

LUDWIGO TIECKO KOMEDIJA „BATUOTAS KATINAS“: ROMANTINĖS IRONIJOS PAVIDALAI

Vigmantas Butkus

Šiaulių universiteto Literatūros istorijos ir teorijos katedros docentas

Paprastai, analizuojant romantinės ironijos fenomeną, kaip pagrindiniais šio fenomeno reprezentantais daugiausia remiamasi Friedricho Schlegelio kritika, eseistika, filosofiniais svarstymais ir Ludwigo Tiecko kūriniais, ypač drama „Batuotas katinas“¹. Taip išryškėja lyg tam tikras romantinės ironijos genetinis dvilypumas: lygiagrečios, viena kitos nesąlygojusios teorinė estetinė (F. Schlegelis) ir kūrybinė literatūrinė (Tieckas) prigimtis, bylojančios apie reiškinio universalumą. Tokios „genezės“ prielaidas, kaip žinoma, sudarė fichtiškoji *absoliučiojo subjekto* („Aš“, kuris kuria „ne Aš“) samprata. Ją romantikai transformavo – išskėlė *individualųjį subjektą*, kuris buvo beveik tapatinamas su pasaulio demiurgu, su pačiu universumu. Viena iš romantinio subjekto sąmonės formų ir tapo ironija.

Supratimas, kad pasaulis nėra hierarchiškų, nepaslankių struktūrų, atskirtų amžiniais riboženkliais, buveinė, bet – imanentiškai dinamiška, net chaotiška vienovė, įsitvirtino sy-

kiu su romantine ironija, akimirksniu tuos riboženklus ardančia, taigi – ne tik siūlančia visiškai naują pasaulio sampratą, bet ir jaučiančia galią jį performuoti. F. Schlegelis viename „Idėjų“ (*Ideen*, 1800) fragmente rašo: „Ironija yra aiškus amžino judrumo, begalinio pilnatviško chaoso suvokimas [*Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos*].“² Kitaip tariant, ironiškasis romantinis subjektas, atmetęs, sunaikinęs stabilaus klasicistinio ir švietėjiško pasaulio vaizdinį, nerado ir nebesitikėjo rasti anapus savęs, t. y. substancialioje apčiuopiamybėje, jokios patvarios atramos. Maža to: jis ne visada jaučia tokią atramą ir savyje, mat ironija esanti „pati laisviausia iš visų laisvių [*Lizenzen*], nes padeda įveikti save patį; ir sykiu – pati neišvengiamiausia, nes besąlygiškai būtina“³. Vadinasi, romantine ironija disponuojantis subjektas ne visuo-

¹ Žr. galbūt vieną pačių fundamentaliausių veikalų apie romantinę ironiją: Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977.

² Galima būtų versti ir kiek kitaip: „Ironija yra aiški [...] sąmonė“, o tai iš dalies keistų prasmę – subjektas yra ne išoriškas jo mąstomos tikrovės (amžino judėjimo, kismo, begalinio chaoso) atžvilgiu, ne išoriškai suvokia ją, o yra joje kaip vidinė tos tikrovės savivoka. Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, München: Carl Hanser Verlag, 1971, 97.

³ *Ten pat*, 21.

met gali ją valdyti, kartais pats yra jos valdomas, ir tas „kartais“ nepriklauso nuo jo pasirinkimo bei valios.

Natūraliai turėjo kilti klausimas, ar tokia *absoliuti* ironijos laisvė, kuri buvo ir revoliucinga, ir, šiaip ar taip, neigianti, griaunanti, nevirsta anarchija? Į panašų klausimą bandė atsakyti Georgas Hegelis ir Sørenas Kierkegaard'as⁴. Pirmasis, nors ir painiodamas, net tapatindamas *ironiją apskritai* su *romantine ironija*, buvo itin kategoriškas ir radikalus pastarosios kritikas. Štai tipiškas radikalus Hegelio teiginys: ironija, „kuri geba bet kokį objektyvų turinį paversti niekais, sugriauti, padaryti bergždžią, sykiu ir pati pasirodo besanti neturininga bergždžybė, kuri pati sau iš savęs prisiskiria atsitiktinį, savo nuožiūra pasirinktą turinį, be to, valdo šį turinį, nėra su juo susaistytą ir, tikindama, kad ji stovi ant aukščiausios religijos ir filosofijos viršūnės, iš tikrųjų įpuola į tuščią savivalę“⁵. Kierkegaard'as sako, kad F. Schlegelio ir Tiecko ironija, nepaisiusi istorinio determinizmo, „neigė visą *istorinę tikrovę* tam, kad išlaisvintų erdvę jos pačios sukurtai tikrovei“, tačiau kada romantinei ironijai pavykę „įveikti istorinę tikrovę ir padaryti ją nesvarią, ironija pati taip pat tapo nesvari. Jos *tikrovė* – tai *tiktai galimybė*“⁶ (išskirta Kierkegaard'o). Dėl to ir ironizuojantis subjektas tėra potencialių aibė, jis gyvena pagal poetinius dėsnius, vadovaujasi tikrai estetinėmis nuostatomis – nuolat keičia maskaradinius kostiumus. Pasak Kierkegaard'o, jis negali gyventi

