

## K VPRAŠANJU O BISTVU KOMEDIJE

Razprava raziskuje možnosti za sodobno opredelitev komedije, njene posebne strukture in komičnosti. Izhaja iz teoretskih nastavkov v Aristotelovi Poetiki in Heglovi Estetiki, jih kritično pretresa, nato pa sistematizira s pomočjo modernih pojmov legalnost in legitimnost, iz katerih naj se pojasni bistvo komičnega konflikta. Tako dobljeni model komedijske strukture primerja s sestavo tragedije. Njegovo veljavnost preverja na reprezentativnih besedilih komične dramatike od Aristofana in Plavta do Gogolja, Cankarja in Ionesca.

The paper explores the possibilities for a contemporary definition of comedy, its particular structure and comicality. It departs from the theoretical rudiments in Aristotle's Poetics and Hegel's Aesthetics and critically analyzes them, then it systematizes them, employing the modern concepts of legality and legitimacy, which should explain the essence of the comical conflict. The acquired model of comedy structure is compared to the structure of the tragedy. Its validity is examined on representative texts of comical drama, from Aristophanes and Plautus to Gogol, Cankar, and Ionesco.

Komedija je že v antiki poleg tragedije veljala za temeljno dramsko zvrst, vendar je v grško-rimski poetiki bila deležna manjše pozornosti; pojmi, s katerimi je ta poetika poskušala pojasniti njeno bistvo, so bili bolj ali manj jasno določeni, njihova povezava v celoto manj teoretsko izdelana, do prave teorije komedije, ki bi bila enakovredna tragedijski, ni prišlo, ampak kvečjemu do nastavkov zanjo.

Nezadostnost teorije se je pokazala že v Aristotelovi *Poetiki*, kjer je bila komedija prvič postavljena ob tragedijo kot predmet, vreden enake teoretske pozornosti, vendar v zelo obrobni, komaj nakazani pojmovni obdelavi. Aristotel je obširnejšo razlago komedije morda namenil za drugi del *Poetike*, vendar se ta ni ohranil ali pa celo ni bil napisan. V tem primeru so maloštevilna mesta v *Poetiki* vse, kar je Aristotel mogel ali hotel izreči o bistvu komedije. V prvih poglavjih jo mimogrede primerja s tragedijo, češ da posnema »slabše« ljudi, medtem ko tragedija prikazuje »boljše«, v petem poglavju pa to določilo dopolni s trditvijo, da komedija posnema, kar je na takih ljudeh »smešno«, to pa je tisto, kar je samo po sebi »grdo«, vendar ne škodljivo ali pogubno.<sup>1</sup> V izvirniku Aristotel za »smešno« (geloíon), ki je torej bistveno za komedijo, ne uporabi besede komikós, tj. komičen; starim Grkom je ta beseda pomenila samo tisto, kar pripada komediji, in pa tudi pisce komedij, ne pa komičnosti kot nečesa splošnega, tj. smešnega samega na sebi. Izenačenje obeh pojmov se je izvršilo šele dosti pozneje, vendar že na podlagi Aristotelove utemeljitve komedije v smešnem.

Aristotelov model je bil odločilen za vse poznejše poizkuse v poetiki, estetiki in literarni teoriji, kako opredeliti bistvo komedije. Tudi v teh poizkusih so temeljna določila ostajala zelo splošna ali pa tako nedoločna, da jih je bilo mogoče razlagati na več načinov. Tak je bil že Aristotelov pojem »slabših«, »nižjih« ali pod-

<sup>1</sup> Aristoteles, *Poetika*, prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar, Ljubljana, 1982, 63, 68.

povprečnih ljudi, ki so edino primerni junaki komedije, prav tako pojem »grdega«, ki da je izvir smešnosti. Toda najbolj odločilna posledica Aristotelovih pogledov na komedijo je bila ta, da se je od renesanse naprej skoraj brez zadržkov uveljavilo prepričanje, da je komično istovetno s smešnim; in ker komično pripada po samem pojmu komediji, je od tod logično sledilo, da je bistvo komedije v smešnem. Svoj vrh je ta pogled na komedijo dosegel v estetiki 19. in 20. stoletja, ki je komedijo kot dramsko zvrst popolnoma podredila pojmu smešnega, ki da je sinonim za komično. To se je zgodilo zlasti v Bergsonovi razpravi o »smehu«, ki je bila objavljena leta 1900 s podnaslovom *Essai sur la signification du comique*.<sup>2</sup> S tem je bilo izrecno poudarjeno, da je komično druga beseda za smešno oziroma za vse, kar izziva smeh – takšni naj bi bili tudi liki in položaji v komediji kot posebni dramski zvrsti. Ta moderna raba pojma je v očitnem nasprotju s prvotno grško, ki ji »komično« ni bilo nujno istovetno s smešnim, pač pa zgolj pojem za tisto, kar se dogaja v komedijah in je z njimi v neposredni zvezi.

Da komičnost s tem pomenom ne more veljati za bistvo komedije, je pokazal že Hegel, ko je v zadnjih poglavjih svojih predavanj o estetiki, objavljenih v letih 1835–38, poskušal natančneje določiti mesto, ki pripada komediji v sistemu literarnih zvrsti in s tem v poeziji kot celoti besednih umetnin. Po Heglu ni mogoče komičnega in s tem bistva komedije zvesti na smešno, kajti ta pojem označuje nekaj relativnega in spremenljivega, ker pač pri različnih ljudstvih in od naše drugačnih kulturah zbudajo smeh zelo različne, nikakor pa ne same po sebi razumljive stvari. Komičnost terja torej globljo utemeljitev, pa tudi natančnejšo opredelitev bistvenih značilnosti. To Heglovo kritiko pojma je mogoče dopolniti z argumentom, da mnoge komedije ne vsebujejo veliko prvih smešnega ali pa je smešno v njih tako zelo navezano na čas svojega nastanka, da današnjemu gledalcu ne zbudajo smeha in jih torej ne bo doživljal kot smešne – to velja celo za Shakespearove komedije. Vendar ne v prvem ne v drugem primeru tem igram ne odrekamo oznake komedija, če jih je avtor tako imenoval in jim je literarna tradicija ta zvrstni status soglasno priznavala.

