



Mirjam Korbar Žlajpah

Jure Gantar

IZJEMA, KI NE POTRJUJE PRAVILA

1

Leonce in Lena je nenavadna igra. Büchner sam jo v podnaslovu sicer označi kot veseloigro (»ein Lustpiel«), ampak te zvrstne oznake verjetno ne smemo vzeti povsem dobesedno. Vse od Lessinga naprej je namreč ta termin več kot le nemški prevod grške besede komedija. Ima zelo specifičen pomen in opredeljuje natančno določen dramski žanr: nemško ustreznico angleške sentimentalne in francoske solzave komedije, se pravi meščanske igre, v kateri avtorji s pomočjo blagega humorja razčlenjujejo slabosti vsakdanjega življenja srednjega razreda. To pa Büchnerjeva igra zagotovo ni.

Prav tako ima vsaj navidez zelo malo skupnega z Büchnerjevima preostalima dramskima besediloma, dokumentarno tragedijo *Dantonova smrt* in fragmentarnim *Woyzckom*. Še najbolj natančno bi *Leoncea in Leno* verjetno lahko opisali z besedami Barbare MacKay kot »hibridno igro,« se pravi kot dramsko besedilo, ki hkrati pripada več literarnim zvrstem in dobam, a nobeni dokončno. Najbrž se ni težko strinjati s trditvijo, da je primarni cilj Büchnerjeve igre zabavanje občinstva, a to še ne pomeni, da bi jo lahko imeli za komedijo. V *Leonceu in Leni* se križajo ne le prvine romantike in realizma kot najpomembnejših umetniških tokov v prvi polovici devetnajstega stoletja, ampak tudi drobci razsvetljenstva, odmevi bidermajerskega gledališča in še česa, toda noben posamezen vpliv ni dovolj močan, da bi odločilno opredelil literarno identiteto Büchnerjevega besedila. To bržkone lahko doseže le podroben opis vseh silnic, ki oblikujejo njegovo žanrsko dinamiko.

2

Na prvi pogled igra *Leonce in Lena* nemara še najbolj spominja na čarobne burke s petjem (*Zauberpossen mit Gesang*), kakršne je približno v Büchnerjevem času pisal dunajski dramatik Ferdinand Raimund. Tako Raimundove

burke kot *Leonce in Lena* dogajanje postavijo v pravljčni svet in ne v meščanski salon, kot to počnejo sočasne veseloigre, in v obeh primerih so junaki kralji in principi, ne pa trgovci in obrtniki. Büchnerjev naključni sopotnik Valerio podobno kot večina Raimundovih likov govori v narečju in bi ga po tej logiki lahko imeli za še eno različico značilnega pavilhe v ljudskem gledališču. In celo popevko lahko zasledimo v *Leonceu in Leni*, le da je tu veliko manj pomembna kot pri Raimundu. A vse te sorodnosti so bolj ali manj površinske. Sicer je mogoče, da se je Büchner za pravljčno temo odločil iz podobnega razloga kot Raimund – kot zaščito proti politični cenzuri, ki se je pod Metternichom vmešavala v še tako nedolžne gledališke predstave – toda po drugi strani precej bolj verjetno, da je pravljčnost *Leoncea in Lene* predvsem rezultat Büchnerjevega nasprotovanja suhoparnosti in pomanjkanju domišljije meščanske veseloigre. Če bi se namreč tako zelo bal cenzure, se najbrž ne bi tako očitno norčeval iz političnega položaja v predmarčevski Nemčiji.

Nasploh je pravljčnost Büchnerjevega sveta verjetno bliže Gozzijevi dramaturgiji kot pa Raimundovi, na kar zelo neposredno kaže tudi moto k igri. S svojo zavestno staromodnostjo in trmastim nasprotovanjem Goldonijevim meščanskim reformam *commedie dell'arte* se Gozzi zdi bolj primeren vzor za anarhičnega *Leoncea in Leno* kakor Raimundov preračunljivi komercializem. Kraljestvi Popo in Pipi je Büchner našel v istem atlasu namišljenih dežel kot Gozzi svojo »Kitajsko.« Če malce pripravimo oči, si ni težko predstavljati, kako bi *Leoncea in Leno* lahko zasedli z liki italijanske improvizirane komedije (še zlasti če pri tem ne pozabimo, da se Leonce, Valerio, vzgojiteljica in Lena ob koncu igre dejansko na dvoru prikažejo zamaskirani). *Leonce in Lena* sta značilna *inamorata*, Valerio nekakšen lačni Harlekin, kralj Peter nemški Dottore, Rozeta pa nesrečna Kolombina. In celo tepežke, s katerimi Leonce grozi Valeriu bi s tega zornega kota lahko prej razumeli kot priložnost za posodobljeni *Jazzo* kot pa za še eno znamenje neizogibnega razrednega konflikta. Z retrogradnim zasukom k tradiciji se Büchner ne upre zgolj nepravični in premalo premišljeni modernizaciji evropske družbe, ampak tudi tistim »velikim zgodbam,« ki jo namenoma ali nehote legitimirajo. Z njegovega stališča je sentimentalizem kot osrednji izraz buržoaznega okusa skoraj tako nevaren za napredek gledališča kot aristokratski amoralizem in le *commedia dell'arte* ustrezno pooseblja tisto, kar je v teatru dejansko ljudskega.