sau, nes pats neturi nieko, kas būtų egzistenciškai pastovu ir lemtinga; jis negali būti *kažkuo*, todėl dažniausiai (prieš tai „galimybės forma“ pabuvęs daugelyje pastovių žmogiškosios egzistencijos pavidalų ir estetiškai įsi gyvenęs į juos) virsta *niekuo*. „Jis visada žiūrovas, netgi tada, kai jis – veikiantis asmuo“⁷, t. y. jis veikia ir sykiu estetiškai stebi bei vertina savo veiksmą. Be to, kurdamas savą estetiką grįstą galimybių ir sąlygiškumų pasaulį, jis, esą, išstumias konstituojančius tikrovės pradus: moralę bei dorybę. Pats Kierkegaard'as atmeta estetizuojantį žaismingą romantinės ironijos turinį ir tarsi sugrįžta prie antikinės, t. y. sokratiškosios, ironijos principų⁸ – prie egzistencinės ironijos kaip vienos iš pereinamųjų egzistencinės būties pakopų⁹.

Palikus įžvalgias kritines danų mąstytojo pastabas nuošalėje ir vėl betarpiškai atsigręžus į pačių romantikų teiginius, išryškintina dar viena itin svarbi ypatybė. Romantinė ironija yra, jei taip galima įvardyti, dvikryptė. Ji sykiu ir begalinės laisvės pojūčio stimulatorius, ir apsisvaiginimo tokia laisve priešnuodis. Jos logika leidžia romantinei dvasiai, kuri, beje, itin dažnai tapatinasi su menininko, kūrėjo dvasia, pajusti palaimingą euforiją, išvydus neišmatuojamą savojo „Aš“ gelmę: „Tikras poetas yra visažinis; jis yra nors ir maža, bet tikroji visata [...er ist eine wirkliche Welt im Kleinen].“¹⁰ Taip deklaravo Novalis, lyg būtų patirtas tapatybės su visuma jausmas. Kita ver-

⁴ Išsamiau apie Hegelio, o dar išsamiau apie Kierkegaard'o požiūrį į romantinę ironiją žr.: Tomas Sodeika, „Tekstas ir tikrovė. Sørenas Kierkegaardo 'pamokos'“, *Darbai ir dienos* 27, 2001, 275–296.

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“, http://www.hegel.de/werke_frei/startfree.html

⁶ Сёрен Киркегор, «О понятии иронии», *Логос. Философско-литературный журнал*, Москва, 1993, № 4, 186, 189.

⁷ *Ten pat*, 192.

⁸ Bendriausi antikinės bei romantinės ironijos sampratų skirtumai ir panašumai konceptualiai nužymėti straipsnyje: Алексей Лосев, «Ирония античная и романтическая», *Эстетика и искусство*, Москва, 1966, 54–84.

⁹ Apie tai žr.: Arvydas Šliogeris, „Ironijos principas S. Kjerkegoro filosofijoje“, *Problemos* 1 (21), 1978, 27–39; Arvydas Šliogeris, *Žmogaus pasaulis ir egzistencinis mąstymas*, Vilnius: Mintis, 1985, 92–94.

¹⁰ Novalis, *Fragmente*, Leipzig, [ohne J.], 20.

tus, ironija romantikui suteikia galimybę atitraukti nuo savo kūrybos, savo minčių, kurios sąmoningai ar nesąmoningai, valingai ar nevalingai yra grįstos tos pačios ironijos logika, ir pažiūrėti į pastarąsias... ironiškai. Vyksta tarsi savęs pačios neigimas, kuris tuo pat aktu teigia – patvirtina pirminę ironijos kaip viską (ir *save*) revizuojančios, performuojančios „institucijos“ galią. Paradoksali situacija, tačiau ironija, anot F. Schlegelio, ir esanti ne kas kita kaip „paradokso forma“¹¹, ji sintetina absoliučias antitezes, yra „nuolatos *save* generuojanti [*erzeugende*] dviejų kovojančių minčių kaita. Idealas yra sykiu ir idėja, ir faktas [*Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum*].“¹² Kitaip tariant, ironija romantikų paverčiama vos ne alchemine erdve, kurioje akimirksniui susikryžiuoja esmė ir fenomenas – du poliai, tarp kurių žmonijos protas klaidžiojo šimtmečius ir tūkstantmečius. Tokios universalistinės pretenzijos disponuoti pasaulio vertikale (idėja – materialybė, esmė – fenomenas...) ir stumteli romantinį subjektą į anksčiau minėtą demiurgo poziciją, tiesa, dėl ironijos dvikryptiškumo, ambivalentiškumo labai nepatvarią.

