

Slojevit naboj komedije

Tajda Lipicer, tajda.lipicer@gmail.com

Jure Gantar: *Eseji o komediji*. MGL, 2022.

»Komika umira hitro in lahko dolgoročno preživi samo, če postane del kolektivnega kulturnega spomina. Zato potrebuje uprizoritve« (85), zapiše Jure Gantar v eseju »Komedija in država« (2007), ki je del nove zbirke *Eseji o komediji* (MGL, 2022). Slednja z dvaindvajsetimi eseji, ki so nastali kot zapisi za gledališke liste ob uprizoritvah obravnavanih besedil, predstavlja izbor metodološko raznovrstnih dramaturških razčlemb. Za zbirko, ki s kronološko ureditvijo predstavlja »nekakšen vzorčen presek skozi zgodovino komedije od starih Grkov do Matjaža Zupančiča in Iva Prijatelja«, se zdi, kot da v celoti odzvanja v začetku zapisano izhodišče: Gantar ob analiziranju venomer izhaja iz notranjih zakonitosti komedije kot dramske forme, preko katere se obrača v prakso ali kontekst družbene stvarnosti ter slednje neposredno pretvarja nazaj v artikulirano teorijo. Tako zbirka ni strogo zapisana le teatrološki stroki, temveč je prav zaradi svoje fragmentarne zgoščenosti in jedrnatosti, a interpretacijske natančnosti uporabna tudi v uprizoritvene namene. Zbirka obsega primerjalne, sociološke in antropološke analize komedij, obenem pa zajema tudi natančne analize dejanj ter karakterizacije likov obravnavanih komedij, ki se utegnejo izkazati za priročen konceptualno-uprizoritveni, če ne vsaj pojmovni ključ.

Zbirko začenja esej o Aristofanu (triindvajseti esej), ki je za razliko od ostalih esejev nastal za revijo Maska, zaključujeta pa jo eseja o Matjažu Zupančiču in Ivu Prijatelju, kar bi lahko pripisali v uvodni zahvali zastavljenemu načinu ureditve zbirke – gre za kronologijo, ki vzdržuje preglednost. Morda pa odločitev za zaključitev zbirke s slovenskima avtorjema ni povsem arbitrarna. Ob pregledu kazala vsebine namreč lahko opazimo zanimivo podrobnost: od vsega skupaj dvaindvajsetih esejev le trije obravnavajo slovensko komediografijo. Poleg zaključnih dveh je tu še esej o Ivanu Cankarju, pri katerem pa gre bolj ko ne za primerjalni esej (v zbirko pa je uvrščen tudi primerjalni esej med Karlom Valentinom in Charliejem Chaplinom, ki je nastal ob uprizoritvi *Valentiniada* v SNG Drama Ljubljana leta 2016 v priredbi dramatičarke in dramaturginje Žanine Mirčevske, ki pa v eseju ni omenjena). Resda gre pri zbirki za izbrane eseje, torej za omejeno bazo podatkov, iz katere

težko potegnemo ultimativne zaključke, pa vendar se zdi pisanje, ustvarjanje in ne nazadnje uprizorjanje slovenske dramatike podhranjeno. Ob tem lahko le upamo, da je v začetku izpostavljena Gantarjeva izjava samo dobronamerno svarilna, ne pa tudi preroška.

Poigravanje z neuprizorljivim

Kaj nas ob pogledu na uprizorjeno spolnost spravi v smeh? Je to le odraz človeške zadržanosti, sramu ali samocenzure? Privlačnost Gantarjeve teorije o t. i. »erotičnem smehu« iz prvega eseja »Aristofan, erotika in smeh« (2000) je prav v tem, da ga ne poskuša – kot je to pogosto v navadi – razlagati s pomočjo psihoanalize ter zakonov človeške zavesti, temveč z analizo objekta posmeha samega in ne subjekta, ki se temu objektu smeji. »Smeh kot odziv na odrsko upodobitev spolnosti [...] je prej odraz odrskih težav, ki jih gledališču povzroča uprizorjanje mejnih pojavov« (12). S slednjim v mislih je Aristofan po Gantarju načelno vpeljeval motive obscenosti in eksplicitnosti, ne kot element šoka, naslade ali presenečenja, temveč kot znak »pomanjkljivosti antične gledališke prakse« (13). Te pomanjkljivosti pa očitno niso zapisane le zgodovini.