Literarni zgodovinarji *Leoncea in Leno* pogosto opredeljujejo kot satiro na romantično književnost. Že ime glavnega junaka naj bi bilo, če lahko verjamemo nemškimi kritikom, sposojeno iz Brentanovega romana *Ponce de Leon*. Glavni cilj Büchnerjevega posmeha naj bi bili dolgovezni monologi byronskih junakov, kot so, recimo, Manfred, Childe Harold ali Don Juan. »Včasih se zbojim zase in lahko bi se usedel v kot in jokal vroče solze zaradi sočutja do sebe,« pravi Leonce Valeriu v drugem prizoru drugega dejanja in s tem v enem stavku povzame temeljno eksistencialno situacijo velikih romantičnih junakov. Leonce je komična personifikacija *Weltschmerza* kot enega izmed osrednjih idealov nemške romantike. Toda v nasprotju z Goethejevim Wertherjem, na katerega enkrat tudi odkrito, pa namenoma nenatančno, namigne – ko se pritoži, da mu je »človek ... s svojim rumenim



Tjaša Železnik

jopičem in nebesno modrimi hlačami« pokvaril idealen trenutek za samomor – je Leonceovo svetobolje, vsaj do srede drugega dejanja, le poza, ne pa bolešno stanje. To lahko še posebej lepo vidimo v vrsti Büchnerjevih vzporednic med Leonceom in drugim znamenitim melanholičnim princem, Shakespearovim Hamletom. Medtem ko se danski princ neprestano bori proti svoji melanholiji, princ iz dežele Popo v njej uživa. Hamlet blaznost doživlja, Leonce on njej razpravlja. Ne bi nas torej smelo presenetiti, da se trezni profesor medicine Büchner brez kakršnih koli večjih etičnih zadržkov norčuje iz Leonceove duševne bolezni.

A ne glede na to, kako neusmiljeno je Büchnerjevo satiriziranje romantičnih klišejev, ne smemo pozabiti, da je avtor *Leoncea in Lene* vendarle otrok svojega časa in v veliki meri sprejema osnovne postavke romantične filozofije. Kot opaža več sodobnih kritikov, Büchner nemara res ni ne sentimentalen ne idealist, kar pa še ne pomeni, da zavrača vse romantične vrednote. Z naravo, denimo, se sooča kot znanstvenik in jo analizira z nepristransko objektivnostjo, toda v njegovih besedilih ne igra nič manj pomembne vloge kot pri Rousseauju. Čeprav je ne občuduje tako čustveno kot William Wordsworth ali Caspar David Friedrich, je tudi za Büchnerja narava, ne pa razum, merilo vsega človeškega. Valerio njeno lepoto sicer zreducira na golo materialnost, brez nje pa le ne bi preživel.

Najbolj opazen romantični element, ki ga Büchner redno uporablja v *Leonceu in Leni*, je skoraj zagotovo ironija. Je hkrati temeljni kamen Büchnerjevega dialoga in njegov zaščitni znak. *Leonce in Lena* je komedija predvsem zato, ker uspešno uporablja ironijo. Ali drugače povedano, Büchnerjeva igra je smešna zato, ker ni resna, zato, ker praktično ničesar, kar osrednja junaka v igri izrečeta, ne gre jemati zares, ampak vselej v nasprotnem pomenu. Valerio, na primer, niti enkrat samkrat odkrito ne pove, kaj misli, temveč vseskozi komunicira posredno. Ko je lačen, govori o dieti; ko lenari, govori o svojih opravilih. Tudi Leonce ne verjame v vse, kar govori. »Hvala Bogu, da se mi je rodila melanholija,« pravi in s tem dokaže, da se zaveda svojega stanja, kar obenem pomeni, da to stanje ni resno, ampak namišljeno. Izkazuje simptome, ne pa prave fiziološkepodlage zanje. Kako neresen je Leonce, lahko zelo lepo vidimo že v njegovem prvem samogovoru, ko se v Uvodičevem prevodu vpraša: »Zakaj moram to vedeti prav jaz? [...] Ubog šaljivec sem! Zakaj ne znam zbijati šal tudi z resnim obrazom?« Z drugimi besedami, Leonce si želi, da mu ne bi bilo treba govoriti resnice. Ko nekoga vprašam, če se heca, ga posredno obtožim laganja. Smešno je torej nekaj, česar ne bi smeli jemati kot resnico, neke vrsta navidezna resnica. In Leonce si vseskozi prizadeva, da bi dosegel ta ideal, saj bo le na ta način lahko preživel konformizem svoje družbe.