Taigi bet koks ir bet kuris romantiko kūrybos „prisilytetas“ fenomenas, vaizdinys įgautina gelmę, matuojamą nebe švietėjiškų struk-

tūrų apibrėžtais ir fiksuotais matais, o išplaukiančią iš paties romantinio kūrėjo subjektyvybės, gelmę, kurios dugną jau sunku bepasiiekti, sunku beįvardyti kitaip nei „begalybė“. Romantinėje literatūroje įvairūs fenomenai, konkretūs vaizdiniai virsta tarytum figūrinėmis „angomis“ į naujas, iki tol neatvertas dimensijas, nusitęsiančias bendros idėjos – materialybės, esmės – fenomeno, subjekto – objekto... erdvės link ir besiformuojančias čia pat, pačiame tų vaizdinių kūrimo procese. Ironiškasis romantinis kūrėjas vien subjektyvumu, „Aš“ valia teisina naujas, neįtikėčiausias, prieštaringiausias tų vaizdinių prasmes, jas paneigia, vėl reabilituoja ir t. t. – manipuliuoja, tarsi jas išbandydamas. Jis be galo laisvas estetiškai ir, matyt, laisvas – nors Kierkegaard’as tai ir neigia – ontologiškai. Vien jis be jokių dvejonų imasi rašyti knygas, kuriose, skolinantis metaforizuotą F. Schlegelio posakį, net šunys susiejami su begalybe.

* * *

Ne šuo, bet katinas tampa bene populiariausiu literatūrinės romantinės ironijos herojumi. Ludwigo Tiecko dramatinis kūrinys „Batuotas katinas. Trijų veiksmų pasaka vaikams su intermedijomis, prologu ir epilogu“ (*Der Gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*, 1797) tarytum antrina F. Schlegelio teoriniams apmąstymams, kuriuos straipsnyje iki šiol daugiausia ir mėginta aiškintis. Antrina ne ta prasme, kad Tieckas būtų buvęs paveiktas, betarpiškai kreipiamas savo amžininko filosofo pažiūrų į ironiją, antrina tiesiog išreikšdamas panašias pasaulėžiūros nuostatas dramine forma. Žymus vokiečių romantizmo tyrinėtojas Oskaras Walzelis pabrėžia: „ne F. Schlegelis buvo Tiecko vadovas“ ir čia pat pradeda vardyti autorius ir kūrinius, iš kurių, jo nuomone, semtasi patirties „Batuotam katinui“. Į vardijamųjų sąrašą patenka Carlo

¹¹ Schlegel, 12.

¹² *Ten pat*, 40. Beje, kiek kitaip mąsto Karlas Wilhelmas Ferdinandas Solgeris, kurio ironijos samprata, daugelio tyrinėtojų nuomone, komplikuočiai santykiauja su romantizmo pasaulėžiūra. Vienoje vietoje jis kalba apie esminį kūrybos momentą, kai idėja – menininko sąmonės perkeliama į konkretiką, realybę (kūrinį) – tampa niekuo. Šiuo momentu esą susijungia į viena sąmojingumas (*Witz*) ir samprotavimas (*Betrachtung*) – kiekvienas su priešingų krypčių, t. y. kūrimo ir griovimo, pastangomis. Būtent čia menininko dvasia ir turinti visareginčiu žvilgsniu aprėpti ir sujungti visas kryptis; „ir šitą virš visa ko sklendantį, viską naikinantį žvilgsnį mes vadiname ironija“, – sako Solgeris (Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin: Verlag von Wiegandt & Grieben, 1907, 402).

Gozzi bei Ludwigo Holbergo burleskos, Johanno Wolfgango Goethes „Sentimentalumo triumfas“, Williama Shakespeare'o „Vasarvidžio nakties sapnas“, Beno Jonsono *comical satires*, anonimiški juokdarių vaidinimai (*Hanswurstspiele*)¹³. Walzelis atskirai stabteli prie pastarųjų poveikio Tieckui, primindamas, jog dar 1795 m. šis parašė lėlių komediją „Juokdarys emigrantas“ (*Hanswurst als Emigrant*), kurioje ryšku pasirengimas „Batuoto katinas“ poetikai. Rusų literatūrologas Viktoras Žirmunskis labiau akcentuoja kitą kontekstą – įrodinėja lemiamą minėto italų rašytojo Gozzi impulsą draminei komedinei Tiecko kūrybai¹⁴. Kad ir kaip ten būtų buvę, svarbu tai, jog visos ištakų, kontekstų paieškos veda viena kryptimi – liaudiškai autentiškos bei literatūriškai transformuotos karnavalinės tradicijos link.