Gledališče kot mimetična umetnost na svoje prizorišče postavlja znake. Stvari so, a se pretvarjajo, da so nekaj drugega, in potrebna je mera konvencije, da jih sprejmemo v njihovi matricirani podobi. Razni »vdori realnosti« (na primer otroci ali živali) matrico prebijajo in zaustavljajo sprejem gledališke iluzije, zato Gantar izpostavlja nenapisan zakon, »ki zahteva, da je dva izmed temeljnih dogodkov v našem življenju – koitus in smrt – na odru potrebno vedno simulirati« (14). A konvencije, ki jih Gantar poimenuje »uprizoritvene bližnjice« (17), v teh primerih hitro postanejo nezadostne, tarča posmeha pa postane sam način in ne predmet posnemanja. Edini način, po katerem se gledališče v uprizorjanju erotike lahko izogne smehu, je, da je ne uprizori, temveč jo dejansko izvede. Sledi Gantarjev prvi močnejši tezični poudarek zbirke: kjer mimikrija ni mogoča, gledališče deluje inherentno komično.

Molière kot glasnik novega sistema vrednot

Prvi del zbirke je v primerjavi z drugim delom relativno razredčen, saj v njem Gantar nameni veliko prostora razvijanju misli o posameznem avtorju ali literarno-gledališkem obdobju. Prva eseja obravnavata antično grško in rimsko komedijo, dva eseja obravnavata Shakespearja, sledijo pa štirje eseji o Molièru, ki predstavljajo večji del prvega dela zbirke. V ciklu štirih esejev Gantar z analizo *Don Juana* (1665), *Ljudomrznika* (1666), *Skopuha* (1668) in *Plemenitega meščana* (1670) pokaže na Molièrovo napredno razumevanje tradicionalnih komičnih obrazcev. V eseju »Molièrovi italijan-

ski posli« (2010) na primeru igre *Skopuh* Gantar obravnava Molièrovo razumevanje *lazzijev*: v *commedii dell'arte* strukturno ločen komični interludij pri Molièru postane povezovalni in ne členitveni element dramskega dogajanja. Z »dramaturškim dvopičjem« (73) – kot Molièrovo predelavo dramaturškega obrazca poimenuje Gantar – Molière razplasti dejanje do stopnje njegovega komičnega učinkovanja. »*Lazzo* je premor, ki veže« (73) – interno dinamiko dramskega prizora razdvaja, a obenem ohranja fabulativno vzročno-posledično logiko.

Kot najizvirnejši primer takšne predelave *lazza* Gantar vidi preprosto uprizoritveno navodilo v *Skopuhu*, po katerem se *skopuh* Harpagon v svojem samogovoru »zgrabi za roko«, za katero se zdi, da se je pobežljano osamosvojila od telesa. Globine pomena geste Gantar ne vidi le v njenem komičnem učinkovanju, ki nastopi na račun izvedbene natančnosti, temveč ji dodatno vrednost pripiše z artikulacijo značilnosti Brechtovega *gestusa*. Roka, ki se je odcepila od subjekta in postala sama po sebi ločen subjekt, namreč sprva »problemalizira vprašanje posameznikove identitete kot enovitega in nedeljivega konstrukta naše zavesti« (73) ter obenem označuje »konec tradicionalne ontološke hierarhije [med nadrejenim duhom in podrejenim telesom, op. a.] ter začetek samorefleksije kot nujnega predpogoja moderne dobe« (73).

S ponovitvijo v prvem in zadnjem eseju cikla zaobjame teza o mapiranju novoveškega subjekta kot sidrišča Molièrove komediografije. Razliko med racionalizmom in empirizmom Gantar iz prvega eseja cikla »Srednjenovi vek« (2011) črpa v zadnji esej »Junaštvo gospoda Jourdaina« (2007), v katerem poglobi Jourdainovo karakterizacijo in opravi s stereotipnim prepričanjem, da Molière žlahtnega meščana smeši. Po Gantarju se Molière pravzaprav pogosteje postavlja na stran Jourdaina, ki ob sicer komičnem, a povsem utemeljenem preizpraševanju »stroke« (ki posledično ob njegovem preizpraševanju občasno že spominja na kup praznih intelektualističnih public, ki ne premorejo stika s stvarnostjo), predstavlja glasnika nove dobe, »ki se zanaša na empirično spoznanje« in »ki se namesto k podatkom zateka k dokazom« (80). V Gantarjevi interpretaciji Jourdain ni le bogat, a neizobražen tepček, temveč predstavnik novega sistema vrednot, ki na sam vrh postavlja *cogito*.