Takšni in podobni argumenti so povzročili, da je Hegel ločil komično od zgolj smešnega, kar je seveda pomenilo, da bistvo komedije ni v smešnosti, ampak v komičnosti, ki po potrebi vsebuje tudi prvine smešnega, vendar je praviloma več od takšnih prvih. Komičnost je Heglu struktura ali sestava celotnega komedijskega dogajanja v svojem globljem duhovnem smislu ali pomenu. Ta struktura je analogna strukturi, ki se v tragedijah kaže kot tragičnost; ta presega vsakdanje pojme o tragičnem kot življenjski nesreči, pogubi ali katastrofi – podobno tudi komičnost kot bistvo komedije presega običajne predstave o smešnem. Po Heglu je potrebno bistvo take komičnosti določiti iz razlike s tragedijo. To je storil z uporabo temeljnih kategorij svojega filozofskega sistema in prišel do sklepa, da v tragediji zmaga »večno substancialno« skozi propad individualnosti, medtem ko se v komediji izkaže za močnejšo subjektiviteta »v svoji neskončni gotovosti«.<sup>3</sup> S tem je

<sup>2</sup>H. Bergson, *Esej o smehu*, prevedel Janez Gradišnik, spremna študija Andrej Capuder, Ljubljana, 1977.

Hegel ustvaril prvo ustrezno teorijo komedije, ki je poznejši poizkusi niso mogli preseči niti niso zmogli razviti vseh nastavkov, ki se skrivajo v njeni pojmovni zgradbi. Kljub temu je imela precej manjši učinek od Heglove tragedijske teorije. Eden od razlogov za to je nedvomno njena sorazmerna kompliciranost; ta je posledica težav, ki jih je imel Hegel s problemom individualne subjektivitete – ta v sistemu njegovega absolutnega idealizma ni imela trdno določenega mesta, prav to pa bi bilo neogibno za pojasnitev temeljnega pomena, ki naj bi ga imela v strukturi komedije. Drugi razlog za relativno neodmevnost Heglove teorije je bil ta, da je svoj pojem o komičnem gradil predvsem na gradivu stare klasične komedije, pa še to predvsem Aristofanove; komedije novega veka je imel za odklik od prvotnega modela čiste komičnosti, kar ga je prisililo, da je poudarjal bistvene razlike med »klasično« in »moderno« komedijo, kamor je uvrščal tudi Shakespearova in zlasti Molièrova dela. Toda to je pomenilo, da teoretski model, iz katerega je razlagal bistvo komedije, vendarle ni mogel enakomerno obseči vseh možnih različic zvrsti, ampak je nekaterim od njih dajal prednost kot zares »čistim« in ustreznim teoretskemu pojmu.

To so pglavni razlogi, zaradi katerih je Heglova teorija o bistvu komedije ostala brez večjega vpliva na pojmovanja, ki so o komičnem in komediji nastajala v estetiki, poetiki in literarni teoriji 20. stoletja. Posledica je bila ta, da se je v teh pojmovanjih kot osrednja kategorija ohranjala na podlagi Aristotelove *Poetike* zasnovana ideja o smešnosti, ki da je bistvo komičnosti nasploh in s tem tudi bistvo komedije kot literarne zvrsti, ne pa samo spremni pojav nečesa, kar je več kot zgolj smešno, s tem pa ne samo atribut, temveč struktura v pravem pomenu besede. Od tod velik pomen, ki ga je v razlagah komedije dobila Bergsonova teorija o smehu oziroma o smešnosti kot bistvu komičnega. Takšno stanje se potrjuje tudi v razvoju slovenskih literarnoteoretskih pojmov o komediji. Vladimir Kralj je v svojem *Dramaturškem vademekumu* razlagal tragedijo v večjem delu iz Heglovega pojmovanja tragičnega ali vsaj z upoštevanjem njegovih posameznih vidikov, medtem ko se je v svoji razlagi komedije Heglovi teoriji popolnoma izognil; namesto tega je komedijo v celoti podredil pojmu komičnosti, ki jo je razumel kot sinonim za smešno, tako kot so splošni pojem komičnega razlagali Kant, Schopenhauer in zlasti Bergson.<sup>4</sup>

Od tod seveda ne sledi, da so dognanja novoveških teorij o komičnem brez pomena za literarnoteoretske vpoglede v bistvo komedije kot literarne zvrsti. Vendar se je ob tem nujno vrniti tudi k Heglovemu spoznanju, da je komičnost komedij zapletena struktura in ne samo posamezna lastnost, ki jo označuje splošni pojem smešnosti. Težava je samo ta, da te strukture ni mogoče več razlagati s pomočjo pojmovnega modela, ki pripada Heglovemu filozofskemu sistemu. Probleme, ki jih je Hegel s svojimi kategorijami odprl in po svoje že tudi opredelil, je potrebno prevesti v sodobnejši jezik ter za opredelitev komičnosti uporabiti pojme, ki so za to najprimernejši, hkrati pa takšni, da so uporabni tudi za razlago tragedije, tako da z nji-

<sup>3</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3. Teil, Die Poesie, Stuttgart, 1971, 312, 313.

<sup>4</sup> V. Kralj, *Dramaturški vademekum*, Ljubljana, 1964, 107–110.

hovo pomočjo pride na dan ne le bistvo komedije samo na sebi, ampak predvsem njegova razlika z bistvom tragedije, saj je samo v tem razmerju zares razvidna.

Za tragedijo se je dalo uporabiti pojma legalnosti in legitimnosti kot oznaki za obe nasprotujoči si silnici življenjskega sveta, med katerimi nastaja tragični konflikt; ta je podlaga tragičnosti in s tem bistvo tragedije – seveda tako, da z različno razpustavo svojih pglavitnih sestavin (tragični junak, tragične osebe, tragična krivda in žrtev, tragični obračun ali sprava) v posameznih tragedijah ustvarja mnogovrstne kombinacije, tako da osrednji spor med legalnim in legitimnim – naj se še tako spreminja – ohranja vso svojo veljavo kot pravi izvir tragičnosti in bistvo tragedije.<sup>5</sup>

