

TRAGIČNO IN KOMIČNO V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

simpozij ob 25-letnici revije (Maribor, 30. maja 1997)*

Matjaž Kmecl
Ljubljana

TRAGIČNO IN KOMIČNO V MLADINSKI KNJIŽEVNOSTI

Namen naših današnjih nastopov je, pregledati obstajanje znamenite dvojice etološko-filozofskih, predvsem pa seveda literarnih pojmov **tragično-komično** v zvezi s posebnim, otroškim, naivnim sprejemnikom – bralcem ali poslušalcem. To seveda pomeni, da moramo najprej dovolj jasno opredeliti obseg in pomen obeh pojmov – še posebej, ker se rabita zelo mnogooblično, celo izmuzljivo, njun sukus pa se sem in tja opredeljuje celo dialelistično oziroma zaprtokrožno, češ da je smisel komike komično in tragično tragično.

Najsplošnejše in najrazumljivejše, čeprav verjetno tudi najpreprostejše razumevanje tragičnega in komičnega temelji na recepcijskem razpoloženju, to je na duhovnoduševnem stanju, ki ga branje (poslušanje) povzroči v bralcu: ali je resnobno, sočutno očiščevalno, celo prestrašeno, ali pa sproščeno, zabavno, celo naduto privoščljivo in samozavestno. Danes se takšni določevalnosti zlasti akademska veda rada izrecno odpoveduje, češ da stvari niso tako zelo enostavne in da gre pri tem za zamenjavanje vzročnosti in posledičnosti, če že ne za kaj drugega. – In vendar se je nanjo oprl že Aristotel, ko je za temeljno značilnost komedije določil smešnost, za temeljno značilnost tragedije pa »dogodke, ki vzbujajo grozo in strah«; iz sodobne teorije je v tem smislu do obrabljenosti znamenit Bergson, ki ga imamo celo Slovenci v prevodu že tričetrt stoletja in ki povezuje komiko in smešnost brez bistvenih zadržkov v neločljivo zvezo.

Vidika, naj se zdi še tako preprost, pač ne gre podcenjevati: stanji smešnosti in zgroženosti sta zelo neposredna kažipota v dvoje drastično različnih in nasprotnih območij življenja – v popolno tukajšnjost, imanenco – ter v tisti temni, Heine bi rekel večerni del življenjskega dneva, ko se dotaknemo takšne ali drugačne transcendence in ko na koncu utonemo v njej – brez pojasnil in odgovorov na vprašanje, kaj vse to pomeni.

Aristotel je takoj nato svoji razlagi poezije priključil zgodovino – kolikor je je poznal, saj govori večkrat o tovrstnih nejasnostih; tragedija naj bi se v starogrški preteklosti razvila iz ditirambičnosti, slavilnega pesemskega ogovarjanja bogov, ki

* Simpozij je zaradi velikega števila udeležencev (več kot 170 učiteljev, vzgojiteljev, knjižničarjev, urednikov ipd. iz več kot 30 krajev) potekal v Viteški dvorani mariborskega gradu in ne v Univerzitetni knjižnici, kot je bilo napisano na vabilih.

so kot simbolika zmeraj bili poskus razumevanja vesoljne uganke, ter ritualov s pokončavanjem, morda sežiganjem žrtvenega ovna – prav tako v čast bogovom. V obojem primeru gre za početje, ki govori o človekovem ukvarjanju s tako imenovanimi »zadnjimi vprašanji«, z rečmi onkraj življenja in smrti, z neizbežno končno-stjo in njenim smislom ali nesmisлом: takšna bi torej bila osnova za tragedijo. – Komedija pa naj bi se – nasprotno – razvila iz veselih dionizičnih sprevodov starogrških pijančkov, njihovega prorogljivega zmerjanja in kričanja vseprek, »jambanja«, kot so rekli, ker so zanj rabili agresivni jambski metrum z naraščajočo zvočno gmoto. Njihov življenjski smisel je bilo vino, njihov bog falus in poezija falične pesmi – popolna življenjska samozadostnost, kot da zares razen tegale trenutka ni nobenega drugega, kot da minljivosti ni in je vse sprotnost.; kakšna eshatologija neki! Homer naj bi kasneje dramatsko obdelal takšno snov na razposajen, torej ne grobo porogljiv način in s tem utemeljil komedijo (Margites). – Vsekakor je velikanska razlika med tistim, ki se ukvarja z vinom in falusom, ter tistim, ki se s smrtjo in bogovi – ne samo glede na snov, tudi po načinu in mišljenju – vmes je ves kozmos med spočetjem in smrtjo. Metonimično povedano je taka in tolikšna tudi razlika med komedijo in tragedijo. Obstajajo teorije, da je od nekdanj domala vsa elementarna komika falična, da je s faličnostjo tako ali drugače zaznamovan sleherni vic; tipologija šal seveda takšnih trditev ne potrjuje, treba si je v zavest priklicati samo venec vicev o policajih ali butalcih – blondinke so kot tema že v mnogočem blizu faličnosti.