Priminus karnavalo ir „Batuoto katinas“ genetinį ryšį, pravartu atsigręžti ir į kiek formalėses, šiuo atveju – žanrines Tiecko išeities pozicijas. „Batuotas katinas“ yra pasaka, „komedinė pasaka“, tiksliau, komedija-pasaka. Jokia paslaptis, kad būtent šios dvi žanrinės formos – *komedija* ir *pasaka* – romantizmo laikais buvo kvalifikuojamos kaip itin laisvos, atviros ir, vartojant pačių romantikų terminiją, demokratiškos (žinoma, nelyginant jų su superuniversalia forma – romanu). Iliustracijai galima pasitelkti, pavyzdžiui, Novalio ir vis to paties F. Schlegelio mintis. Pirmasis tikina, kad *pasakos* esmei svetimi fabulos elementai ir apskritai bet koks dėsningumas, kad joje sklandanti „prigimtinė anarchija“, kuri tarsi nutrina savęs pačios ribas ir išsilieja į pasaulį: „Visa

yra pasaka“¹⁵. O F. Schlegelis aktualina, net savotiškai iškelia *komedinį* Aristofano meną, 1794 m. išspausdindamas straipsnį „Apie estetinę graikų komedijos vertę“ (*Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*), kurį galima perskaityti kaip apskritai komedijos ir laisvos jos prigimties pašlovinimą. Tikroji graikų komedijos, kuri laikoma siektinu tos rūšies kūrybos pavyzdžiu, substancija, anot F. Schlegelio, buvęs džiaugsmas – nevaržomas, nepripažįstas jokių ribų, gal išskyrus ribotas paties subjekto suvokimo galimybes¹⁶.

Turint visa tai omenyje, kiek aiškesnės darosi Tiecko išeities pozicijos. Jis atsirėmė į tokią tradiciją, į tokią dramaturginio veiksmo manierą (karnavališkumas, pasakiškumas, komedinis pradai pačia plačiausia prasme), kurios XVIII a. paskutinio dešimtmečio Vokietijos kultūrinėje terpėje *maksimaliai* atpalaidavo nuo bet kokių formalių suvaržymų, sudarė prielaidas, atrodytų, visiškai poetinei laisvei. Kurį laiką „Batuotas katinas“ palaikė iliuziją, kad vis dėlto galima įveikti kalbinio stilistinio slėgimo, siužetinės medžiagos, rūšinės apibrėžties, t. y. visos literatūrinės „materijos“, trauką. Į Tiecko kūrinį imta žiūrėti kaip į besvorį, perregimą: lyg žvilgsnis smigtų kiaurai, kaskart užgaudamas vis kitas stygas ir pats formuodamas naujas kūrinio prasmų mozaikas, atskleisdamas naujas jo suvokimo galimybes.

Be jokios abejonės, tokie suvokimo efektai sąlygoti romantinės ironijos, tapusios tikruoju dramos „Batuotas katinas“ herojumi¹⁷.

¹⁵ Novalis, 22.

¹⁶ Apie Novalio pažiūras į komediją žr.: Johannes Endres, „Novalis und das Lustspiel. Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung“, http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/novalis/endres_lustspiel.pdf

¹⁷ Федор Федоров, *Романтический художественный мир: пространство и время*, Рига: Зинатне, 1988, 101.

¹³ Oskar Walzel, *Deutsche Romantik. Eine Skizze*, Leipzig, 1908, 128.

¹⁴ Виктор Жирмунский, «Комедия чистой радости», Виктор Жирмунский, *Из истории Западноевропейских литератур*, Ленинград: Наука, 1981, 76–78.

Šitas „herojus“, persmelkiantis visus kūrinio lygmenis, yra itin dinamiškas, transformatyvus, konkretinamas įvairiausiai, nuolat evoliucionuojančiais pavidalais. Todėl mėginimai racionaliai jį komentuoti, redukuoti ir palyginti nejudrias literatūrologines ar universalesnio pobūdžio kultūrologines kategorijas tampa gana rizikingi. O ryžusis to imtis, pirmiausia tikslinga apsistoti prie parodijos, nes būtent per ją, joje Tiecko ironija virsta didžiuoju *neigimu*, ardymu (tai pabrėžė Hegelis, Kierkegaard'as), palydėtu džiugaus juoko. Parodijuojančioji Tiecko ironija suponuoja pirminės tvarkos, prasmės, vertės demontavimą, nuvainikavimą, sumodeliuojant komišką, bet sykiu ir rimtą tos „tvarkos“ atitikmenį, sukelti estetiškai malonius „gražaus griovimo“ išgyvenimus. Dekonstravimas visais laikais buvo patrauklus.

