

Georg Büchner: Woyzeck od dramskog teksta do kazališne predstave i kritike

Svetina, Antonia

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:553760>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-09**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



*Za Martu
i Vladimira i Estragona.*

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Antonia Svetina

Georg Büchner: *Woyzeck*

Od dramskog teksta do kazališne predstave i kritike

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2018.

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku**

Antonia Svetina

0009068171

Georg Büchner: *Woyzeck*

Od dramskog teksta do kazališne predstave i kritike

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost/Talijanski jezik i književnost

Mentor: dr.sc. Adriana Car – Mihec, red.prof.

Rijeka, rujan 2018.

Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. Metodologija istraživanja – analiza drame	3
3. Georg Büchner– <i>Woyzeck</i> , kontekst.....	4
4. Sadržaj drame	8
5. Analiza drame	10
5.1. Dramski izraz.....	11
5.2. Veza morala i socijalnog statusa	15
5.3. <i>Woyzeck</i> - moderni Kralj Lear	16
5.3. Fatalizam povijesti i neprekidna (neizbježna) patnja	21
5.4. Strukturalne karakteristike drame <i>Woyzeck</i>	26
6. Metodologija istraživanja- analiza predstave <i>Woyzeck</i> HNK Ivana pl. Zajca	28
7. Predstava <i>Woyzeck</i> HNK Ivana pl. Zajca.....	29
7.1. Interpretacija Büchnerove filozofije.....	30
7.2. Marie kao studija ženskosti	34
7.3. Prikaz <i>Woyzecka</i> u 21. stoljeću.....	36
7.4. Reducirana scenografija	37
8. Kazališna kritika.....	38
8.1. Stil i forma kazališnih kritika	40
8.2. Predmet analize sakupljenih kazališnih kritika	43
8.3. Ciljana publika.....	47
8.4. Zaključno o kazališnoj kritici	49
9. Zaključak	50
10. Bibliografija	52

1. Uvod

Ovaj ćemo diplomski rad otvoriti jednim naizgled jednostavnim, a u suštini veoma kompleksnim i višeznačnim pitanjem. Odgovor na to pitanje, kojeg ćemo pokušati dati, izložit će ne samo okvir unutar kojega se sadržaj ovoga rada smjestio, već i sam povod za pisanje. To pitanje glasi; *što je kazalište? Što sve označava riječ kazalište?* Koje komponente sudjeluju u izgradnji značenja ovog apstraktnog termina i gdje nas proučavanje istih može odvesti? Nikola Batušić u svom *Uvodu u teatrologiju* objašnjava višeznačnost ovoga termina naglašavajući razliku između kazališta kao zgrade ili bilo kakva posebno obilježena mjesta za izvedbu predstavljачkih umjetnosti, kao načina nazivanja krajnjeg rezultata predstavljачkih umjetnosti, odnosno same predstave, kazališta kao oznake za cjelokupno stilsko razdoblje ili pravac, te kazališta kao ustanove, tijela ili umjetničke organizacije koja priprema, organizira i izvodi kazališne predstave. (N. BATUŠIĆ, 1991, 15) Boris Senker u prvom poglavlju svoga djela *Uvod u suvremenu teatrologiju* nadograđuje, odnosno, približava Batušićevu definiciju rječničko-leksikonskom natuknicom. Ključan dio te definicije, onaj koji će otvoriti analize koje će u ovome diplomskom radu biti izvršene glasi *sveukupno dramsko iskustvo*. Ta se sveukupnost odnosi na više točaka gledišta s kojih je moguće promatrati kazališnu umjetničku djelatnost, s pozicije umjetnika, publike i organizatora. B. SENKER (2010, 19), kombinirajući sve implikacije koje su otvorene ovim dvama definicijama, sažima trostruko značenjsko polje riječi kazalište koje je istovremeno i najtočnije i najšire značenje ovoga pojma. Autor zaključuje da *se značenjsko polje sastoji od svih aktivnosti koje prethode prikazivanju neke predstave, zatim samo prikazivanje predstave, sve što ona uključuje te zbivanja u izravnoj vezi s njom te sve posljedice i odjeci prikazivanja, bili oni trenutni ili odgođeni, izravni ili posredni*. (B. SENKER, 2010, 20)

Ključan dio ovoga uvoda i potrage za odgovorom na pitanje što je kazalište su upravo ova tri segmenta koja grade njegovo značenje. Prvi od njih, onaj koji se odnosi na sve aktivnosti koje prethode prikazivanju neke predstave, bit će i prva točka ovoga diplomskog rada. Ticati će se dramskoga teksta, koji u svojoj suštini predstavlja prethodnicu kazališnoj predstavi budući da je najčešće namijenjen scenskom prikazivanju. U njemu ćemo se baviti analizom nedovršene drame *Woyzeck* autora Georga Büchnera i svim popratnim konotacijama koje su vezane uz nastanak i odjeke ove fragmentarne, ali važne drame. Drugi će dio rada pripadati drugoj točki

značenjskog polja riječi kazalište. U njemu ćemo se okrenut scenskom prikazu drame *Woyzeck*, onome riječkog HNK Ivana pl. Zajca, premijerno prikazanog 12. siječnja 2018. godine. Analiza predstave, kao najužeg mogućeg značenja riječi kazalište, odvest će nas do trećeg značenjskog polja, onoga mnogo rjeđe proučavanog. Naime, nakon prethodno spomenutih segmenata, pažnju ćemo preusmjeriti odjecima analizirane predstave, konkretno kazališnim kritikama koje su nastale kao reakcija na izvedbu riječkog *Woyzecka*.