V ohranjenih poglavjih o tragediji je Aristotel v svoji *Poetiki* sam poudaril, da mora preobrat, ki je za **mitos**, to je sestava dogajanja, nujen, voditi iz sreče v nesrečo, pri čemer pa mora biti vzrok usodna zmota in ne hudobija – sprožilni dogodek tragičnega procesa je dejanje, ki ga človek povzroči, ne da bi se zavedal strahotnih posledic svojega dejanja. Torej gre za logiko neizprosnega zoževanja možnosti, ne da bi takšno omejevanje človek vedoma izzival; zadnja zožitev je smrt kot dokončna nemožnost.

Glede na diametralno nasprotje med tragedijo in komedijo bi bilo mogoče domnevati, da je stari filozof v neohranjenih poglavjih o komediji ugotavljal komedijski preobrat, ki da vodi iz stiske v srečo, sprožitveni vzrok pa ni sposobnost ali moč, temveč bolj ali manj srečno, veselo naključje; torej bi utegnulo iti za logiko zmeraj novih, tudi nadvse presenetljivih možnosti; zaključni emblem je »ženitev« kot odprtje novih, podaljšanih poti življenja.

Aristotel je svojo distinkcijo mimogrede opremil še s socialno mero, ki jo danes poznamo predvsem kot razliko med literarnim standardom in substandardom, v klasicističnih časih je bila uzakonjena v razmerju med tako imenovano visoko in nizko literaturo, ki pa nas v tokratnem kontekstu kljub vsej zanimivosti ne zanima. – Zanima nas, tako kot je zanimalo vso evropsko poetološko civilizacijo doslej, Aristotelovo ločevanje na nepatetično, miniaturno človeško vsemogočnost in na njegovo ničevo končnost – prva spodbuja razpoložensko samozavest, neslovesni optimizem, smešnost – na bolj nemogoč način ko se kaže in potrjuje, bolj komično zabavna je; druga zapoveduje potlačenost, zahojenost in črnogledost – bolj ko je logično dosledna in sistematična, večja je posledična žalost ali vsaj otožnost, občutek tragičnosti sveta; v svetobolnih besedah povedano – naš svet je najslabši od vseh možnih svetov.

Zdaj pa tvegam esejistično hipotezo, ki ji je po programskem naključju že pripravljena polemična hipoteza, pa vseeno: vsaj po analogičnosti je mogoča dom-

neva, da je življenje, ki je bližje rojstvu, tudi bližje neobremenjeni samoumevnosti komičnega sveta – in obratno: da izkušnje, znanje in leta človeku naložijo najrazličnejša občutja tragičnih nemožnosti, zamujenosti, nepopravljivosti in podobnega. Seveda je domneva statistične narave in ne more biti absolutna; nikakor se noče kregati s Sofoklom in Stritarjem, ki sta trdila, da je prvi človekov glas jok, in stok zadnji. Malo se spogleduje s freudovskim učenjem o zgodnjem otrokovem življenju (igri, oralni, rektalni ipd.), še bolj se opira na teorije, da je večina otrokovega kulturnega življenja **igra** kot početje, ki vsaj zavestno ni naravnano na noben koristen smoter temveč služi užitku – izražanju, imitiranju in podobnim rečem, ki so nam – tudi že po Aristotelu – prirojene kot posebna potreba. Dokler otroku ni treba delati, se igra; in tudi pozneje se v igro vrača – kot športnik, kvartopirec, hribolazec, konjičkar vseh vrst, ljubiteljski ali poklicni pevec, igralec, fliperist ali kaj desetega. Igra pač zagotavlja čisto posebno, po svoje stvariteljsko zadovoljstvo, podobno tistemu, čemur estetiki rečejo nepraktični užitek kot bistvo lepega. – Povrhu je od Johana Huizinge in njegovega znamenitega *Homo ludens* (1939) kot »poskusa določitve igrskega elementa kulture« za marsikoga upoštevanja vredna osnova civilizacije, kulture kot vsega tistega, kar je človek ustvaril po svoji volji, mimo samoposebne narave ali celo proti njej. – Seveda je lahko tudi igra kot popolnoma nezavezano dogajanje podrejena pravilom, ki »dišijo« po tragičnem omejevanju možnosti, toda njeno bistvo v takem primeru je posebna svoboda, komična popravljivost: če sem zdajle gnilo jajce jaz, bo naslednji hip že kdo drug, in če so med spopadi ravbarjev z žandarji pobiti vsi žandarji, se igra vseeno lahko začne znova. V igri je mogoče vse, samo smrt kot znamenje popolnega konca ne – smrt v igri je lahko kvečjemu začasna. – Na tem robu se dotakneta komika in igra. – Če se seveda na igro veže kakšna življenjsko pomembna zunajigrska odločitev, je zadeva navidezno drugačna. Že Mencinger je v *Abadonu* pred sto leti ponudil takšno kombinacijo tudi v naši literaturi: ko v igralnici igralec zastavi vse premoženje in se po zgubljeni igri v jutranjem svitu odpravi iz nje reven kot cerkvena miš, čeprav je še zvečer vkorakal vanjo imovit in slaven, je pri kraju svojih možnosti in se obesi na prvo drevo, s čimer definitivno potrди konec vsega, kar bi lahko še ukrenil. V takem primeru seveda ne gre za igro, temveč za podtaknitev eksistence izidu igre; igra zadobi dodatno, neigrsko razsežnost (»igrati na vse ali nič«). Opo- menjevalna logika slovenščine dodaja k temu svoje pritrjevanje: **igralec je komedijant**, po starem **igrec**; Bezljaj v svojem etimološkem slovarju omenja, da je že Megiser v 16. stoletju prevajal slovensko **jegro dershati** v **agere comoediam**, torej je slovensko **igro** izrecno približal latinski **komediji**, ali pa ju je kar izenačil – igro s komiko.