Žiūrint formaliai ir gal net kiek tiesmukai, tiesioginis objektas, į kurį nukreipta negatyvi Tiecko ironijos galia, yra plačiai žinoma Charles'o Perrault pasaka, sustabarėjusi tos pasakos recepcija. Kai katinas Hincė (*Hinze*), šypsodamas pro ūsą, savo šeimnininkui jauniui broliui Gotlybui siūlo prasigyventi jį kaip nepaprastą, kalbantį katiną, už pinigus rodant žmonėms ir taip pelnant pinigus, viskas dar tarsi išsitenka Perrault nubrėžtose paradigmos, liaudiškojo karnavališkumo išpuoselėtose tradicijose, tačiau kai Hincė kaimo pirkioje pasiteirauja valstiečio Gotlybo, ar šis nenorėtų įsidarbinti estetikos žurnale (!), aukštyn kojomis verčiasi visos išankstinės nuostatos. Bergždžios darosi bet kokių stabilesnių siužetinių, net poetinių dydžių paieškos, nes Tieckas skaitančiam vieną po kitos pasiūlo iš pirmo žvilgsnio stabilesnes atramas tik tam, kad kitame ar net tame pačiame puslapyje jas išmuštų. Tačiau – tai svarbiausia – skaitantysis, vieną po kito prarandantis pagrindus po kojomis, nejaučia „skaitymo diskomforto“, nes yra tarsi įtraukiamas į pašėlusiai linksmą karuselę, greitai ima

nebesiorientuoti, kas ir kaip, atsiduodamas teksto sugestijai.

Dramoje „Batuotas katinas“ ardyti ir parodijuoti pasmerkta kone viskas: pradedant tuometine literatūra, dramaturgija, teatru, publikos ir kritikos skoniu, aktorių vaidyba..., baigiant logikos dėsniais ir pasaulio chronotopu¹⁸, nekalbant jau apie tai, kad pjesė itin saviironiška, „saviparodiška“¹⁹ (daugelis jos scenų parodijuoja ankstesniašias ir pan.). Pavyzdžiui, Tiecko komedijos personažas žiūrovas Fišeris, žiūrintis veikalą apie batuotą katiną, trečiojo veiksmo viduryje replikuoja nebesuprantas, ar tai, ką mato scenoje („antrinėje“), priklauso pjesei, ar yra pjesė pjesėje²⁰. Į dar keblesnę situaciją pakliūna tikrasis žiūrovas ar skaitytojas, kuriam patį Fišerį privalu traktuoti kaip pjesės (ir „pirminės“ scenos) savastį. Taip komedijoje „Batuotas katinas“ atsiranda daug reliatyvių erdvių, yra išskaidoma sceninė iliuzija. Beje, Margretos Dietrich nuomone, „dramaturginės iliuzijos suardymas yra viena mėgstamiausių romantinės ironijos formų“²¹. Dažnai kaitaliojant stebėjimo taškus ir nė vienam iš jų neteikiant pirmenybės, komedijoje atveriamos ne tik kelios erdvės, bet ir kelios laiko plokštumos. Kai Gotlybas sunerimęs taria, kad jau pusė aštuonių, o aštuntą ko-

¹⁸ Tiesa, Tiecko manymu, „negalima juokauti su teatru, nejuokaujant su pasauliu“ (iš: Ricarda Huch, *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Tübingen: Wunderlich, 1979, 261).

¹⁹ Šio matmens vispusės plėtotės, mūsų manymu, trūktų šiaip jau daugeliu požiūrių su Tiecko „Batuotu katinu“ lygintinai ir sietinai skandalingajai parodijinei Alfredo Jarry dramai „Karalius ūbas“ (*Ubu Roi*, 1896), atskleidžiant genetinius romantizmo ir modernizmo ryšius, karnavalinio žaidimo transformacijų mechanizmus.

²⁰ Ludwig Tieck, „Der Gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge“, Ludwig Tieck, *Werke in zwei Bänden* 1, Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1985, 59.

²¹ Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Graz–Köln: Böhlau, 1961, 36.

medija (t. y. pats spektaklis „Batuotas katinas“) baigsis, katinas Hincė nesuvokia ir stebisi, „kas gi per velnias“ yra toji komedija²², – mat jis šį laiką suvokia ir išgyvena ne kaip vaidinamąjį, o kaip būtiškąjį. Tariamąjį (meninį) ir tiesioginį (egzistencinį, *čia ir dabar*) laikus Tieckas stengiasi kuo labiau supainioti.

Klausimo, kas įteisina totalią ardančiąją parodiją, ironizuojantis romantinis subjektas, drauge „Batuoto katino“ naratorius, sau nekelia, kadangi, kaip kalbėta straipsnio pradžioje, pats jaučiasi vienintele visa įteisinančia galia. Tačiau skaitant dramą nevalingai kyla kitokio pobūdžio klausimas: ar išskaidyto pasaulio segmentai tampa autonomiški (tai reikštų tam tikrą estetinę anarchiją), ar vis dėlto egzistuoja kokios nors naujos kokybės juos „organizuojančios“ griežtesnės taisyklės? Ar „Batuoto katino“ ironija tėra vien grynas, kalbant Hegelio žodžiais, „bet kokį objektyvų turinį paversti niekais“ tesugebantis „tuščios savivalės“ negatyvumas, ar galima kalbėti ir apie tam tikrus struktūrinančius pozityvius pradus?