Dakako, svaka od navedenih točaka sama za sebe može biti predmet proučavanja koji bi doveo do određenih spoznaja. Drama *Woyzeck* i njezine strukturalne specifičnosti, koje ćemo razmotriti, koristeći se teorijskim instrumentarijem M. Pfistera i njegova djela *Drama, analiza i interpretacija*, mogu biti središte zasebnog rada. Uz to, držimo da je posebno značajna i višeslojna složena filozofska i idejna pozadina ovog dramskog teksta. Isto vrijedi i za analizu predstave riječkoga *Woyzecka*, njezine reducirane scenografije i interpretacije Büchnera koju nam dovode redateljica Anica Tomić i dramaturginja Jelena Kovačić. Kazališna kritika, nastala po izvedbi, posebno je područje - svojom prirodom hibridni je žanr kojemu se može pristupiti iz više perspektiva. Analiza njezina odnosa i komunikacije koju uspostavlja s predstavom, ali i dramom, zatvara trokut međuodnosa koji formiraju mehanizam koji leži u suštini pojma kazalište. Bez dramskog teksta ne bi mogli ni stvoriti, ali ni razumjeti kazališnu predstavu. Kritici je predmet istraživanja predstava, ali stručnu kritičaru nužno je poznavanje dramskog teksta. Konačni je cilj kritike prenijeti misao i predstave i drame željnu gledatelju, a upravo je publika krajnja točka svakog puta umjetnosti. Sve ove tvrdnje pokazuju nerazdvojjnost i međuovisnost ovih triju punktova u kojima se energija kazališne umjetnosti susreće i razdvaja. Upravo je zato ovaj diplomski rad nastojao obuhvatiti sva tri punkta jednog kazališnog čina, oslikati njihovu međusobnu suradnju, prikazati sile koje ih povezuju i isprepliću.

2. Metodologija istraživanja – analiza drame

Kako bismo analizi dramskog teksta pristupili što sveobuhvatnije i ispravnije, valja ju utemeljiti na teorijskoj podlozi koja će omogućiti analitički instrumentarij kojim bismo se funkcionalno poslužili. U svjetskoj je teatrologiji ime Manfreda Pfistera¹ osiguranje za strukturiranu i sustavnu analizu dramskog teksta. Tim ćemo putem i mi krenuti, pa će svi elementi drame koje ćemo u nastavku analizirati biti utemeljeni na terminologiji i definicijama koje Pfister izlaže u svom iscrpnom djelu koje nudi pregled analize i teorije drame. Pfisterova *Drama, teorija i analiza* djelo je koje od svog objavljivanja 1977. godine potvrđuje svoju poziciju i važnost te je jedan od osnovnih priručnika u području teorije drame svojom primjenjivošću i brojnim izdanjima. Taj priručnik polazi od utemeljivanja razlike između narativnih i dramskih tekstova naglašavajući ulogu prikazivanja kao cilja prema kojemu stremi određeni dramski tekst. Tako definiran dramski tekst autor detaljno opisuje te, koristeći se strukturalističkim načelima, stvara deskriptivni i analitički instrumentarij čiju pogodnost i primjenu zatim prikazuje na brojnim i veoma raznovrsnim dramskim tekstovima. (prema M. PFISTER, 1998, 22) U svrhu ovoga diplomskoga rada posebno je važan dio Pfisterova priručnika *Drame, teorija i analiza* onaj koji se odnosi na odnos dramskog teksta i kazališne realizacije istog, konkretno na odnos produkcije i recepcije dramskog teksta. Ovaj je dio Pfisterova djela nazvan *Sociologija drame* te polazi od komunikacijskog modela strukturalnog lingvиста Romana Jakobsona na temelju kojega gradi ideju o kolektivnoj produkciji i kolektivnoj recepciji scenski realiziranog dramskog teksta koji se temelji na prijenosu informacije. (prema M. PFISTER, 1998, 35) U svome ćemo se radu zaustaviti upravo na komunikaciji koju dramski tekst uspostavlja sa svojom scenskom realizacijom, načinom na koji scenska realizacija ostvaruje misao dramskoga teksta te konačnom komunikacijom s publikom i mehanizmima kojima se upotpunjuje odaslana informacija u kazališnoj kritici (koja je kompleks koji će se promatrati zasebnom metodologijom, ali njezin punopravni položaj možemo vidjeti i u Pfisterovu modelu).

¹ Manfred Pfister rođen je 1949. godine i profesor je engleske književnosti i drame u Berlinu. Svoju je predavačku djelatnost kombinirao s poslom dramaturga u kazalištu. Najizraženija područja njegova interesa su Shakespeare i renesansna književnost, Oscar Wilde i poezija te prevođenje poezije.

3. Georg Büchner– kontekst nastanka drame *Woyzeck*

Prije nego li započnemo s detaljnom analizom drame *Woyzeck* koja će biti okosnica prvog dijela ovoga diplomskoga rada, predstaviti ćemo njezina autora. Osim sama predstavljanja njegova kratka, ali događajna života, važno je objasniti filozofiju i političke ideje koje su ga vodile, indikacije kojih ćemo potražiti u brojnim privatnim pismima koja je za života odaslao, a čiji su odjeci vidljivi i u njegovim dramama.

Georg Büchner (1813.- 1837.) njemački je dramski pisac rođen u pokrajini Hessen 1813. godine. Njegov kratak životni vijek urodio je brojnim dramskim plodovima koji i danas suvereno vladaju svjetskim pozornicama, a *Woyzeck*, nedovršena drama koja će biti konac protkan kroz sve segmente ovog diplomskog rada, postaje jedna od najizvođenijih njemačkih drama uopće. Prije nego li stupimo u analizu ovog dramskog teksta, valja promotriti društveni i povijesni kontekst u kojemu on nastaje te samo uporište na kojemu Büchner gradi ovu neobičnu i potresnu dramu koja je, u svega nekoliko stranica i fragmenata zauvijek obilježila tijek povijesti drame. (S. MELCHINGER, 1989, 143)

Georg Büchner je od rane mladosti pokazivao svoje izražene intelektualne sposobnosti te je, nastavivši obiteljsku tradiciju, krenuo na studij medicine u Strasbourgu u Francuskoj. Njegova se medicinska naobrazba uvelike odražava na *Woyzecku*, posebno u tkanju lika liječnika i odnosu prema medicini koja stoji rame uz rame uz dehumanizirajući vojni sustav. Smatra se da je Büchner pripadao pokretu Mlade Njemačke, što mnogo govori o njegovu stvaralaštvu i poetici kojom je vođen. Mlada je Njemačka pokret s mnoštvo romantičarskih obilježja no zapravo oponira ekstremnim nacionalističkim strujanjima koja nastaju unutar istog. Idejno je bliska mnogim sličnim pokretima u ostatku Europe (Mlada Italija, Mlada Francuska i slični) koji su progovarali iz svijesti o politički i društveno nestabilnoj situaciji u Europi 1830. godine. Mlada je Njemačka bila socijalistički orijentirana, a glavna joj odrednica polazi iz njena pozivanja na sekularnost i socijalnu jednakost. Iako je romantizam² u suštini apolitičan, društvene i povijesne potrebe navodile su na određenu vrstu aktivizma kao prirodnu reakciju na postanak novih nacionalističkih pokreta. Mnogi su pripadnici ovog pokreta, pa i sam