Pri otrocih kot publiki, ki jo izkušnje in znanje šele postopoma oddaljujejo iz sveta nenehne igre, je seveda zadeva zelo pisana in neenostavna. Freudovci trdijo, da se otrok takoj na začetku igra predvsem z lastnim telesom in iz njega izvablja nepraktične užitke predmasturbacijske vrste; da se šele kasneje igra s predmeti in še kasneje z drugimi otroki, ko se njegova igra socializira v nekakšnih igrskih ritualih. Sočasno usvaja jezik in igra se prenaša vanj, tudi v literarno imaginacijo, od tod pa se razvoj razveja v različne smeri. Komičnost kot temeljna filozofija traja slejkoprej, komičnost kot smešnost pa začenja dokazovati svojo relativnost in potrjevati znamenito Goethejevo misel, da se ljudje razlikujemo po tem, kar nam je smešno. Za otroškega človeka, ki mu sleherna nova izkušnja oddrobi vsaj malo komične oziroma igrive svobode, se možnost smešnosti spreminja le malo manj kot

iz dneva v dan. Šestletnik se bo do onemoglosti ali brezumja režal rečem, ki se bodo devetletniku zdele čista trparija; dekletca bodo histerično veselo vreščala ob »šali«, ki jo razumejo le same ali pa niti same ne: zabava postane dialelistična, obnavlja se sama iz sebe. – Zelo zanimivo pa postane takrat, ko se ob isti komediji veselita tako otrok kot odrasel človek, pa vsak po svoje. Receptija postane pluralna, besedilo pomensko polivalentno. – Pomislimo na *Martina Krpana*, ki ga uspešno ponujajo že v vrtcih, enako intenzivno pa ga sprejemajo tudi mnogo starejši, izkušenejši bralci oziroma poslušalci: otroci brez izkušenj o svetu ga požirajo z debelimi pogledi in jih Brdavsova premaganost osvobaja morebitnega strahu in grožnje, odraslim bralcem je na mnogotere načine všeč in jih zabava, da si lahko svet, kakršen je Krpanov, sploh kdo na tak način izmišlja, in pri tem sploh ni videti maloumen, temveč neskončno moder. Dodaten razbremenilni užitek daje latentna primerjava, kako dobro da so dogodki in prikazi izduhovičeni glede na otroka oziroma naivno receptijo; »odrasla« receptija je torej dvojna in s tem podvojena – temeljna, neposredna, ter dodatna, senčna; najprej se neposredno naslaja ob slikovitosti pripovedi, senčna dodaja uživanje nad morebitnim drugačnim sprejemom, primerjalno nenadzorovanim, otročjim in otroškim. Velik del zabavnosti, kakršno doživlja odrasel bralec, izvira naravnost iz takšne, večvedne dvojnosti.

Tako se torej celo zazdi, da je resnično dobra literatura za otroke največkrat tista, ki »odraslemu« bralcu ponuja dvojni užitek: ponovitev otroškega in hkratno, »senčno« orkestracijo z »jesensko« izkušnjo. Izvrsten primer so pripovedi Astrid Lindgren, v katerih je na primer *Ključec s strehe* nekakšen otrokov pravljичni alter ego, obenem pa posebljenje »odraslega« znanja o otroški dušici. Za neotroškega bralca nastaja iz tega sijajna nova igra, ljubezniva in filozofsko odmerjena *komedija*, ki je praozemlje sleherne vede o literaturi za otroke; od tod išče svoja pota, svoje znanje in navsezadnje tudi svoje upravičilo.

Summary

TRAGIC AND COMIC IN CHILDREN'S LITERATURE

The purpose of the article is to review the existing famous pair of ethic-philosophical, and above all literary notions: tragic-comic linked with a special receiver – a child. The last is gradually being moved from the world of constant play by experience and knowledge.

The author ventures an essayistic hypothesis, stating that the life closer to a birth is also closer to unburdened natural comic of the world. And vice versa: the various feelings of tragic inabilities, lost moments, incorrigibility... are loaded on man's shoulders by his experience, knowledge and years.

But it seems that only truly good literature for children most often offers an »adult« reader a double pleasure: repetition of childlike and at the same time a »shady« orchestration with an »autumn« experience.

Prevod/Translated by: *Bojana Panevski*