

Boris A. Novak
Ljubljana

PROBLEMATIČNOST ENAČBE »TRAGIČNO : KOMIČNO = ODRASLI : OTROCI«

Naše razumevanje razmerja med odraslostjo in otroštvom ter – *mutatis mutandis* – med književnostjo, namenjeno odraslim, in književnostjo, namenjeno otrokom in mladini, temelji na zamolčanem, a samoumevnem predsodku, da kategorija tragičnega ne sodi v otroški svet. Bolj natančno: odraslim je priznana neodtujljiva pravica tako do komičnega kot do tragičnega, medtem ko otrokom pripada le pravica do komičnega.

Kakor v vsakem predsodku tudi v tem tiči zrno resnice: otrok pač ponavadi ne peljemo na pogrebe ali v bolnišnice obiskat hude bolnike; bojimo se, da bi obraz smrti, ki ga še odrasli komaj prenesemo, s svojo grozo uničil nežne otroške oči, da bi za vse življenje okamenele v strahu ali v stanju, ki je še bolj porazno – v čustveni ravnodušnosti.

Ta cenzura, ki jo odrasli – večinoma z najboljšimi možnimi nameni – vsiljujemo otrokom, prihaja do izraza tudi na področju mladinske književnosti: kljub siloviti liberalizaciji vrednostnega sistema, ki se je zgodila v našem času, in kljub dejstvu, da je sodobno slovstvo, namenjeno otrokom in mladini, v primerjavi s tradicionalnimi tematskimi okvirji bistveno razširilo obzorja svojih umetniških interesov, tovrstno literaturo še zmeraj omejuje presenetljivo število tabujev. Tabu vseh tabujev je za otroško književnost smrt.

Če prav premislimo, je smrt postala tabu tudi za odrasle. Današnji način umiranja je karseda steriliziran in zakrinkan: človek, ki umira, je ponavadi odmaknjen od pogledov svojih bližnjih. Zgodila se je urbanizacija smrti, ki je to temeljno bivanjsko dejstvo zakrila človeškim očem: odmaknili smo se od prvotnega tesnega druženja z umirajočimi in s smrtjo, ki je bilo značilno za nekdanjo kmečko družbo. V odnosu do smrti so današnji odrasli doživeli hudo psihološko in eksistencialno degradacijo – postali smo spet otroci, ki ne smemo videti umiranja in smrti. Tovrstno zakrivanje resnice se ponavadi hudo maščuje: če smrti zapremo vrata, se bo pritihotapila skozi okna; če ji zapremo okna, bo prišla nad nas skozi luknjice v parketu; če zatesnimo ves svoj življenjski prostor, bo prišla po nas v sanjah...

Pred nekaj leti so me prijatelji spomnili prizora, za katerega sem bil stoodstotno prepričan, da ga nikoli nisem videl: mrtvec! »Nikoli nisem videl mrtveca,« sem trdil. Šele polagoma so prijatelji z desetinskimi neovrgljivimi dokazov pripravili moj preplašeni spomin do priznanja, da sem ga nekoč res videl, mrtveca. Bilo je zraven osnovne šole v Beogradu: pobalini smo med šolskim odmorom splezali na

okensko polico hiše in videli negibne noge na negibnih tleh sobe. In čeprav smo se hecali, da je sosed mrtev, tega zares nismo verjeli. Ni me bilo strah negibnih nog na negibnih tleh, vsaj zavestno ne. Prišel je rešilec. In prišla je policija. Negibne noge so bile negibne noge mrtvega človeka. In jaz sem vse skupaj tako temeljito pozabil, samemu sebi sem tako izpral možgane, da sem bil pred leti absolutno prepričan, da si moji prijatelji izmišljajo kriminalno štorijo. Očitno sem se takrat prvič soočil z obrazom smrti, ki sem ga kot otrok moral, moral, moral pozabiti... In sem ga pozabil.

Obraz smrti je torej preveč grozen, da bi otrok zmožegal mirno zreti vanj. Zato je v mladinski književnosti obraz smrti ponavadi zakrinkan. Najboljše primere te maskirane navzočnosti smrti ponujajo pravljice: tam otroška zavest sprejema sporočilo o smrtnosti kot človeški usodi po kapljicah, skozi igrivo besedilo, kjer tudi težak korak smrti pridobi otroško lahkoten ritem.