² Mlada je Njemačka pokret na kojega je snažno utjecala Francuska revolucija. Svoje je temelje ovaj pokret vidio upravo u demokraciji, socijalizmu i političkoj revoluciji. Napose je važan temelj ovog pokreta racionalizam, koji je kao takav privukao mnoge novinare, mislioce i umjetnike koji su se suprotstavljali vladajućem romantizmu i njegovoj senzibilnoj introspekciji kao idealu stvaralaštva.

Büchner, bili veoma daroviti pjesnici i pisci, no bez obzira na sanjivo stvaralaštvo romantizma koje je obuzimalo Europu, njihova je težnja bila na trezvenom razgovoru o političkoj i društvenoj nepravdi (Encyclopedia Britannica). Upravo u takvu kontekstu Büchner svojim dramskim djelovanjem pokreće nove tendencije njemačkog dramskog stvaralaštva te izlazi iz ustaljene poetike ranog 19. stoljeća koja je vladala Njemačkom, a i Europom, oslanjajući se na djelovanje Goethea i Schillera koji u umjetnosti vide idealizaciju i put k otkriću. Nadilazi pojam drame kao univerzalne istine³ o otkrivanju životnih univerzalija te temelji svoje dramsko stvaralaštvo na socijalno- političkom realizmu. Možda su upravo ovi radikalni potezi u njegovim dramama razlog zbog kojega je prihvaćanje, pa čak i samo njihovo izvođenje bilo odgođeno i nekoliko desetaka godina. (M. CARLSON, 1997, 122)

Büchner je tijekom svojega života napisao tri dramska teksta: *Dantonova smrt* (1835.), *Leonce i Lena* (1836.) i *Woyzeck* (1837.), nedovršenu dramu inspiriranu stvarnim događajem. Priča je to o vojnom briaču Woyzecku koji zbog teškoga imovinskoga stanja i potrebe za prehranjivanjem obitelji daje vlastito tijelo u svrhu liječničkih eksperimenata. Tragičnost Woyzeckova lika proizlazi i iz ubojstva kojega je počinio u kojemu stradava njegova ljubavnica Marie, žena s kojom ima nezakonito dijete. To se ubojstvo događa u naletu ljubomore i ogorčenja izazvanih njezinom prevarom. Determinizam Woyzeckova lika, koji će u ovome diplomskome radu biti pojašnjen, te specifična stilska jednostavnost ovoga dramskoga teksta otvorili su vrata za mnoga iščitavanja i dopisivanja određenih scena te doručivanje završetka drame. Upravo je zbog svoje fragmentarnosti i nedovršenosti, ovaj dramski tekst postao zanimljiv mnogim dramaturzima i redateljima.

Za razumijevanje nastanka *Woyzecka* kao takvog moramo se okrenuti i *Dantonovoj smrti*, Büchnerovoj ranijoj i dovršenoj drami kojom je izražena punina njegove revolucionarne misli i filozofije. Dantonova je smrt dramski tekst smješten u Francusku za vrijeme Revolucije. Njen je glavni protagonist Georges Danton koji, iznoseći događaje koji su ga tijekom Revolucije zadesili, preispituje temelje revolucionarnih misli. Büchnerove misli o revoluciji, koje do izražaja dolaze u ovoj drami, a na poseban su način iskazane i u *Woyzecku*, oslikane su u jednom pismu koje obitelji šalje 1833. sa studija u Francuskoj u kojemu tvrdi da jedino što u vremenu u kojemu se nalazi može pomoći, jest *sila*. Nastavak pisma bit će ključan za tumačenje mnogih epizoda i odnosa među likovima u drami *Woyzeck* kojom ćemo se u nastavku baviti, a

³ Drama je kod Goethea i Schillera promatrana na slične načine, uz određene pomake u prikazu lika. Oboje percipiraju tragediju kao konkretan prikaz problema čovjeka i sudbine, prikaz odnosa čovjeka i okoline, konteksta u kojemu se nalazi. Zbog ove je percepcije jasan je prikaz njemačke romantičarske drame koja donosi istinu o čovjeku, prikaz njegove sudbine i prirode. (Đ. LUKAČ, 1978, 155)

u njemu se Büchner pita; „Zar zakon koji veliko mnoštvo građana pretvara u stoku da kuluči kako bi zadovoljila neprirodne potrebe neznatne i pokvarene manjine? A taj zakon koji podržavaju gruba vojnička sila i glupa lukavština njegovih agenata, taj zakon nije drugo do vječito grubo nasilje što se nanosi pravu i zdravu razumu.“ (G. BÜCHNER u S. MELCHINGER, 1971, 350) Njegove misli o čovjeku, revoluciju i predodređenosti i beznadnosti ljudskoga stanja odražavaju se i u pismu odaslanom zaručnici iste godine u kojemu tvrdi da je pojedinac tek pjena u valu čija je borba sa zakonom unaprijed osuđena na propast: *Moraš - jedna je od riječi prokletstva kojim je čovjek kršten... Što je to što u nama laže, ubija i krade*. Radi se o citatu kojemu bismo se u promatranju Woyzecka mogli neprestano vraćati. Upravo iz njega prodiere preodređenost glavnog protagonista za zločin, no ne samo ona naturalistička, već ona izazvana ljudskim stanjem bespomoćnosti koje proizlazi iz pritisnutosti sustavom u kojemu je samo slučaj onaj koji pravi razliku između Marie i neke plemkinje. Njihova je priroda, ispod površine svih slučajem stvorenih razlika, jednaka. (V. ŽMEGAČ, 1974, 144)