Podobno kot za tragedijo je mogoče tudi za komedijo izhajati iz podmene, da je bistvo njene komičnosti v sestavi komedijskega dogajanja, in sicer tako, da je gibal tega dogajanja konflikt, ki pa ni tragičen, ampak komičen. Njegova posebnost je na prvi pogled ta, da za prizadete dramske osebe ni zares nevaren, škodljiv ali celo poguben – posebnost, ki jo je v svoji opredelitvi upošteval že Aristotel, ki je s to označitvijo ločil komedijo predvsem od tragedije, v kateri je konflikt praviloma poguben in v pravem smislu dejansko nevaren. V zvezi s tem je še posebnost, da se komedijsko dogajanje običajno konča »srečno«, čeprav za različne osebe različno, največkrat tako, da je razplet ugoden za »pozitivne« med njimi, kar je v očitnem nasprotju s potekom tragedijskega dogajanja, v katerem trpijo in se pogublajo eni in drugi. Vendar so to šele najbolj zunanje značilnosti komedijskega dogajanja, odvisne od njegovega notranjega ustroja. Sorazmerna nenevarnost in srečnost njegovega zapleta in razpleta je posledica posebne narave tega konflikta; ta je v očitnem nasprotju s konfliktnostjo, ki sproža in usmerja dogajanje v tragediji. Boj nasprotij se v območju tragičnega bje strastno, z največjo ostrino, največkrat na življenje in smrt, ker gre za spopad med legalnostjo in legitimnostjo kot obeh najvišjih počel človeškega sveta. Konflikt v komedijah se nikoli ne bje s takšno strastjo in ostrino, njegov potek ni usoden ali celo poguben, kot je ugotovil že Aristotel – to pa je naravna posledica dejstva, da v tem konfliktu ne gre za odločilni spopad med legalnim in legitimnim, ki terja za svoj končni razplet človeške žrtve na tej in drugi strani. Komični konflikt poteka praviloma znotraj legalnosti, včasih se približa njenemu robu ali izjemoma celo seže prek legalnih meja, vendar nikoli tako, da bi prerasel v spopad med legalnostjo in legitimnostjo. Pač pa se v komičnem sporu spopadajo različni tipi legitimnosti – splošno priznane ali manj veljavne, resnične ali samo navidezne, zmeraj pa tako, da je njihovo nasprotovanje postavljeno znotraj vladajoče legalnosti. To seveda pomeni, da se v komedijah v vlogi odločilnih dejavnikov ne pojavljajo veliki centri moči – vladarski, državni, verski ali vojaški, ki so nosilci legalnosti in prav zato lahko zaidejo v spopad z legitimnostjo; konflikti komedijskega dogajanja so postavljeni v območje zasebnosti, ki ji legalna oblast zagotavlja varnost, hkrati pa ji prepušča, da sama odloča o legitimnosti in nelegitimnosti svojega življenjskega sveta. Na to posebnost komedij-

<sup>5</sup> Povzeto pojmovanje tragedije je bilo v širši izpeljavi razloženo v razpravi: J. Kos, K vprašanju o bistvu tragedije, *Primerjalna književnost* 19 (1996), št. 1, 1–16.

skega dogajanja je verjetno mislil Hegel s tezo o tem, da komičnost potrjuje samogotovost individualne subjektivitete.

Iz te bistvene različnosti med tragičnim in komičnim konfliktom izhajajo vse druge značilnosti, ki jih vsebuje sleherno komedijsko dogajanje. Komični junak je tista oseba v komediji, ki aktivno sproža in zapleta spor med nasprotnimi stališči, tj. različnimi zasebnimi interesi, ki so lahko enako legalni in tudi enako legitimni, lahko pa je med njimi razloček v stopnji legitimnosti – razloček, ki s stališča legalne oblasti sploh ni pomemben – razen v skrajnem primeru, ko bi prišel v nasprotje z legalnostjo, toda s tem bi prenehal biti komičen v pravem pomenu besede; zato so takšni primeri v komedijah redki in izjemni, pa še takrat se spor z legalnostjo pojavi šele na koncu komedijskega razpleta, kar pomeni, da seže čez mejo prave komičnosti.

Podobno je tudi za druge elemente komične strukture mogoče ugotavljati vzporednice s sestavnimi deli tragedijskega dogajanja. Tudi v komedijah obstajajo poleg komičnih junakov, ki so dejavni nosilci komičnega konflikta, osebe, ki to niso in so zatorej samo komične osebe. Kadar se komični konflikt razvije med nasprotnimi interesi, od katerih so eni legitimni, drugi pa samo na videz ali pa sploh ne, se spor konča s komičnim obračunom; nosilec manj legitimnega interesa je osramočen, ponižan ali celo kaznovan, kar pomeni, da postane komična žrtev – resda ne v tako skrajni podobi, ki praviloma zaznamuje tragično žrtev v tragediji, vendar ne brez moralne ali celo fizične degradacije. V primerih, ko si stojita v komičnem sporu nasproti dve enako legitimni življenjski sili, se komedijsko dogajanje ne končuje s komičnim obračunom, ampak s komično spravo – in tudi ta je mnogo manj usodna od tragične sprave v tragediji, saj ne terja za svojo izpolnitev velikega trpljenja ali celo smrtnih žrtev, ampak je dobrodušna, za vse prizadete prijetna in zadovoljiva. Toda takšna je lahko samo zato, ker v tej spravi ne gre za obnovitev porušenega razmerja med legitimno moralnostjo in legalno oblastjo, ampak samo za uskladitev legitimnih zasebnih interesov, ki so čisto po naključju prišli med sabo navzkriž. Prav zato jih k medsebojni spravi lahko napelje čisto zunanji vzrok – naključje, muhasta usoda ali nepričakovan splet dogodkov, ki si ga je mogoče razlagati kot poseg kake višje, nadnaravne ali posvetne moči v nerazumno zapletanje zasebnih interesov, tudi zelo preprostih in že kar banalnih.