Prav zato so bili povsem zgrešeni poskusi moralističnega »popravljanja« pravljic v smislu črtanja nasilnih segmentov: ker ti prizori skrivajo kodirano sporočilo o tragičnih razsežnostih človeškega bivanja, so tovrstni posegi spreminjali pravljice v idealizirane podobe večnega otroštva, ki ne pozna smrtnih senc. V na ta način posladkanih besedilih so medčloveški odnosi nastopajočih likov otrpili v brezčutnem optimizmu: nasmeh večne sreče je oledenel v žalobno grimaso. Če namreč Drugi ne predstavljajo nevarnosti, potem ne omogočajo niti ljubezni; tam, kjer v medčloveških odnosih ni tveganja, ni niti topline. Kar ostane, je bidermajerska limonada.

Značilno: vprašanje o tragičnem in komičnem v mladinski književnosti se mi kaže zgolj kot vprašanje o tragičnem! Kakor da je kategorija komičnega nekaj povsem samoumevnega, kar že *a priori* pripada življenjskemu svetu otrok. Seveda: otroci se radi smejejo. In prav je tako. A v kakšnem razmerju je smeh do komičnega? In solze do tragičnega?

Kaj je sploh komično? Je to vse, čemur se smejemo?

Čeprav tako odrasli kot otroci intuitivno vselej razumemo razloge za smeh, saj bi drugače ne imeli razlogov za smeh, pa je še neprimerno teže definirati *komično* kakor *tragično*. Kot za nalašč se je izgubil tisti del Aristotelove *Poetike*, ki naj bi bil posvečen *komediji*. In tako se že poltretje tisočletje trapimo zgolj z definicijami *tragedije*, obenem pa se kot nori smejimo *komedijam*, ne da bi sploh natančno vedeli, čemu se tako smejimo.

Najboljšo tradicionalno, se pravi metafizično definicijo tragedije je napisal Hegel. Brez sence dvoma je nemški filozof zgradil najboljšo tradicionalno estetiko v smislu filozofije umetnosti; obenem so njegova *Predavanja iz estetike* še zmeraj neprešeženo delo zgodovine različnih umetnosti. Poslednji veliki metafizični filozof pravi: »*Prvobitna tragičnost je v tem, da imata v mejah svojega spopada obe nasprotujoči si strani, vzeti vsaka zase, prav, vendar sta z druge strani sposobni udejaniti pozitivno vsebino svojega namena in značaja zgolj skozi negacijo in p o š k o d b o tiste druge, enako upravičene moči ter zato v svoji moralnosti in na njenem temelju enako zapadeta v g r e h . (...)* Vendar je na ta način vzpostavljena neposredna protislovnost. (...) Tudi tragični razplet tega razdora je enako upravičen, kakor sta upravičena tragični namen in tragični značaj, in je enako nujen kakor tragični spopad. S tem tragičnim razpletom se namreč večna pravica udejanja v posameznikih in v njihovih ciljih na ta način, da se s propadom posameznikov, ki kalijo njeno spokojnost, ponovno vzpostavi moralna substanca in moralna enotnost.« Gre za teorijo, ki

ponuja lucidno razlago tragičnega konflikta v Sofoklovi *Antigoni*: po Heglu sta Antigona in Kreon enako tragična, saj imata oba, vsak po svoje, prav; ker pa dva moralna principa ne smeta priti v medsebojni spopad, morata oba – Antigona in Kreon – propasti, da bi se ponovno vzpostavila moralna substanca sveta.

Heglova teorija, ki pri *Antigoni* še zmeraj zveni smiselno, je žal povsem neuporabna, ko gre za mladinsko književnost. To je logično: znotraj Heglovega sistema, kjer je umetnost sestavni del metafizične zgradbe sveta, igra mladinska književnost podrejeno, sekundarno vlogo, kjer je umetniškost podrejena didaktičnim namenom, didaktika pa na hierarhični lestvici Heglovega absolutnega duha stoji nižje kakor umetnost.