Paralelno s tiskanjem prve drame *Dantonova smrt* te izrazitim uspjehom iste, Büchner završava studij i zapošljava se na fakultetu u Zurichu kao docent za prirodne znanosti. *Dantonova smrt* sadrži sve ranije spomenute autorove misli o nasilju, zakonu i revoluciji te postaje pamflet njegovih promišljanja o ljudskome stanju. Važnost razumijevanja ove njegove drame proizlazi upravo iz činjenice da *Woyzeck* postaje odgovor na *Dantona*. Ova nedovršena drama u centar svoga promatranja stavlja žrtvu, malog čovjeka koji je eksperimentalni subjekt svake politike. (S. MELCHINGER, 1989, 353.) U promatranju ovog djela i njegova utjecaja na postanak *Woyzecka* možemo se vratiti na ranije spomenuto i citirano *Moraš* kojim iskazuje podijeljenost između vlastite određenosti i neostvarivih revolucionarnih snova. Povezanost ovih Büchnerovih drama vidljiva je i u filozofskim pitanjima koja obje otvaraju. U drami *Woyzeck*, pisac se vraća ljudskoj bespomoćnosti uspoređujući često čovjeka s majmunom, dresiranim subjektom. Ovu tvrdnju potvrđuje sama interpretacija lika Woyzecka koji je istovremeno individua i kreatura bez vlastita identiteta, predstavnik obespravljene mase. Osim međuodnosa koji je vidljiv kod ovih dvaju drama, S. MELCHINGER (1989, 354) uviđa paralelu između Woyzecka i Otella (utjecaj Shakespearea na Büchnerovo stvaralaštvo će se u nastavku posebno prikazati) ističući da su oboje prevareni (ili naizgled prevareni) te da reagiraju na isti ljubomorani način. Dodaje da ono stanje u koje Shakespeare dovodi svog junaka, Büchner dovodi i svog protagonista, bez obzira na ogromnu udaljenost između njihovih klasnih položaja. Misao koju iz ovoga razmatranja i dovođenja Woyzecka u vezu s Otellom možemo zaključiti

jest ta da je svaki čovjek samo čovjek, a možemo ju zamijetiti i u *Dantonovoj smrti* i u *Woyzecku*. Protuprirodno je stanje ono u kojemu takvo što ne važi i u kojemu se duhovne ili moralne razlike među ljudima nastoje utemeljiti na njihovim imovinskim stanjima i socijalnim statusima. Sam dramski izraz protagonista potvrđuje ovu tvrdnju budući da Woyzeckove riječi neprestano šetaju među klasnim položajima. Njegov je dramski govor, jezik kojime se služi, isprva posve jednostavan, a zatim u trenucima njegova duboka promišljanja, on postaje slika pripovjednog uzvišenog tona, imitacija onoga što je Woyzeck čuo. Promjena njegova načina izražavanja kada ulazi u stanje „filozofiranja“ indicira još jednu važnu okosnicu ove drame. Kritika klasne podijeljenosti i činjenice da su neki ljudi *više* ljudi od drugih zbog socijalnog statusa proteže se svakom njegovom riječju. *Novac daje vrlinu*, reći će vrlo često, *a siromasi nemaju vrline, samo naravi*. (BÜCHNER, 8) Pravo na vrlinu Woyzeck ne vidi kao univerzalno pravo, već kao privilegiju koja proizlazi iz financijske moći i položaja. No, prije nego li uđemo u daljnje razmatranje njegovih promišljanja, promotrimo prvo, koje je uopće njegovo stanje, tko je Woyzeck i zašto čini sve što čini.

Čitanjem sadržaja drame *Woyzeck*, može nam se učiniti da je pred nama naturalistička drama o predodređenosti ljudske sudbine, svojevrsni uprizoreni *Germinal*⁴. Međutim, jednom kada zađemo u Büchnerove pomno napisane dijaloge, postaje nam jasno da ovu dramu ne možemo tako jednoznačno definirati, već da ona, promatrana iz drugog kuta, svakoga puta može zadobiti drugačiju nijansu. Ona može biti iščitana istodobno i kao snažna društvena kritika, i kao debata o odnosu slobodne volje i determinizma, štoviše, *Woyzeck* je drama koja se može okarakterizirati modernom, koja iznosi tragičnog junaka iz prašine i njegovu istinsku izmučenu psihologiju, prva tragedija radničke klase. Bez obzira na to što je dramski tekst ne samo nedovršen, već i postoje četiri verzije samoga teksta iz kojih je moguće crpiti inspiraciju, njegov je utjecaj na modernu njemačku dramu bio odlučujući, u prvome redu na Brechta i Wedekinda. *Woyzeck* je inspirirao i mnoge redatelje, a stilski je često smještan što među naturalističku, što među ekspresionističku dramu. (G. WOLF, 2004, 23).

⁴ Naturalistička se drama vezuje uz pojam naturalizma koji se javlja krajem 19. stoljeća te traži od autora detaljan i znanstven pristup prikazu čovjeka, njegove prirode i sudbine. Tendencije naturalističke drame povezane su s otporom prema idealiziranim romantičarskim prikazima, tragedijama sudbine pojedinačnih junaka, i potrebom za dramom koja će vršiti društvenu kritiku. Predstavnici koji su u svojem djelovanju pokazali značajke naturalističke drame su H. Ibsen, A. Strinberg i A.P. Čehov. (Hrvatska enciklopedija) Upravo opisani pristup dramskom prikazivanju lika možemo zamijetiti i kod Büchnera u gradbi *Woyzecka* koji je seciran bezvremenski predstavnik malog, obespravljenog čovjeka.