Po nemškem filozofu Friedrichu Schleglu je glavna značilnost romantične ironije avtorjevo »stanje notranje svobode, ki omogoča ironično distanco celo do lastnih misli«. Büchner to definicijo dobro pozna in se zelo potrudil, da bi Leoncea občinstvu predstavil kot pravega ironika. Zdolgočaseni princ med drugim celo omeni Tristrama Shandyja, naslovnega junaka Sternovega romana, ki ga navadno citiramo kot enega izmed najlepših primerkov romantične ironije. A čeprav se Leonce jasno zaveda, da je on sam avtor svojega svetobolja, med Büchnerjevim

in Sternovim pristopom k ironiji vendarle obstaja ključna razlika: Leonce distanco vzdržuje le do srečanja z Leno ob koncu drugega dejanja igre. Po njunem poljubu se dogajanje prevesi. Leonce naenkrat ni več sposoben neprizadeto opazovati svoje melanholije. Če je vse do Leninega poljuba njegovo svetobolje mejilo na samoljubje, po njem Leonce prvič izkusi pristno čustvo (in o samomoru prvič ne le govori, ampak ga tudi poskusi storiti). Že takoj v začetku tretjega dejanja lahko opazimo očitno spremembo v Leonceovem tonu: njegov dosledni cinizem je zdaj nadomestil humanizem. Iz romantičnega junaka se je dokončno spremenil v junaka romantične komedije in s tem še sam postal tarča avtorjevega posmeha.

3

Zvrstno izmuzljivost *Leoncea in Lene* lahko razložimo na dva načina. Prva možnost je, da je bila Büchnerjeva igra pač pred svojim časom. Podobno kot *Woyzcka*, ki ga kritiki pogosto opisujejo kot prvo moderno tragedijo, bi lahko tudi *Leoncea in Leno* interpretirali kot zelo zgodnji prototip absurdne komedije. Konec koncev več kot pol stoletja pred Jarryjevim *Kraljem Ubujem* Büchner v svoji igri ruši vrsto tabujev buržoaznega gledališča: imeni namišljenih dežel sta skatološki, zunanjegega dogajanja skorajda ni in junaki se redno sprašujejo o smiselnosti svojega bivanja. Pa tudi mešanje žanrov in monološka struktura dialoga, v katerem dramski liki sicer govorijo, a se ne poslušajo, sta med temeljnimi značilnostmi modernistične dramaturgije.

Druga možna razlaga je, da gre pri Büchnerjevi nenavadni igri pač za poizkus oživiti komedijo v času, ko se je le-ta znašla v krizi. Po več stoletjih izjemo bogate komične ustvarjalnosti – med Machievellijevo *Mandragolo* in Beaumarchaisovo *Figarovo svatbo* lahko opazujemo nepretrgano zaporedje novih komedij izpod peres največjih pisateljev svojega časa – ob koncu osemnajstega in začetku devetnajstega stoletja vir gledališkega veselja nena doma usahne. Romantični dramatikom komedijo bodisi zanemarijo bodisi prepustijo bulvarskim gledališčem. Nič čudnega torej, da nadebudnim komediografom te dobe ne uspe izoblikovati prepoznavnega komičnega sloga in da tistih nekaj komedij, ki jim je uspelo preživeti do danes, družijo samo to, da si niso podobne. So pa zato te nesojene komedije toliko bolj zanimive. Tieckov *Obuti maček*, Kleistov *Razbiti vrč*, Grabbejeva *Šala, satira, ironija in globlji pomen* in Mussetov *Fantasio* so igre, ki vsaka na svoj način na novo odkrivajo komično Ameriko. Pres-topajo četrto steno, parodirajo tradicionalne dramaturške obrazce in obujajo že dolgo pozabljen odrski like. In nikakor ne dovolijo, da bi jih stlačili v literarno-teoretične predalčke. Morda pa Leonce in Lena le nista tako zelo osamljena.