Turbūt visą pjesės struktūrą persmelkiantis jungiantysis dėmuo, turintis pozityvų krūvį, yra *žaidimas*. Jis šioje komedijoje tampa tikriausiai visų adekvačiausiu romantinės ironijos išraiškos pavidalu. Čia priminsime simptomišką Johano Huizingos teiginį, jog apskritai visas romantizmas „gimsta žaidime ir iš žaidimo“²³. Tiecko rankose žaidimas nepripažįsta jokių *išankstinių* taisyklių, pats sau jas kuria, sykiu užkoduodamas jose, atrodytų, neribotas jų pačių keitimo, laužymo galimybes. Kiekvienas poelgis, gestas, ėjimas, kiekviena replika, nuomonė, nuotaika ir t. t. komedijoje darosi nenuspėjami – „Batuotas katinas“ au-

džiamas iš ekspromtu komponuojamų žaismingų improvizacijų. Vienintelė visa apimanti valiūkišką žaidimą reglamentuojanti ir varžanti jėga yra fantazijos ribos, tačiau ir jos yra labai atitolusios.

Vaidžiai žaismingo ironijos generavimo mechanizmą parodo Tiecko komedijos scenelė, kurioje pjesė metatekstualiai reflektuoja save: personažas Poetas, prisistatantis kaip „Batuoto katino“ autorius, aiškina personažams žiūrovams norėjęs šiuo neva savo kūrinium juos parengti visas ribas peržengiančios fantazijos gimimui, kadangi „ugdymas, kuris moko dvasią mylėti tai, kas fantastiška ir humoristiška, gali vykti tik palaiptais“²⁴. Kitas personažas – Juokdarys čia pat šaukia, kad pastarosios mintys nepriklauso pjesei. Ir į jas iš tikrųjų galima pasižiūrėti kaip į savotišką Tiecko programą, netelpančią į pjesės rėmus. Tuomet „Batuotas katinas“ pasirodys reikšmingas ne tik kaip savarankiškas kūrinys, bet ir kaip savotiška (suprantama, ironiška) romantinės ironijos savirefleksija, kaip *metodologinė drama* (rašoma, sykiu atskleidžiant rašymo virtuvę), kuri tiesia kelią naujai estetikai ir adekvačiam jos suvokimui.

Mokymas mylėti fantastiką ir humorą šiuo atveju reikštų mokymą žaismingą literatūros metodologiją traktuoti rimtai, nes ji leidžianti pateikti tikriausią sielos būsenų ir pasaulio vaizdą. Ironiškiausiam vėlyvesnio vokiečių romantizmo autoriui Ernstui Theodorui Amadeusui Hoffmannui tokių ar panašių „autokomentarų“ lyg ir nebereikėjo. Skaitytojas susitikimui su fantastišku, bet palyginti ramiu katinu Murklio pasauliu iš romano „Katino Murklio pažiūros į gyvenimą ir kapelmeisterio Johaneso Kreislerio biografijos fragmentai atsitiktinai išlikusiuose makulatūros lapuose“ (*Le-*

²² Tieck, 53.

²³ Йохан Хейзинга, *Хомо луденс. В тени завтрашнего дня*, Москва: Прогресс, 1992, 214.

²⁴ Tieck, 52.

bensansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern, 1819, 1821) jau buvo „parengtas“ revoliucingų *katiniškos* Tiecko dramos eksperimentų ir galėjo nebekelti naivių klausimų, ar tai pats kūrinys, ar kūrinys kūrinyje.

„Batuoto katino“ žaidimas iš esmės tampa nuoroda į organišką ir dinamišką pasaulio vienovę išpažįstančią romantinę pasaulėvoką. Tieckui belieka parodyti jungtis tarp sričių, sferų, lygmenų, objektų etc., kurie ankstesniajai sąmonei atrodė absoliučiai nejunglūs, tarsi būtų buvę sudaryti iš nevienodos kokybės ir skirtingo valentingumo atomų. Todėl scenoje pasirodo iš pirmo žvilgsnio su pagrindiniu siužetu visiškai nesusijusios figūros, atliekančios keistas mizanscenas (kareivis dezertyras ir du husarai, mylimųjų pora, vėliau – beždžionės, drambliai, lokiai, liūtai, galiausiai – dievas Jupiteris, raganos...), todėl žiūrovai gali diskutuoti su aktoriais, kasdienybė susipinti su teatru ir pasaka, todėl „aukštoji“ poetinė kalba gali būti tikrinama buitine patirtimi ir integruojama į žemąjį stilių arba pati integruoti pastarąjį (pvz., idiominis poetizmas „pereiti ugnį ir vandenį“ suliejamas su buitine semantika, sakoma, kad *katinas* (Hincè) *į vandenį tai jau tikrai neis*) ir t. t. Visi čia išvardyti ir daugelis kitų pavyzdžių akivaizdžiai byloja, kad jau minėtas šios dramos ir karnavalinės tradicijos ryšys yra itin stiprus, kad „Batuoto katino“ žaismingumas yra karnavalinės prigimties, karnavalinio pobūdžio.