Dejstvo, da se v sestavi komedijskega dogajanja vloga posameznih komičnih elementov lahko spreminja, je potrebno upoštevati pri razlagi poglavitnih tipov evropske komedije – od stare atiške do poslednjih velikih komedij 19. in 20. stoletja. Najbolj regularen in v tem smislu tudi klasičen tip je ustvarila komediografija 17. in 18. stoletja od Molièra do Beaumarchaisa, to pa zato, ker je mogoče v njenem dogajanju odkriti temeljno komično strukturo v njeni najčistejši, skorajda vzorčni obliki. To velja že za prvo velikih Molièrovih komedij, *Šolo za žene*. Komični konflikt nastaja v tej igri iz Arnolfovega hotenja, s premišljeno vzgojo mlade rejenke zavarovati svoje prihodnje zakonsko življenje pred nezgodami, ki v sodobni meščansko-plemiški družbi lahko doletijo moše. Ta načrt ni nelegalen, zakon ga dopušča, in tudi ni popolnoma nelegitimen, saj temelji na stvarnih življenjskih dejstvih. Toda v čudaški, pretirano avtoritarni Arnolfovi izvedbi postaja nele-

gitimen v trenutku, ko se rejenka Agneza zaljubi v mladega Horaca – njuna ljubezenska zveza je očitno po naravi bolj legitimna od zakonskih načrtov čudaškega možaka. Njuni načrti za skupen pobeg so sicer na robu legalnega, toda tudi Arnolfova »šola za žene« je v tem pogledu lahko dvomljiva. Konflikt se konča tako, da se s pomočjo nenavadnih naključij izkaže, da je ljubezen mladih ne samo legitimna, ampak tudi popolnoma legalna, saj sta po volji svojih očetov namenjena drug drugemu; Arnolfova pravica do rejenke je samovoljna, neutemeljena in na koncu igre se izkaže, da ni več legalna ali pa je vsaj na tem, da to ne more več biti. Konflikt se sklene z zmago prave legitimnosti nad nepravo, kar se še naknadno potrdi z njeno legalno veljavo. S tem dobi komični konflikt vse tiste razsežnosti, ki so za komedijsko dogajanje najbolj konstitutivne: Arnolf kot komični junak postane na koncu komična žrtev, konflikt se konča s komičnim obračunom, saj Arnolf odhaja s prizorišča osramočen in prikrajšan za tisto, kar je bil njegov poglavitni življenjski interes. Do komične sprave ne pride in tudi ne more priti, ker so bile nasprotni strani po svoji legitimnosti preveč neenake, da bi bilo med njimi mogoče sožitje ali vsaj kompromis. Prav s tem se *Šola za žene* uvršča v poseben tip komedije, ki je značilen zlasti za novoveško komediografijo, redkejši pa v srednjeveški in zlasti antični.

Tipu, ki ga je ustvaril Molière, pripada ne le večina njegovih komedij, ampak tudi najbolj reprezentativnih iger vse do 19. stoletja. V *Tartuffu* je Molière iz tega modela izpeljal že tudi različico, ki seže do skrajnih komičnih možnosti in jih deloma že preseže. V središču dogajanja je tudi to pot dvojje legitimnosti, od katerih si vsaka lasti pravo veljavo, obe pa stojita znotraj legalnega reda – Orgon s svojo materjo prisega na pobožno krepost, poosebljeno v *Tatuffu*, ostali člani Orgonove družine jo imajo za navidezno, sami sebe pa za nosilce bolj legitimnega življenja preprostih, poštenih in normalno krepostnih ljudi. V razpletu se razkrije, da je bila legitimnost Tartuffovega pobožnjaštva navidezna, še več – sleparska. Kljub temu se v razpletu za trenutek zdi, da bo prava legitimnost razglašena za nelegalno in temu primerno kaznovana, sleparska pa priznana za legalno in nagrajena. Ta izid je nezdržljiv s pravo komedijo, zato je že Hegel opozoril, da ni prav nič vesel, ampak čisto resen in nevaren.<sup>6</sup> Molière ga razreši s posegom najvišje legalne moči, tj. kralja, ki razglasi Tartuffa za skrivnega zločinca in ga postavi zunaj zakona, legitimnosti Orgonove družine pa vrne legalno varnost, s čimer je komična struktura igre vendarle ohranjena. Kot druge podobne komedije je komični junak krivec in žrtev obenem, konflikt se ne more končati s komično spravo, ampak edinole s komičnim obračunom.

Takemu modelu pripadajo tudi prvi začetki slovenske komediografije, kot jih je uspešno uresničil A. T. Linhart s svojima priredbama Richterjeve igrice *Die Feldmühle* in Beaumarchaisove velike komedije *La folle journée ou le mariage de Figaro*. Igrji sta si podobni v tem, da se komični konflikt v obeh razvija iz nasprotja med ljubeznijo mladih, preprostih ljudi na kmetih ali na podeželski graščini in pa zunajzakonskimi erotičnimi željami pokvarjenih plemiških gospodov. Prva ljube-

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, n. d., 355.

zen je s stališča pisatelja in tudi gledalcev legitimna, gosposka spolna pokvarjenost pa nelegitimna ali morda samo na videz legitimna. Obojna vrsta ljubezenskih želja se giblje znotraj legalnih meja, čeprav je goljufivi Tulpenheim skoraj na njihovem robu, medtem ko je v *Veselem dnevu* Matiček tisti, čigar ljubezenski načrti z Nežko se utegnejo zaradi zakonske obljube stari Smrekarici izkazati za nelegalne. Ta zaplet se reši s posegom usodnih naključij, ki pokažejo, da je takšna nelegalnost bila le navidez, tako da se spor med legitimnostjo in nelegitimnostjo v tej igri izteče znotraj veljavnega legalnega reda. Komičnih junakov, ki dejavno ženejo dogajanje naprej, je v obeh Linhartovih priredbah več. Komični krivec in zatem tudi žrtev je med njimi en sam – v *Županovi Micki* plemeniti Tulpenheim, v *Veselem dnevu* baron Naletel, razlika med dogajanjima v eni in drugi je ta, da se v igri po Richterju zaključijo s komičnim obračunom, v priredbi Beaumarchaisa pa s komično spravo.