Kljub zgoraj že omenjenim velikanskim težavam pri definiranju komičnega, pa Heglova teorija komedije ponuja sijajen model za razumevanje komičnega v mladinski književnosti. Hegel ostro razlikuje med *smešnim* in *komičnim*: »Smešen je lahko sleherni razkorak med bistvenim in njegovo pojavnostjo, med namenom in sredstvom: to je protislovnost, na osnovi katere se pojavnost ukine sama v sebi. (...) Kar pa zadeva komično, pa moramo zastaviti še globljo zahtevo. Človeške napake, denimo, niso nič komičnega. O tem nam satira ponuja dovolj suhoparen dokaz...« Za Hegla so komični tisti »posamezniki, ki sami sebi zastavljajo *substantialne* cilje, pri tem pa se važiijo kakor veliki značaji, vendar se na koncu izkaže, da ti posamezniki absolutno niso dorasli za uresničitev teh ciljev.« Idealne primere tako razumljene komedije vidi Hegel v Aristofanovih igrah.

Velik del komičnih efektov v mladinski književnosti izvira iz situacij, ko otroci zaman poskušajo posnemati odrasle; ker niso dorasli resničnim situacijam odraslih, so videti komični. Heglova teorija komedije nam torej ponuja odličen instrumentarij za razumevanje komičnega v mladinski književnosti.

Vendar pa se je treba vprašati, kje je meja med otrokom in odraslim. Mar niso vsi tragični junaki iz klasičnega evropskega izročila tudi sami otroci – otroci v odnosu do bogov, do Usode?

Tradicionalno, metafizično razumevanje tragedije temelji na predpostavki, da je neizogiben pogoj tragičnosti *zave*st junaka o lastnem propadu. V trenutku propada se mora junak zavedati svoje tragedije, drugače ne gre za tragičen, ampak zgolj za žalosten dogodek. V kontekstu tovrstnega razumevanja otroci niso tragični junaki.

K tragičnemu statusu znotraj okvira tradicionalne, metafizične estetike bistveno pripomore tudi dejavnost junaka: junak mora biti subjekt svojih dejanj (tudi če se prvotno ne zaveda vseh razsežnosti njihovega pomena, kakor to kaže Ojdipov primer), zato da bi zmožgel na lastna ramena vzeti odgovornost za svoj tragični propad. Otroci niso subjekti svojih življenj, ampak večinoma objekti odraslih: v tragedijah otroci kot objekti odraslih postanejo – žrtve. Vendar pa znotraj konteksta tradicionalne, metafizične estetike smrt otroka ni nekaj tragičnega, ampak nekaj zgolj žalostnega.

Teh implikacij ne morem sprejeti. Navsezadnje, mar ni tudi sleherni odrasli vse svoje življenje še zmeraj otrok – otrok v razmerju do svojih staršev? Naj je otrok star pet ali petdeset let, je zanj smrt staršev temeljni tragični dogodek v življenju. Komur se to zgodi pri starosti petdesetih let, je pač imel to srečo, da je njegovo otroštvo trajalo petdeset let. Takrat ta otrok dokončno in nepovratno odraste.

In seveda obratno: koliko so stari otroci, ki so preživeli obleganje Sarajeva? Stari so tristo težkih, neskončnih let. V primerjavi z njimi smo mi otroci.

Summary
A PROBLEMATIC EQUATION
»TRAGIC : COMIC = ADULTS : CHILDREN«

Our understanding of the relationship between adulthood and childhood, and adult's literature and children's literature is based on a concealed but natural prejudice that tragic category does not belong into the world of children. Despite a vehement liberalisation of the system of value (occurred in our times) and the fact that modern children's literature has essentially expanded the horizon its artistic interests, the very literature is still limited by surprisingly numerous taboos. The biggest of all is death. Today's dying is sterilised and masked as much as possible even in the world of adults.

Traditional understanding of tragic is based on the supposition that the inevitable condition of tragic lies in the hero's awareness of his/her own ruin. Within the context of metaphysic aesthetic a child's death can only be something sad. The author of the article is opposed to these implications.

Prevod/Translated by: *Bojana Panevski*