Politična komedija

Prelom s prvim delom zbirke predstavlja esej »Komedija in država« (2007), v katerem avtor izrazito poglobljeno in širokopotezno interpretira odnos med državno ureditvijo (diktatura, oligarhija, demokracija, brezvladje) in komedijo. Ta je po Gantarju »načeloma neideološka«, a s tem, ko je »podvržena preprosti dialektiki večine« (97), se vedno tudi inherentno izreka v odnosu do družbene in politične stvarnosti, zato je ne smemo izolirati od njene družbene funkcije.

Komedija utrjuje poglede in vrednote določene skupine, a v zavedanju, da so vrednote venomer kodirane binarno, Gantar opozarja, da »če ideje komediografov odražajo voljo in mnenje večine, to še ne dokazuje, da so nujno inteligentne ali napredne« (94). Komedija kot zastopnica večinskih vrednot, na primer, predstavlja izčrpano ideološko orodje prav za avtokratske družbene sisteme, ki se naslanjajo na »tiho podporo relativno velikega deleža prebivalstva« (88). A vendarle ostaja položaj komedije v diktaturi dvoumen: vedno je lahko zatrta, pri podpori pa gre lahko le za rezultat preračunljivosti.

Za komedijo je najugodnejše obdobje demokracije. Komedija vedno vsebuje konsenz večine, kar pa rezonira z načinom demokratične državne ureditve. V demokraciji lahko komedija izpolnjuje državotvorno vlogo, saj »ob gledanju in poslušanju komedije s smehom izkazujemo pripadnost skupini in ne zgolj svoje individualne identitete« (92).

Podobno nedvoumna je situacija v oligarhiji, a ta nasprotno od demokracije temelji na »ideološkem elitizmu« (90), ki pa je tako krhek, da jo lahko ogrozi »celo neresno zaničevanje« (90), zato »družbena elita komedijo zaduši« (91).

Z brezvladjem pa nastopi vprašanje moralnosti smeha, ki se ga Gantar v nadaljevanju dotakne tudi v eseju »*Črni humor in psihopatologija malomeščanskega vsakdana*« (o komediji *Bolje tič v roki kot tat na strehi* Matjaža Zupančiča, uprizorjeni v MGL leta 2005) ter v eseju »Božična zabava« (o Shakespearovi komediji *Kar hočete*). Gantar predpostavlja, da če je sistemsko brezvladje mogoče, je mogoče samo, »kadar je družba dosegla določeno stopnjo zrelosti« (95). V takšni, pravični družbi ni neenakosti ali krivic – pa tudi prostora za smeh ali komedijo ne. Komedija lahko »v osvobojeni družbi obstane samo, če se odpove svobodi do smešenja, se pravi, če se samoomeji« (96). Čeprav se zdi, da se družbena zrelost nujno povezuje z zadržanostjo, Gantar v zaključku eseja kliče k strpnosti: »Čeprav nas je komedija sposobna osvoboditi zatiranja, nas pravica do smeha ne osvobaja odgovornosti do drugih« (96). Vsaka svoboda – tudi svoboda do smešenja – se »razteza samo do roba bolečine Drugega« (96).

Absurd in njegova parodija

Kronološko približevanju 21. stoletju v zbirki esejev zaznamuje trojica esejev, ki se dotikajo gledališča absurda. Esez »Ionesco in Descartes« (2007) se s preizpraševanjem temeljnih postavk kartezijske filozofije povezuje v esej »Razsodnost in razuzdanost« (2009), kjer Gantar analizira rabo jezika pri Joeju Ortonu. V času nastanka Ortonove komedije *Pornoskop ali kaj je videl batler* (1969) trend t. i. »kuhinjske« drame zapoveduje dosledno rabo jezika glede na razredno pripadnost, izobrazbo in poreklo lika, Ortonovi liki pa leporečijo v zbornem jeziku – tudi batlerji in služinčad. V Gantarjevi interpretaciji Ortonovo ironiziranje temeljev tradicionalne meščanske

družbene ureditve izhaja iz zavedanja o minljivosti sveta – zakaj vztrajati pri družbenih in razrednih konvencijah, »kakršne so, recimo, slovnična pravila, žanrske kategorije, nacionalna identiteta, razredna pripadnost in monogamija«, ko pa svet lahko v vsakem trenutku izgine.