Devetnajsto stoletje je deloma sledilo z novimi različicami Molièrovemu modelu. Mednje spada varianta v Kleistovem *Razbitem vrču*, kjer je ljubezenska strast sodnika Adama postavljena zoper legitimno ljubezen mladega kmečkega para, vendar tako, da se sodnikov položaj giblje že onstran legalnega – položaj, ki ga je inavguriral že Molière v *Tartuffu*. V osebi sodnika Adama so združene skoraj vse poglavitne funkcije komedijske strukture – je edini komični junak, krivec in žrtev komičnega konflikta; kot v vseh podobnih primerih, ko nasproti legitimnosti stoji navidezna legitimnost, ki si lasti videz legalnosti, se dogajanje ne more končati s komično spravo, ampak edino s komičnim obračunom. Zares nov tip komedije, ki je tudi pozneje obstajal v novih različicah, je izoblikoval šele Gogolj z *Revizorjem*. Komedijska struktura tega dela je zapletena prav zato, ker obrisi njegovega komičnega konflikta na prvi pogled niso popolnoma jasni. Razmerje med korumpiranimi mestnimi veljaki in Hlestakovom, ki ga imajo po zmoti za vladnega revizorja in ga zato želijo podkupiti, je sicer mogoče razumeti kot komičen konflikt, ki pa je navidezen, utemeljen na nesporazumu in medsebojnem varanju. V nobenem primeru ne gre za spor med pravo in navidezno legitimnostjo, obe strani sta primer življenjske neregularnosti ali že kar pokvarjenosti; pri tem je pa lahkomišelnost Hlestakova vendarle manj kriva od sramotne nelegitimnosti mestnega uradništva, ki se skriva za veljavo svoje uradniške legalnosti. Temu primerno je Hlestakov s svojo izsiljevalsko taktiko sicer komični junak, komični krivci in žrtve pa njegovi podkupljivi družabniki. Ob tem navideznom konfliktu je v *Revizorju* od začetka navzoč še drug, pravi komični konflikt, ki se v celoti razkrije šele v zaključku. To je konflikt med lažno in pravo legitimnostjo, ki jo prinaša s sabo najvišja legalna oblast v državi – podobno kot v razpletu *Tartuffa* razreši konflikt »sončni« kralj. Komedija se sklene s komičnim obračunom ali ga vsaj nakaže, kajti ob tem, da bi bila med provincialnimi veljaki in najvišjo oblastjo mogoča komična sprava, je komajda mogoče misliti. V tem primeru komični obračun presega legalne okvire, spreminja se v spor med legalnim in nelegalnim, to pa je konflikt, ki ni več komičen; prav zato ga je moral Gogolj prihraniti prav za konec in ga postaviti izven same komedije.

Vzorec Gogoljevega *Revizorja* s svojo posebno postavitvijo komičnega konflikta je bil izhodišče Cankarju za najpomembnejšo slovensko komedijo, *Za narodov blagor*. Vplivne sledi iz *Revizorja* so vidne v postavitvi motivov in tem, v koncu

komedijskega dogajanja in seveda v satiri na mestne ali meščanske veljake. Vendar je v to splošno shemo Cankar vnesel odmike, ki so tolikšni, da je mogoče govoriti o novi različici splošnega modela. Komedijsko dogajanje giblje od samega začetka in skoraj do konca konflikt med obema meščanskima politikoma Grozdom in Grudnom, oziroma njunima strankarskima krogoma. Posebnost konflikta je ta, da sta si enakovredna, saj sta oba enako nelegitimna; poskušata si nadeti legitimno podobo s sklicevanjem na narodove koristi, vendar je že na začetku gledalcem jasno, da gre za prazen videz; nosilci konflikta so meščani, ki sicer niso tako odkrito pokvarjeni kot Gogoljevi mestni veljaki, ampak so v vnemi za svoj prav celo naivni, toda njihova socialno-moralna eksistenca ni zato nič manj nelegitimna. K temu je potrebno dodati še dejstvo, da se medsebojne zdrahe teh komičnih junakov ves čas gibljejo znotraj legalnega reda in da z njim ne morejo priti v spor, saj je strankarstvo v tem meščanskem okolju prepuščeno medsebojni igri interesov, s tem pa tudi prestižnim sporom in koristoljubnim manevrom; legalni red meščanske družbe v optiki te komedije ne samo dopušča različne oblike nelegitimitnosti, ampak jih ima celo za nekaj naravnega. Toda v izteku komedijskega dogajanja se ta položaj sprevrže v nov konflikt na drugačni ravni. S Ščukovim sklepom, da bo izstopil iz meščansko urejenega okolja in se postavil na stran »ponižanih in razžaljenih«, postane navidezni spor dveh enako nelegitimnih tekmecev za oblast in čast v imenu naroda nepomemben; na njegovem mestu se odpre veliko resnejši konflikt med takšno nelegitimitnostjo in nečim, kar je v pravem smislu legitimno – to je seveda stvar resnice, pravice in moralnosti, ki jo odslej reprezentira uporniški Ščuka. Ta svet izstopa iz meščanske legalnosti, kar napoveduje nov konflikt med legalnostjo in legitimnostjo – toda ta spor ni več komičen, zato zanj v komediji ni več prostora, njen konec kvečjemu kaže nanj. To je tudi razlaga za posebno mesto, ki ga dobita v Cankarjevi komediji komični obračun in sprava. Njuno zaporedje je obrnjeno – Grozd in Gruden skleneta zvezo, ki je sprava med obema nelegitimnima poloma komedije, šele zatem se odpre možnost za obračun s takšno nelegitimitnostjo, toda ta obračun ne bo več komičen, saj bo moral poseči v legalnost, da bi jo spremenil v skladu z legitimnostjo. To pa komedijo kot tako že ukinja ali celo onemogoča.

Po vsem tem se zdi upravičena domneva, da se v razvoju evropske komedije uveljavlja poseben tip komičnega konflikta, ki sicer dopušča nove različice in odmike, vendar praviloma ohranja nasprotje dveh nasprotujočih si legitimnosti, od katerih je ena prava in druga navidezna, lahko pa sta obe nelegitimni; prav tako različen je lahko izid takega konflikta, saj iz njega lahko rezultira končni obračun ali komična sprava. Kljub takšnim različicam ostaja konflikt praviloma znotraj legalnega reda; med legalnostjo in legitimnostjo lahko pride izjemoma do dodatnega konflikta, vendar šele v zaključku komedije ali pa celo kot presežek pristnega komičnega dogajanja.