4. Sadržaj drame

Kako bismo se u nastavku mogli strukturirano baviti analizom dramskog teksta, važno je izložiti sadržaj Büchnerove drame *Woyzeck*. To će izlaganje olakšati daljnje referiranje na određene akcije protagonista i omogućiti sustavnu analizu. G. Büchner svoj dramski tekst⁵ temelji na stvarnom kriminalističkom slučaju o vlasuljaru iz Leipziga, Johannu Christianu Woyzecku, koji biva javno smaknut zbog ljubomornog usmrćivanja Christine Woost, žene s kojom je živio u izvanbračnoj zajednici. (G. WOLF, 2004, 25)

Središnji je protagonist opisan kao siromašan vojni brijlač kojega promatramo u središtu drame. Na njenu početku susrećemo Andresa i Woyzecka kako sijeku štapove u grmlju. Woyzeck bunca i vidi nasilne vizije. Andres se ne obazire na njegovo bunilo te bezbrižno pjeva. Scenu prekidaju zvukovi vojnih bubnjeva te Andresov nalog da se moraju vratiti u vojni stožer. U drugoj sceni susrećemo Marie, Woyzeckovu ljubavnicu s kojom ima izvanbračno dijete, na prozoru kako promatra vojnu paradu u društvu susjede Margareth te baca oko na naočitog Tambourmajora. Stiže Woyzeck i govori o svojim halucinacijama. Zatim se nalazimo na gradskom trgu u tijeku sajma. Tambourmajor se zagledao u Marie te komentira njezinu privlačnost sa svojim podoficirom. U tijeku je cirkuska predstava u kojoj izvikivač s dresiranim konjem pokazuje okupljenom mnoštvu trikove, među kojima se nalazi i dresirani majmun. Ovo je scena od posebne važnosti u kojoj na površinu izlaze Büchnerova promišljanja o dehumaniziranom stanju duha maloga čovjeka na koji ćemo se osvrnuti u daljnjoj analizi dramskog teksta. U idućoj sceni uvodi se lik od posebne važnosti za promatranje razvoja misli drame; liječnik. Slijedi njegovo prikazivanje Woyzecka kao *eksperimentalnog subjekta*. Saznajemo da je Woyzeck podvrgnut mnogim eksperimentima pomoću kojih dolazi do dodatnih financijskih sredstava kojima skrbi za obitelj. Jedan od eksperimenta kojemu ga je liječnik podvrgnuo odnosi se na hranjenje Woyzecka isključivo graškom te promatranje učinka navedene prehrane na njegovo fizičko i psihičko stanje. U idućoj sceni postaje nam jasno da je

⁵ Za potrebe pisanja ovoga diplomskoga rada koristim se prijevodom drame Trude Stamać te verzijom dramskog teksta koja je poslužila ansambli Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca za stvaranje predstave *Woyzeck* koja je premijerno prikazana 12. siječnja 2018. godine.

Marie posrnula u nevjeru te skriva naušnice koje je dobila od Tambourmajora od Woyzecka. Studija Woyzeckova dehumaniziranog stanja nastavlja se od odnosa s liječnikom prema razgovoru s kapetanom kojega brije. Ovaj razgovor, a posebno nasilna intimnost koja nastaje u pritisku Woyzeckove britve uz kapetanovo lice, razotkrivaju svu Büchnerovu genijalnost u kreiranju uvida u elementarnu otuđenost lika te njegovu psihološku i socijalnu predodređenost. (S. D'AMICO, 1972, 315). U idućoj sceni promatramo seksualne tenzije između Tambourmajora i Marie.⁶ Slijedi potom razgovor liječnika i Woyzecka koji je posebna studija slobodne volje što se može iščitati iz vidljivih razlika u izražavanju i predmetima misli između liječnika i Woyzecka. Ovim ćemo se odnosom posebno baviti u analizi drame, kao i ostalim odnosima Woyzecka i njemu socijalno nadređenim likovima. Izgradnja dehumanizacije Woyzeckova lika nastavlja se i u idućoj sceni u kojoj promatramo razgovor kapetana i liječnika koji o njemu govore istim intenzitetom i leksikom kojime bi promišljali i o paradnom konju. Zatim uočavamo rast napetosti između Marie i Woyzecka koji ju napada i optužuje za nevjeru. Woyzeck potom pokušava iznijeti muke koje ga tište i predstaviti svoje izmučeno duševno stanje Andreasu, no to ne rađa plodom. Njegovo će stanje nastaviti degradirati što možemo pratiti upravo u razgovorima s Andresom nakon opažanja Marie u plesu s Tambourmajorom u gostionici. Slijedi okršaj Woyzecka i Tambourmajora. U idućoj sceni Woyzeck kupuje nož kojime će usmrtili Marie. U Marie raste sumnja i strah zbog Woyzeckova ne dolaska kući. U nastavku još jednom sagledavamo odnos Woyzecka i Andresa u kojemu do izražaja dolazi sukob između Woyzeckova bunila koje, izuzeto iz konteksta slike, ima duboko simboličko značenje kojemu će se posebna pažnja posvetiti u analizi drame. Svaka riječ koju Woyzeck izgovara nije ondje slučajno, njegove su riječi odraz besmisla njegova postojanja, svojevrsna nesvjesna autoanaliza. U idućoj sceni promatramo Marie okruženu djecom. Sliku prekida Woyzeckov dolazak i najava Marijine sudbine. Nadalje, nakon umorstva promatramo Woyzeckovo stanje poremećene svijesti, on zapada u paniku i vraća se na mjesto zločina. Woyzeck zatim pokušava sakriti nož kojim je ubojstvo počinio, no scena se razrješava samoubojstvom.

⁶ Na ovu scenu će se posebice obratiti pažnja u razmatranju kazališne predstave HNK Ivana pl. Zajca zbog zanimljive reinterpretacije glavnog ženskog lika do koje dolazi u režiji Anice Tomić.

5. Analiza drame

U analizi drame *Woyzeck* osvrnut ćemo se na nekoliko važnih točaka koje su specifične za ovo dramsko djelo. Analizom dramskog govora dotaknut ćemo se i pitanja relativnosti ljudskog ludila te fleksibilne granice između razuma i ludila te ludila i bezumlja. Analiza jezičnih obilježja odvest će nas k promatranju odnosa morala i novca, odnosno socijalnog statusa. Filozofski će sloj drame biti u centru analize. Odvest će nas prvo k usporedbi *Woyzecka* i Shakespeareova *Kralja Leara*, što na razini usporedbe likova, što na razini prepoznavanja utjecaja Shakespearea na Büchnerovo stvaralaštvo. Dotaknut ćemo se i *fatalizma povijesti* kao centralnog termina Büchnerove filozofije koja se direktno zrcali u svakom segmentu drame. Posebna će se pažnja posvetiti i posebnostima strukture ove drame koja ocrtava i značajke vremena i stilskih pravaca koji su na Büchnera utjecali.