Tovrstno eksistencialno negotovost, gonilno silo absurdistične dramatike, parodira tretji obravnavani avtor – Hanoč Levin. V Gantarjevi interpretaciji iz eseja »Parodiranje absurdnega gledališča« (2021) Levin s parodiranjem samih temeljev absurdnega gledališča (»abstraktnost njegovih dramskih situacij, iracionalnost karakterizacije in nesmiselnost dialoga«) (162) ne cilja na prikaz krize sveta ter subjekta v njem – kot to velja za njegove predhodnike ter nekatere sodobnike – temveč parodira satiro »zato, da praktično ponazori pomanjkljivosti absurda kot filozofske ideje, s katero poskušajo nekateri avtorji razložiti vzroke za to krizo« (166-7). Nekoč avantgarden, se je absurdizem v kulturi tako reproduciral in udomačil, da je izgubil svojo prvotno prodornost. Moč absurdistične dramatike je bila v tem, da je delovala provokativno, dandanes pa gledalci absurda (ki je že zdavnaj prepoznan kot prevladujoče stanje sveta) ne doživljajo več »kot drznega umetniškega eksperimenta, temveč prej kot učinkovito komično strategijo« (167). Ko je absurd postal sprejemljiv za prevladujoč okus, se je z njim zgodilo to, kar Gantar opisuje na straneh eseja »Komedija in država«: s spremembami družbenega reda (oziroma načina doživljanja družbene stvarnosti) je poprejšnja subverzivnost postala komfortna, če ne že konservativna. Gantar slednjo tezo sicer vpeljuje v kontekstu diskurza o odnosu med komedijo in spremembami v družbeni ureditvi: progresivno-subverzivna narava vsebine se s spremembami državnega reda – ki nastanejo, ko se del družbe, ki se istoveti s to progresivno-subverzivno vsebino, prebije na družbeni vrh – spremeni v novo prevladujočo, potencialno kmalu konservativno ideologijo. Nekaj podobnega naj bi se po Levinu zgodilo z absurdom.

Medbesedilnost Gantarjevih esejev z obujanjem konceptov in miselnih vzorcev bralca nenehno vrača k vsebini prejšnjih esejev, kar dela branje zbirke homogeno, uravnoteženo in na svoj način tudi vznemirljivo. To pa gre pripisati tudi natančnemu uredniškemu delu Petre Pogorevc.

Komedija in vrednostne sodbe

Komedijo v teatrološko-kritičnem diskurzu venomer spremlja »načelni literarno-dramaturški predsodek« (181). Nenapisana žanrska hierarhija tragedijo postavlja v sam vrh vrednostne lestvice, burko ali farso kot »nižjo« obliko komedije pa na samo dno. Gre za arhetip evropske kulturne zavesti, ugotavlja avtor spremne besede Vili Ravnjak (269). Naj gre torej za Lojzeta Filipiča, ob katerem se Gantar sprašuje, zakaj je čutil takšno potrebo po zagovoru razlogov za uvrstitev bulvarke na repertoar

gledališča (171), ali pa za farso *Govorice* (1988) Neila Simona, ki so jo kritiki ob premieri načelno zavrnil, leta 1991 pa je avtorju prinesla Pulitzerjevo nagrado – komedijski žanr stereotipno ne prinaša »nobenih pomembnih spoznanj in resnic o življenju« (269), pač pa le veliko »smejalno gostoto« (prav tam), ki občinstvo zabava. A čeprav zadnji del trditve drži, lahko celotno zbirko Gantarjevih esejev beremo kot posredno polemizacijo s predhodnim delom povedi. Čeprav so nastali v ločenih kontekstih, se Gantarjevi eseji berejo kot nadaljevanje ene misli, s katero Gantar posredno postavlja pod vprašaj stereotipno vrednotenje komedije kot »nizkega« žanra. Ob predstavitvi problematike politične komedije, obravnavi smeha ter komike z moralnega vidika ter ob analizi sociologije komedije se ne moremo izogniti temu, da komedije ne bi mislili v vsej njeni veličini (ali intelektualni »višini«). Kot pravi Vili Ravnjak, smeh kot odziv ter obenem posledica komičnega učinkovanja ni socialno inferioren, temveč ima pravzaprav moč preseganja ter nadvladovanja naše razumske logike: ob smehu se je »zlomil nek pomemben člen v verigi smisla, ki smo ga sicer vajeni. Zasmeje se 'prevarani' razum« (269).