Vse to velja seveda za primere evropske komediografije od Molièra do Cankarja in s tem za tisto, kar bi Hegel imenoval moderna komedija. Odprto ostaja vprašanje, ali lahko iz tega temeljnega modela razumemo tudi komedijo prejšnjih dob, tako že antično in srednjeveško pa tudi renesančno 16. stoletja, ki je morda šele na prehodu v zares novoveški tip komične dramatike. S tega stališča se kot problem vsiljuje že



tipičnost Shakespearovih komedij, ki jih literarna zgodovina postavlja v območje pozne renesanse, kar je morda razlog, da se njihovi komediografski obrazci tako zelo razlikujejo od klasicizma Molièrovih komedij. Temeljna razlika je seveda ta, da se današnjemu gledalcu in bralcu Shakespearove igre zdijo dosti manj komične, kar pa še ni dokaz, da niso komedije. O tem govori njihova temeljna komedijska struktura, na primer v *Beneškem trgovcu*, ki je med temi komedijami najresnejša. V sredi njenega dogajanja je tipičen konflikt med dvema vrstama legitimnosti, vendar ne med pristno in navidezno kot v *Tatuffu*, ampak med bolj in manj veljavno. Shylockova prizadetost zaradi hčere ni brez legitimnega temelja, toda ta se z njegovo maščevalno slo manjša in sprevrča v svoje nasprotje; legitimnost Antoniove zveste privrženosti prijatelju in pripravljenosti na največjo žrtev je v vsakem primeru legitimnejša, zlasti ko se izkaže v trenutkih najtežje preizkušnje. Ta konflikt se vse do prizora na sodišču dogaja znotraj legalnih meja, v sodni razpravi se navsezadnje zdi, da bo legalna oblast potrdila Shylockovo manj legitimno stvar, Antoniovo, ki je vendarle legitimnejša, pa obsodila. Zgodi se prav narobe, legalno priznanje dobi samo Antoniova privrženost prijateljem, Shylock je kaznovan, kar spominja na konec *Tartuffa*. Razlika je ta, da pri Molièru legalnost predstavlja absolutni vladar, medtem ko jo pri Shakespearu pomagajo uveljaviti navadni ljudje kot soudeleženci konflikta s svojo domiselnostjo, spretnostjo in celo zvitostjo. Komedija se konča s komičnim obračunom, slabša stran v konfliktu je komični krivec in žrtev hkrati. S tem se v Shakespearovih komedijah kljub poznorenesančnim posebnostim uveljavlja splošno veljavna komedijska struktura.

Prav to se izkaže tudi za edino veliko delo visokorenesančne komediografije, za Machiavellijevo *Mandragolo*. Komični junak komedije je ljubezensko poželjivi Callimaco, ki se s svojimi pomagači hoče zvijačno polastiti krepostne Lucrezie, poročene z ostarelim Niciom. V središču dogajanja je na videz konflikt med lahkovernim starcem in mladim ljubimcem, vendar se ta konflikt sploh ne razvije, pač pa je pravi konflikt postavljen med ljubezensko zvijačnostjo in nedolžno krepostjo, ki se ji upira. Ko se Callimaco navsezadnje dokoplje do Lucrezie, se mu ta podredi, kar seveda pomeni, da se konflikt sklene s komično spravo, ne pa z obračunom. Obe težnji, ki sta v *Mandragoli* prišli v spor, sta očitno legitimni – legitimna je erotičnost mladega ljubimca, prav tako pa tudi vzvišena krepost mlade ženske, ki je v posesti neprištevne starca. Med obema vrstama legitimnosti je zato mogoča sprava, zlasti ker njun skrivni spor nikjer ni presegel legalnega reda, ampak ostaja znotraj legalnih meja – zato se komedija konča s skrivno ljubezensko zvezo, ki niti najmanj ne zmoti zunanje veljave Niciovih zakonskih pravic. Razmerje med legalnostjo in legitimnostjo je tudi v tem primeru skladno s splošnim bistvom komedije.

Poseben problem je za teorijo komedije prav gotovo srednjeveška komediografija, saj se na prvi pogled zdi, da mora biti njena struktura iz duhovnozgodovinskih razlogov bistveno drugačna od renesančne in novoveške v času klasicizma. Vendar je dejanska struktura take komediografije bližja obema, kot se zdi na prvi pogled, čeprav z variantami, značilnimi za pozni srednji vek, v katerem je nastala najznačilnejša teh komedij, *Burka o jezičnem dohtarju*. Njeno komično dogajanje obsega dva zaporedna konflikta – najprej konflikt med advokatom in trgovcem, prvi

je dejavni junak in krivec, drugi žrtev njegove zvijačnosti; na koncu sledi konflikt ovčarja s trgovcem in za povrh še z advokatom – v tem konfliktu sta obadva žrtev ovčarjeve zvijačnosti, kar pomeni, da v tem dogajanju sledijo komični obračuni drug drugemu, pri čemer komični junak postaja izmenično krivec in žrtev komičnega konflikta. Posebnost dogajanja v burki je ta, da nobeden komičnih junakov ni nosilec prave legitimnosti, pač pa so vsi trije – trgovec, advokat in ovčar – vsak po svoje nelegitimni, vendar tako da se z njihovo življenjsko stisko ta nelegitimnost manjša – medtem ko gledalec privoščiti trgovcu škodo, ki mu jo je prinesla advokatova prevara, privoščiti temu še bolj, da ga s podobno prevaro spravi ob plačilo ubogi ovčar. Vse te medsebojne prevare so na robu legalnega, vendar navsezadnje ostanejo znotraj veljavnega socialnega reda, saj nastane na sodišču zmešnjava, tako da sodnik ne more obsoditi nikogar. Na videz je torej komično dogajanje nasprotno tistemu v Machiavellijevi komediji – tam so si stale nasproti različne ravni legitimnosti in se nazadnje spravile pod plaščem legalnosti, tu so v sporu različne ravni nelegitimnosti, med njimi ne pride do sprave, vendar se po medsebojnih obračunih stvari izravnajo, hkrati pa ostanejo varno skrite za legalnim videzom. V različnosti poznosrednjeveške in visokorenesančne komedije se torej skriva zanimiva strukturna razlika, ki pa spet bistveno ne odstopa od temeljnega zarisa komedijskega dogajanja, ampak predstavlja eno od njegovih mogočih variant.