Büchnerovo je mnogo češće proučavano djelo, *Dantonova smrt*, zadužilo formu povijesne drame u idućih nekoliko stoljeća, a fragmentarni *Woyzeck* nadahnuo velikane poput Tolstoja ili Brechta. (G. STEINER, 1979, 187) Kako smo i spomenuli, već u *Dantonovoj smrti* Büchner zalazi u pitanje determiniranosti ljudskih sudbina. Dok je u njoj riječ o junacima koji su bačeni u ralje povijesnih okolnosti, *Woyzeck* je prepušten prirodi i sudbinskom rađanju u nepovlaštenom socijalnom položaju. Tim tekstom Büchner se upušta u prikazivanje pripadnika društvenog dna što je upravo potez koji ovo djelo ističe iz skupa brojnih tragedija te ju čini dostupnom i pogodnom za interpretaciju u svakom nadolazećem vremenu.

Pritom, istaknimo, taj dramski prikaz malog čovjek nije sačinjen od realističnih slika kojima ćemo sagledati stvarnu socijalnu situaciju određene društvene skupine, već ove iscjepkane kratke slike prikazuju čovjeka koji je simbol i filozofski prikaz jedne sudbine koja nadilazi određenu društvenu skupinu i obuhvaća cjelokupnu ljudsku sudbinu. *Woyzeck* je drama koja zadire u otuđenost pojedinca, žrtve koja, odabirući smrt ne odabire poetičan izlaz iz dramatične životne situacije. Smrt za glavnog protagonista znači samo stanje suprotno od nesmrti, neizbježan i logičan nastavak stanja u kojemu se prethodno nalazio. *Woyzeck* je prikazan kao protagonist čija je egzistencija i individualnost toliko svedena na ništavilo da je njegov život samo niz predodređenih mehaniziranih radnji. Oduzimanje vlastita života, kao što ćemo kasnije u analizi pokazati, jedini je korak koji ovom protagonistu daje privid slobodne volje i odabira, a istovremeno dodatno prikazuje ništavilo njegova života.

5.1. Dramski izraz

Prva novina ovoga dramskoga teksta koje se valja dotaknuti leži u korištenju jezičnih sredstava poput dijalektalne obilježenosti unutar dramskog iskaza. Ova se novina temelji na činjenici da je Woyzeckov izraz na sceni jasan produžetak i nadopuna njegove karakterizacije. Njegova jezična dosljednost socijalnom položaju posebno dolazi do izražaja u namjerno kontrastiranim scenama razgovora s liječnikom ili kapetanom. Jezična se nijansiranost posebice ističe u trenucima Woyzeckova bunila. Njegova ekspresija tada raste i on se postupno izražava jasnije. Jezični izraz se u takvim situacijama mijenja te ga možemo usporediti s trenucima svjesna govora u kojima njegov um nije pomračen eksperimentima koje doktor na njemu provodi. (D. DETONI- DUJMIĆ, 2005, 165)

WOYZECK: Gospodine doktore, jeste li Vi već vidjeli nešto od dvostruke prirode? Kad sunce stoji u podne i sve izgleda kao da će svijet planuti, čuo sam kako mi govori jedan strašni glas!

DOKTOR: Woyzeck, on već ima abberaciju.

WOYZECK: Gljive, gospodine doktore. Tu se to krije. Jeste li već vidjeli u kojim sve figurama gljive rastu iz zemlje? Kada bi se to moglo čitati.

DOKTOR: Woyzeck, on ima najljepšu aberatio mentalis partialis, druge vrste, jako lijepo izraženu. Woyzeck, On će dobiti dodatak. Druga vrsta, fiksidea, s općenito razumnim stanje. Radi li On, još uvijek sve kao inače, brije li svog kapetana?

WOYZECK: Tako je.

DOKTOR: Jede li svoj grašak?

WOYZECK: Sasvim redovno gospodine doktor. Novac za menzu dobija moja supruga.

DOKTOR: Vršiti službu?

WOYZECK: Tako je.

DOKTOR: On je zanimljiv casus. Subjekt. Woyzeck će dobiti dodatak. Neka bude dobar. Neka pokaže svoj puls. (BÜCHNER, 10)

Iz netom navedena citata vidljive su dvije ključne tvrdnje. Prvenstveno, vidimo razliku između Woyzeckova i doktorova načina izražavanja. Kod doktora do izražaja posebno dolazi iskarikirani znanstveni diskurs kojega Woyzeck svakako ne može razumjeti. S druge pak strane možemo promatrati Woyzeckov izraz. U njemu možemo zamijetiti razliku između posljednje rečenice u kojoj se i u hrvatskom prijevodu naglašava nezgrapnost korištenja uzvišenim stilom izražavanja i početka razgovora kojeg karakterizira pravilniji govor. U doktorovu izrazu možemo uočiti, osim karikature znanstvena izraza, izraženo patroniziranje, suviše uljudan izraz koji bi mogli usporediti s kakvim tepanjem ili prekoravanjem vlasnika vlastitog ljubimca, što možemo vidjeti u idućem primjeru;

DOKTOR: (...) Ne, Woyzeck, ja se ne ljutim, ljutnja je nezdrava, ona nije znanstvena. Zar ljutiti se na jednog čovjeka, jednog čovjeka?! Hajde de, ljuti se kad ti krepa pokusni vodozemac. Ali, Woyzeck, on ipak nije trebao zapišavati zid. (BÜCHNER, 7)