Autentiškas žaismingas karnavalas integruoja, įtraukia savin visas pasaulio sferas, sulydydamas ir sulygindamas jas juoko bei džiaugsmo stichijoje. Jis tarsi apverčia pasaulį ir sykiu vis iš naujo jį sukuria (mitinio ritualo reliktai), išardo ir išardydamas atstato, parodo chaotišką ir labai dialektišką jo prigimtį. Ir Tiecko atveju kalbėti reikia ne apie paprastą

(teatrinį, sceninį, literatūrinį) karnavalinį žaidimą, o apie šlegeliškai suprantamą „transcendentinį“ karnavalinį žaidimą, kai išskylama virš visų apibrėžtybės pavidalų – tarp jų ir virš savo meno bei genialumo, – kad pasaulį būtų galima modeliuoti absoliučiai laisva valia, t. y. romantinė ironija suteikia visišką laisvę (pasak Richardos Huch, pati romantinė ironija galėtų būti vadinama tiesiog dvasios laisve²⁵), kuri Tiecko dramoje tampa pagrindine kūrinį organizuojančia jėga. Per ją ir priartėjama prie tokios būties, kuri F. Schlegelio buvo pavadinta „aiškiu amžino judrumo, begalinio pilnatviško chaoso suvokimu“. Beje, 1800 m. F. Schlegelis rašė, kad visos poezijos pradinė būseną yra – „panaikinti protingai mąstančio proto [*vernünftig denkenden Vernunft*] eigą ir dėsnius ir vėl panardinti mus į nuostabią fantazijos raizgalynę, pradinį žmogiškosios prigimties chaosą“²⁶.

Baigiant tikslinga atkreipti dėmesį į dar vieną įdomų ir reikšmingą momentą, iš dalies komplikuojantį visą ligšiolinį dramos aptarimą.

Kierkegaard'as, ieškodamas romantinės ironijos psichologinių šaknų, apkaltina Tiecką nepastovumu, nuolatine būsenų kaita, sakydamas: „tai jam viskas aišku, tai jis vėl paskendęs ieškojimuose, tai jis dogmatikas, tai abejojantysis, tai jis – Jacobas Böhme, tai – graikas...“²⁷ Paskui danų mąstytojas prieina išvadą, kad vienintelė nenutrūkstamybė („negatyvioji bendrybė“), užvaldžiusi ironizuojantįjį, yra nuobodulys. Šiuo atveju išvada galbūt net nesvarbi, svarbus *nepastovumo* būsenos pastebėjimas ir konstatavimas. Remiantis kiek kitokio plano, bet iš esmės analogiškais pastebėjimais, kai kuriuose paskutinių dešimtmečių literatūrologiniuose tyrinėjimuose Tiecką

²⁵ Huch, 255.

²⁶ Schlegel, 502.

²⁷ Киркегор, 193

norima stumtelėti tolyn nuo romantizmo, paliekant jam Wilhelmo Heinricho Wackenroderio idėjų ir pasaulėjautos iliustratoriaus, populiarintojo, apskritai *tik* romantizmo dvasios *stilizuotojo* vaidmenį²⁸. Literatūrologams „įtarimą“ sukėlė pavydėtinas Tiecko gebėjimas prisitaikyti prie pačių skirtingiausių kūrybinių modelių („nepastovumas“): prie miesčioniškos romanistikos (pvz., Tieckas meistriškai užbaigė vidutinybių romanus, nė kiek nepažeisdamas struktūrinio jų vientisumo), prie kitokios bydermejeriškos literatūros etc., ir esą, kaip minėta, – prie romantizmo. Parafrazuojant Kierkegaard’ą, tai jis populiariųjų romanų autorius, tai valiūkiškas romantikas, tai orus bydermejerio literatas.

Ar iš tikrųjų romantizmo pasaulėvoka nebuvo Tiecko vidinė esatis ir jį galima laikyti genialiu stilizuotoju? Tuomet kyla klausimas: ar iš principo įmanoma stilizuoti karnavalinį žaismingumą ir romantinę ironiją? Pastarosios autentiškumu dramoje „Batuotas katinas“ lyg ir nėra dingsčių suabejoti. Tad galbūt čia verta dar kartą prisiminti F. Schlegelį, viename „Kritinių fragmentų“ (*Kritische Fragmente*, 1797) fragmente nubrėžusį it kokius tobulo romantizmo epochos individo (ir, pridurtume, ironiko) bruožus. Jame kalbama apie „tikrai laisvo ir išsilavinusio žmogaus“ būtiną mokėjimą pagal savo norą nusiteikti „filosofiškai arba filologiškai, kritiškai arba poetiškai, istoriškai arba retoriškai, antikos dvasia arba moderniškai“²⁹. Gal literatūrologai, linkę Tiecką laiky-

ti stilizuotoju, teisūs, o gal „Batuoto katino“ ironija ir poetika „išsilieja“ į rašytojo kūrybinę biografiją, žaismingai komplikuojamos jos suvokimą. Sunku atsakyti, bet aišku yra tai, kad kategoriškus ir vienprasmiskus atsakymus, teiginius žaisminga romantinė ironija ištirpdo greičiausiai.