Hegel je iz svoje teorije komedije izpeljal tezo, da se moderna komedija, ki vključuje tudi srednjeveško komediografijo, bistveno razlikuje od antične ali klasične; s tem je mislil predvsem na Aristofanove igre, manj na rimske Plavtove in Terencove, napisane po neposrednih predlogah grške »nove« komedije, s tem pa po Heglovi sodbi že odmaknjene od pravega klasičnega modela. Kljub temu je mogoča ravno nasprotna teza – da rimska komedija po svoji strukturi ni bistveno drugačna od Aristofanove, ker vsebuje podobno utemeljen komični konflikt in celo enako razrešitev komičnega dogajanja; in da antična komedija kot takšna istovrstna celota spet ni bistveno različna od srednjeveških in novoveških del, ampak predstavlja samo posebno, najstarejšo in v tem smislu prvotno varianto splošno veljavne komedijske strukture, tako da tudi njena posebna različica potrjuje skupno bistvo vse evropske komediografije. V razvidni podobi je posebna sestava antične komičnosti razvita v Plavtovih in Terencovih komedijah, ki hkrati reprezentirajo širši zaris grške helenistične komedijske dramatike, iz katere neposredno izhajajo. Za primer je potrebno pritegniti vsaj Plavtovo komedijo *Hišni strah* in Terencovega *Evnuha*, ki sta si sicer tudi motivno podobna, in že se izkaže ista shema komičnega konflikta pa tudi posameznih elementov, ki funkcionirajo kot bistveni elementi komedijskega dogajanja. Pri Terencu povzroča konflikte ljubezen dveh bratov, prvega do hetere, drugega do kupljene sužnje; obojna ljubezen pride do cilja s prevarami in podkupninami, medtem ko se mora manj prikupni ljubezenski tekmelec zadovoljiti s stransko vlogo; pri Terencu se lahkoživi sin v očetovi odsotnosti zaljubi v kupljeno dekle, s sužnjevo pomočjo vodijo očeta za nos, dokler ne pride vse na dan, vendar oče sinu in sužnju odpusti in vsi mirno živijo naprej. V obeh primerih si stojita nasproti dva interesa, ki sta oba sicer legitimna, vendar eden bolj od drugega – v *Evnuhu* je ljubezenska strast starejšega, nekoliko omejenega vojščaka

manj legitimna od naravne strasti mladih ljubimcev, v *Hišnem strahu* je takšna strast več vredna od skopuštvu očeta, čeprav je tudi takšno skopuštvu po svoje naravno in zato legitimno. V obeh komedijah komični konflikt nastaja iz križanja takšnih bolj ali manj legitimnih človeških sil, komični junaki postajajo izmenoma krivci in žrtve, vendar se v izidu konflikt izravna; ko bi moralo priti do komičnega obračuna, se spori izravnavajo in dogajanje zdrse brez težav – deloma tudi s pomočjo presenetljivih, po usodi hotenih naključij – v komično spravo.

Za to komedijsko sestavo je odločilno, da kljub konfliktu in krivcem za ta konflikt pravih komičnih žrtev in obračunov v njenem izteku pravzaprav ni. Nasprotja se v koncu pomirijo, bodisi da obstajajo še naprej drugo ob drugem, vendar ne več v pravem sporu, ali pa se umirijo v skupni spravi. Razlog za takšno specifičnost je ta, da v teh nasprotjih ni zares ostre ali usodne razlike med nečim, kar bi bilo legitimno, in tistim, kar je že na prvi pogled in za vse nelegitimno. Ta posebna struktura pa ni nastala šele z »novo« helenistično komedijo, ampak je opazna že v Aristofanovih komedijah, celo v najstarejši od ohranjenih, *Aharnjanih*, ki lahko veljajo za najstarejšo ohranjeno komedijo sploh. Njena preprosta dramaturgija kaže morda na prvotnejšo obliko komedijskega dogajanja, vsebuje pa že poglobitvene značilnosti antične komediografije. Komični konflikt se v nji razvija med stranko miru in vojno stranko v času peloponeške vojne, prvo predstavlja kmet Dikaiopolis, drugo vojskovodja Lamahos. Oboje – želja po miru in potreba po vojni – je v tem sporu legitimno, vendar tako, da je prizadevanje za mir legitimnejše, ker obeta ljudem ugodje in užitek, vojna pa napore in trpljenje. Konflikt poteka v mejah legalnega, vendar ne kot zares pravi konflikt, ampak kot zaporedje malih prepričev, besednih spopadov in bistrournih potegavščin. Vojskovodja Lamahos je na koncu žrtev, vendar ne komičnega konflikta, ampak naključne nesreče; do komičnega obračuna ne pride, pa tudi ne do prave uskladitve nasprotij s spravo; miroljubnost in bojaželjnost obstajata druga ob drugi še naprej, v sožitju, ki je nadomestek za spravo.

Podobno sestavo, vendar v bolj dognani podobi, kaže *Lizistrata*, napisana na isto motiviko miru in vojne. Tudi zdaj nastaja komični konflikt iz merjenja moči med miroljubnostjo in bojaželjnostjo – med ženskami, ki podpirajo prvo, in moškimi, ki se vdajajo drugi. Od obeh strani v konfliktu je legitimnejša stvar miru, vendar v tem komedijskem svetu nikjer ni videti merila, po katerem bi bila vojna popolnoma nelegitimna; vsekakor pa je oboje – želja po ugodju v miru in strast do vojnih spopadov – v mejah legalnega in v tem okviru dopustno. Komedija se ne konča s komičnim obračunom, v nji tudi ni komičnih žrtev. Potem ko se moški prilagodijo ženskam, te pa ustrezajo moškim željam, se komični konflikt steče v spravo. Žrtev in obračuna v tem komičnem sestavu ne more biti, ker v njem tudi ni pravih krivcev.

Antična komedija kaže po vsem tem posebnosti, ki jo razločujejo od poznosrednjeveške in novoveške. Mednje spada predvsem manjša izostrenost komičnega konflikta, razlog za to je manj radikalno postavljanje legitimnosti in nelegitimnosti v stvareh, ki spadajo v zasebnost komedijskega sveta. Večidel gre za spor med dvema vrstama legitimnosti, ki sta si enakovredni ali pa takšni, da stopnja legitime veljave med njima ni prevelika. Temu primerno je tudi vloga komičnih krivcev in žrtev v tej komediografiji manjša ali skoraj neznatna. To velja tudi za delež, ki ga odmerja

komičnim obračunom; praviloma jih nadomešča komična sprava. Kljub temu pa se antična komedija bistveno ne razlikuje od »moderne«, kot je iz svoje perspektive sodil Hegel. Obe pripadata istemu skupnemu bistvu, v obeh se uresničuje struktura, katere žarišče je komični konflikt, ta pa nastaja iz nasprotovanja legitimnosti in nelegitimnosti, lahko tudi iz spora med enakovrednima ali skoraj enakima vrstama legitimnega teženja, zmeraj pa tako, da se konflikt dogaja znotraj legalnih meja. Ko bi jih začel prestopati, bi dramsko dogajanje iz komedije prešlo v tragedijo ali vsaj tragikomedijo.