U hrvatskom se prijevodu to patroniziranje očituje u korištenju trećeg lica jednine pri obraćanju Woyzecku. Osim što time doktor jasno daje do znanja status subjekta znanstvenog eksperimenta kojega mu je dodijelio, on na taj način pravi razliku između njega i sebe, liječnika i pacijenta. Udaljavanje Woyzecka i patronizirajući odnos prema njemu vidljivi su kroz frekventan izraz koji će više puta prijeći preko usana mnogih likova koji će se naći u njegovoj blizini. *On opet filozofira* reći će doktor prije Woyzeckova nesvjesna govora u kojemu će čistim i jasnim izrazom propitivati ljudsku prirodu. Ipak, Woyzeckove su vizije sasvim su duboke s višestrukim značenjima, jasne, kada se nad njima zamislimo, a istovremeno i nerazumljive. Büchner se ovdje, stvarajući takve vizije, poslužio pravim kriminalističkim postupcima, a takvo bi se pripremanje za pisanje moglo povezati i s pisanjem povijesnog romana ⁷ i sakupljanjem stvarnih podataka zbog postizanja što veće vjerodostojnosti i točnosti. Autor je naime bio inspiriran stvarnim događajem kojega je zatim pomno istraživao nastojeći tako što vjernije prikazati stanje u kojemu se nalazi njegov glavni lik. To je proučavanje stvarnog slučaj vlasuljara Woyzecka i njegova suđenja posebno vidljivo u sadržaju Woyzeckovih vizija. Povezanost sa samom stvarnom pričom o vlasuljaru ne samo da je vidljiva, već je i odlučujuća u interpretaciji njegove sudbine u drami. Nju vidimo u opisu i prikazu mentalna stanja na sudu stvarnog Woyzecka koji služi kao izvor za Büchnerova dramskog lika. Možda je upravo ovaj

⁷ Uspoređujemo Büchnerovo korištenje stvarnom dokumentacijom o slučaju vlasuljara Woyzecka s postupkom pisanja povijesnog romana zbog uobičajenosti takva postupka u proznom stvaralaštvu kroz povijest književnosti. Povijesni je roman često nastajao nakon purna upoznavanja sa stvarnim podacima, dokumentima i svjedočanstvima o nekom događaju ili povijesnom kontekstu. S istim ciljem Büchner pristupa ovome slučaju, istražujući detaljno vještačenja o mentalnom stanju vlasuljara Woyzecka.

događaj onaj ključ koji potiče Büchnera na pisanje. Naime, dr. Johann Christian August Clarus detaljno opisuje Woyzeckovo loše imovinsko stanje, uvjete života i socijalni status. Njegovu lošem stanju pridodaje i simptome shizofrenije, česte halucinacije i nejasne vizije, kakve Büchner opisuje i kod svog dramskog Woyzecka. Međutim, odlučujuća je krajnja dijagnoza dr. Clarusa koja Woyzecka ne karakterizira ludim, već njegovu neuračunljivost pripisuje prirodi njegova karaktera, zbog čega Woyzecku biva suđeno kao mentalno stabilnoj osobi za ubojstvo s predumišljajem. (G. WOLF, 2004, 25)

Spomenuto možemo eksplicirati i u sadržaju Woyzeckove vizije, koju u nastavku teksta citiramo, u kojoj on nastoji progovoriti o ljudskoj prirodi. Izraz ovakvog stanja veoma je jednostavan i razgovijetan što svakako opisanom liku, njegovu socijalnom statusu i položaju, nije svojstveno. G. STEINER (1979, 190) jezik Woyzeckovih izraza dvojako interpretira. Istovremenu jednostavnost pridodaje djetinjem izrazu koji straši vlastitom jednostavnošću koja nije ni sama svjesna vlastita značenja; „*Tako djeca rabe riječi, držeći ih podalje jer prirodno shvaćaju njihovu graditeljsku ili razornu moć*“. S druge pak strane, stilsko obilježje izraza koje karakteriziraju kratke i isprekidane rečenice Steiner pridodaje jeziku košmara. Takav je efekt doista vidljiv od prve scene u kojoj Woyzeck prikazuje vlastitu apokaliptičnu viziju svijeta koja stvara anksioznost i nama, kao čitateljima, ili, kako će kasnije biti vidljivo u osvrtu na predstavu, gledateljima, ali i izražava njegovo anksiozno izmučeno biće.

WOYZECK: Govori, štogod! (Bulji u krajolik.) Andres! Kako je svijetlo! Plamen leti preko neba i tutanj se obrušava ovamo nadolje kao trublje. Kako se diže! Bježmo! Ne osvrći se.

ANDRES (nakon pauze): Woyzeck, čuješ li to još?

WOYZECK: Tiho, sve je tiho, kao da je svijet umro.

ANDRES: Čuješ li? Bubnjaju unutra. Moramo ići. (BÜCHNER, 2)

Woyzeckove vizije govore na određen način koji je istovremeno glasan, ali i nečujan ostalim likovima. Ovaj dijalog, ako ga tako možemo nazvati, posebno ističe njegovo otuđenje od ostatka svijeta kojeg predstavljaju likovi u njegovu okruženju. Stanje mu, bolest i mentalne poteškoće, izazivaju sućut kod čitatelja. Opis koji ga smješta na dno *hranidbenog lanca*, stavlja ga u nemogućnost uzimanja sudbine u vlastite ruke, ostavlja ga dolje, samoga. Woyzeckovo je stanje ujedno i opis i refleksija odnosa društva prema onima koji su se našli na dnu. Dobar prikaz tog odnosa su i kapetan i liječnik. Njihovi su likovi zapravo ti čiji govor možemo protumačiti kao bunilo i sumanutost. Kod kapetana i doktora zamjećujemo nedostatak sućuti

koji zapravo označava potpuno gubljenje doticaja sa stvarnošću, možda i više od samog Woyzecka kojega karakteriziramo kao mentalno nestabilnog. (H. FULKERSON, 2007, 47)

KAPETAN: Woyzeck, on uvijek izgleda tako razdraženo. Dobar čovjek to ne radi. Dobar čovjek koji ima savjest. Ma neka kaže nešto, Woyzeck. Kakvo je vrijeme danas?

WOYZECK: Gadno gospodine kapetane, gadno. Vjetar.

KAPETAN: Već sam osjetio da vani ima nešto brzo. Takav vjetar mi dođe nešto kao miš. (Lukavo) ja mislim da bi to morala biti sjeverno- jugovina.

WOYZECK: Tako je, gospodine kapetane.