Tiesa, kai ką gali paaiškinti paties Tiecko sykį išdėstytos mintys. Romantinė ironija, kurią jis turįs galvoje, pasak Tiecko, esanti ne pašaipa, patyčios ar kažkas panašaus; priešingai: ji „giliausia rimtis, susieta su išdaiga ir juoku. Ji nėra negatyvi, bet kažkas visiškai pozityvaus. Ji – jėga, kuri poetui leidžia valdyti medžiagą.“³⁰ Jeigu „medžiagą“ čia suprasime pačia plačiausia prasme, daug problemiškų dalykų dėl rašytojo (ne)romantinės pasaulėvokos (ne)autentiškumo bus aiškesni. O atkreipę dėmesį į „negatyvumo“ ir „pozityvumo“ dialektiką šioje vietoje galėtume išvesti gal ir netikėtą, bet dėsningą paralelę tarp Miguelio de Cervanteso „Don Kichoto iš La Mančos“ (1605, 1615), beje, Tiecko išversto į vokiečių kalbą, ir „Batuoto katino“. „Don Kichoto“ *negatyvumas* (rašytas kaip riterinių romanų parodija) virto neginčijamu pozityvumu: savotišku europinio romano vidinės struktūros etalonu. Analogiškam pasvarstymui apie Tiecko komedijos modernijai europinei dramai atvertas galimybes prireiktų atskiro darbo, pradedant kad ir nuo po šimtmečio parašytos, bet daug kuo Tiecko komedijai artimos minėtos Jarry dramos „Karas Juoba“.

²⁸ Pavyzdžiui, konceptualiai tokius tyrinėjimus pristato ir pats tokią nuostatą demonstruoja Aleksandras Michailovas (А. В. Михайлов, «О Людвиге Тике, авторе 'Странствий Франца Штернвальда'», Людвиг Тик, *Странствия Франца Штернвальда*, Москва: Наука, 1987, 279–340).

²⁹ Schlegel, 13.

³⁰ Cit. iš: Rudolf Kurtz, „Das Leben Karls Wilhelm Ferdinand Solgers“, Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, XXV.

DIE KOMÖDIE “DER GESTIEFELTE KATER” VON LUDWIG TIECK: DIE GESTALTEN DER ROMANTISCHEN IRONIE

Vigmantas Butkus

Resümee

Am Anfang des vorliegenden Beitrags wird kurz der Begriff *der romantischen Ironie* und deren Einfluss auf die Wahrnehmung des literarischen Subjekts vorgestellt. Er beruht hauptsächlich auf den Arbeiten von Friedrich Schlegel, d. h. auf seine grundlegenden, chrestomathischen Maximen über die Ironie (z. B.: “Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos” u. a.). Es wird auch Rücksicht auf die Kritik genommen, die Georg Hegel und Søren Kierkegaard gegenüber *der romantischen Ironie* geäußert haben. Im Hauptteil des vorliegenden Beitrags, in dem man sich direkt mit *der Komödie* bzw. mit *dem Märchen* “Der Gestiefelte Kater” (1797) von Ludwig Tieck befasst, wird zuerst darauf Aufmerksamkeit gemacht, dass die beiden

Genres (*Komödie* und *Märchen*) in der Romantik als besonders frei, demokratisch und offen für das Neue betrachtet wurden. Ferner werden verschiedene Gestalten *der romantischen Ironie* und auch ihr Ausdruck im Drama “Der Gestiefelte Kater” interpretiert: herrschende Karnevalstimmung; Negation und Parodie, die den Eindruck der ästhetisch angenehm wirkenden “schönen Zerstörung” hervorrufen; metatextuelle Autoreflexion und Autoparodie; Dekonstruktion der Bühnenwirklichkeit; Vertauschen von Raum und Zeit auf der Bühne und “in der Wirklichkeit” u. a. Es wird angenommen, dass als adäquaterer Ausdruck *der romantischen Ironie* das ästhetische Karnevalspiel in der Komödie zu betrachten sei, in dem die ständige Änderung von Spielregeln codiert ist.

Gauta 2007-05-24

Priimta publikuoti 2007-06-01

Autoriaus adresas:

Literatūros istorijos ir teorijos katedra

Šiaulių universitetas

P. Višinskio g. 38

LT-76352 Šiauliai

El. paštas: trysbutkai@takas.lt