Iz primerjave s tragedijo se za zadnjih sto in več let tudi komediji vsiljuje vprašanje, podobno tistemu o »koncu tragedije«. Za tega je mogoča domneva, da ga povzroča splošna kriza pojmov legitimnosti in legalnosti v sodobnem svetu, zaznamovanem predvsem z razmahom metafizičnega nihilizma; posledica je ta, da v dramatikni ni več mogoče veljavno upodabljati konflikta med obojim, s tem pa odpade možnost prave tragedije. Podobno vprašanje se odpira za sodobno komedijo. z izginjanjem trdnih temeljev za določanje, kaj je legitimno, manj legitimno ali čisto nelegitimno in kje so legalne meje njihovih medsebojnih razmerij, izginja tudi možnost komičnega konflikta in z njim komedije kot trdne dramske zvrsti. S tem nastane položaj, ki ga je mogoče imenovati »konec komedije«. To seveda ne pomeni, da komedije v zadnjih desetletjih sploh ne nastajajo več, toda res je, da so to praviloma samo »bulvarske« komedije, ki obnavljajo zunanje elemente evropske komediografije na nižji, zabavni in trivialni ravni. Ob njih se je v drugi polovici 19. stoletja zlasti v Franciji začela pojavljati veljavnejša zvrst vodvilov, z Labichom in Feydeaujem. Njihova novost je ta, da niso več komedije, ampak komične igre v najčistejšem pomenu besede, brez komičnega konflikta in zato tudi brez prave komedijske strukture. Njihova komičnost temelji v mehanizmih, ki jih je kot temelj komičnosti razložil Bergson v svoji knjigi o »smehu«. Da je to delo nastalo v času, ko se je razcvetel vodvil, komedija pa že izginjala kot visoka dramska zvrst, ne more biti naključje.

Ta dejstva potrjuje tudi najnovejši položaj komične dramatike in dramaturgije. V t. i. gledališču absurda je zlasti Ionesco ustvarjal besedila, ki so na prvi pogled komedije, natančnejši analizi pa se pokažejo kot komične igre ali komične groteske. Ionescovo prvo dramsko delo, *Plešasta pevka*, je v podnaslovu nosilo oznako anti-drama (anti-pièce), kar ustreza njenemu zvrstnemu značaju. Prizori te igre so sicer izjemno komični, vendar brez sklenjenega dramskega dogajanja, zaradi česar to ni več drama v prvotnem pomenu besede. Zato v nji ne more biti komičnega konflikta, pa tudi ne elementov, ki iz tega konflikta nujno sledijo. Nekoliko drugačna je bila dramaturgija druge Ionescove igre, *Učne ure* ali *Lekcije*, ki jo je podnaslovlil s pojmom komična drama (drame comique). Oznaka je upravičena, kajti v igri so opazni sledovi pravega dramskega dogajanja, v njem so celo razpoznavne poteze komičnega konflikta med legitimnim in nelegitimnim. Vendar iz tega ne nastane komedija, kajti konflikt med učiteljem in učenko ne pripelje do komičnega obračuna in še manj do sprave, pač pa se spor med legitimnim in nelegitimnim v osebi avtoritarne profesorja spremeni v konflikt na robu tragičnega konflikta in s tem prerašča v tragedijo. Vendar se v Ionescovi igri tudi ta ne realizira po svoji

pristni strukturi, celota ne prerase v tragikomedijo, kot jo je poznala evropska dramatika od antike naprej. Komedijski in tragedijski elementi se v *Učni uri* spreminjajo v presenetljivo mešanico komičnosti in grozljivosti, to pa je bistvena lastnost dramske groteske; ker pri Ionescu v taki groteski prevladujejo izraziti komični učinki – v nasprotju z Beckettovimi odrskimi groteskami – je ustrezna oznaka zanjo komična groteska. Ta torej v moderni dramatici nadomešča komedijo kot visoko dramsko zvrst; to pa je v skladu z dejstvom, da se bistvo komedije v moderni literaturi ne more več uveljaviti po svojih temeljnih določilih.

#### SUMMARY

The paper departs from the statement that the theoretical explanation of comedy in European poetics and aesthetics has been less successful than grand theories on the tragedy. Aristotle described the essence of comedy in passing with the notions »humorous« and »ugly«, which later led to the belief that the essence of comedy is comicality, which is identical to humor. Hegel repudiated the equation of the two with the argument that the notion of humor is too relative and that comedy involves a much deeper ideological structure, comparable to the one in the tragedy, except that »eternal substantiality« prevails in tragedy, while individual subjectivity prevails in comedy. These definitions originate in Hegel's metaphysical system, therefore they are of no use for contemporary literary theory. In this essay they are replaced by the thesis that in the center of tragedy and comedy there is a conflict, the only difference being that in the tragic conflict legitimacy and legality conflict with each other, from which the peculiarities of tragic hero, guilt, victim, revenge, and also of tragic settlement are derived. The comedy involves the comical conflict, which remains within legal order and originates from the opposition between legitimacy and non-legitimacy, between two different kinds of legitimacy or two different kinds of non-legitimacy. The bearer of the comical conflict, which is, as a rule, set in the private sphere and has a happy or, at least, painless outcome, is a comical character, which can become a victim of comical revenge when he/she is a bearer of something non-legitimate. Often the conflict ends with comical reconciliation if only the conflict between two different legitimacies is involved. The final part of the paper examines the theoretical explanation of the comedy on representative texts of European and Slovene comedy production, i.e., on Aristophanes', Plautus', and Terence's comedies, on medieval Maistre Pierre Pathelin, Machiavelli's and Shakespeare's Renaissance comedy, as well as on Molière's, Linhart's, Gogol's, Cankar's, and Ionesco's comedies. A comparison of these texts shows that changing the value of the elements comprising the comical conflict changes the comedy structure. This is the origin of various types of the comedy. Ionesco's *The Bald Soprano* and *The Lesson* open the question about the end of comedy as a distinctive drama genre, similar to the »end of tragedy«. It is replaced by the comical play and the grotesque.