družba, Vrba.
- Kurz, Gerhard, 1988: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Todorov, Tzvetan, 1986: *Simbolizam i tumačenje*. Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo.
- Trstenjak, Anton, 1994: *Človek simbolično bitje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Vygotskij, Lav Seměnovič, 1975: *Psihologija umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Waugh, Alexander, 2000: *Klasična glasba: Vodnik za poslušanje in spoznavanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.