KAPETAN: Ha- ha- ha! Sjeverno- jugovina! Ha- ha- ha! O kako je On glup, odvratno glup (dirnuto). Woyzeck, On je dobar čovjek, dobar čovjek, ali (dostojanstveno), Woyzeck, On nema morala! Moral, to ti je kad si moralan, razumije li On to? On ima dijete bez crkvenog blagoslova, kako kaže naš velečasni gospodin garnizonski svećenik, bez blagoslova crkve, to nisam ja izmislio. (BÜCHNER, 11)

Woyzeck je u ovoj slici ne samo doslovno sluga jer se dijalog odvija tijekom njegova brijanja kapetana, već je i njegova igračka, sredstvo zabave. Patronizirajući odnos koji smo i ranije susreli u razgovoru s liječnikom ovdje je još izraženiji jer, upravo u didaskaliji, vidimo poigravanje i podređivanje kojemu je Woyzeck izložen. Ova je scena važna ne samo kao pokazatelj ranije spomenutog bezumlja racionalnih likova, već i zato što otvara jednu veoma važnu temu ove drame; moral. Pitanje unovčavanja morala i njegove povezanosti s financijskom situacijom osobe načinje Woyzeck već nekoliko replika kasnije:

WOYZECK: Mi, sirotinja. Vidite gospodine kapetane, novac, novac... Ko je bez novaca. – I da onda neko takav dođe voditi računa o moralu u svijetu. Ali čovjek je od krvi i mesa. Ma nitko od nas sirotinje nije blažen ni na ovome svijetu ni na onom svijetu, ja mislim da bi mi, nek i na nebo dospijemo, morali pomagati kod grmljavine.

5.2. Veza morala i socijalnog statusa

Netom citirani ulomak dramskoga teksta još jednom ukazuje na specifičnu jezičnu karakterizaciju Woyzecka kojom dominira istančana nijansiranost između vizija i svjesnog govora. Međutim, u ovome poglavlju taj ulomak služi kako bi otvorio posve drugo pitanje kojim će se ova analiza nastaviti. H. FULKERSON (2007, 25) zamjećuje poveznicu između Woyzeckova viđenja morala i Rousseauova djela *O porijeklu nejednakosti među ljudima*⁸. Rousseau nejednakost vidi u ovisnosti o materijalnim dobrima koja su izvela čovjeka iz njegova prirodna stanja. U primjeru Woyzecka riječ je upravo o moralnoj nejednakosti koja je zasnovana na razlikama među određenim skupinama ljudi zbog povlastica koji jedni uživaju zbog imovinskog stanja ili zbog socijalnog statusa. Ta nejednakost proizlazi od prirodne potrebe da nadmašimo drugu osobu stalno želeći više. Gomilanjem materijalnih dobara zapravo ispunjavamo primordijalnu potrebu za samoočuvanjem. Nastavno na to, moral počinje biti privilegija bogatih koja proizlazi iz njihove sposobnosti da skrbe i da postavljaju moralne okvire po vlastitom nahođenju zbog moći koju posjeduju. Samim time, siromašni i oni na dnu društvene ljestvice si moral, doslovno, ne mogu priuštiti. (J. ROUSSEAU, 1978, 37)

Ovu Rousseauovu pretpostavku možemo vrlo lako oslikati Woyzeckovim primjerom. Nemoralan je jer nije mogao priskrbiti djetetu pravodobno krštenje te jer nije s Marie stupio u brak i tako ozakonio pred Bogom njihovu vezu i osigurao djetetu spasenje duše. Istovremeno, on prodaje vlastito tijelo, fizičko i mentalno zdravlje za dobrobit vlastita djeteta. Novac koji bi utrošio na djetetov blagoslov ili zakonit brak troši na održavanje na životu sebe, žene koju voli i djeteta. Koju dobrobit u ovoj situaciji možemo staviti na prvo mjesto, sliku djeteta pred Bogom ili očuvanje njegova života? Ovo pitanje možemo sažeti na filozofski problem; je li nemoralan onaj koji ukrade hranu kako bi prehranio vlastito gladno dijete, ili još kraće i u potpunosti suštinski; opravdava li cilj sredstvo? Odgovor na njega ne pronalazimo, a njegove je odjeke Büchner utkao u svaku poru svoje drame.

WOYZECK: Gospodine kapetane, dragi Bog neće sirota crva gledati prema tome je li izgovoren „amin“ prije nego što je napravljen. Gospod je rekao: Pustite malene k meni.

⁸ *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima (Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes)* rasprava je filozofa Jeana- Jacquesa Rousseaua objavljena je 1754. Ova rasprava nastaje kao odgovor na pitanje Akademije u Dijonu ; *Što je izvor nejednakosti među ljudima i je li u skladu sa zakonom prirode?*

Odgovor dolazi nespretnim izrazom i zaokružuje cijelu izokrenutost uloga između lude i ludoga, racionalnog i bezumnog. Posebno kada kapetan na sve odgovara „Šta on to priča? Kakav je to čudni odgovor?“. U idućem će se poglavlju dodatno razmotriti pitanje ludila i Woyzeckova vizijskog bunila koje nas upućuje na topos *mudre lude* i uvlači u razgovor Foucaulta i Shakespearea.

5.3. Woyzeck- moderni Kralj Lear

Ranije je spomenuto da Büchnerovu nedovršenu dramu možemo nazivati dramom društvenog dna, a Woyzecka prvim tragičnim junakom koji je predstavnik siromaha. G. STEINER (1979, 188) u svojoj studiji navodi da je tragedija je kroz povijest bila rezervirana uglavnom za Bogove, polubogove, junake ili moćnike. Ti su protagonisti uglavnom neupitno časni, hrabri ili moralno čisti, a zbog određenih sudbinskih puteva zapadaju u tragičnu situaciju. Ističe da je *Woyzeck* pak apsolutna tragedija, a Woyzeck protagonist potpuniji od ikojeg tragičnog junaka u povijesti drame. Njegovo je stanje zapravo prikaz očaja u svijetu u kojemu nema nade, a Bog ne nudi spasenje. Krivnja mu proizlazi iz same činjenice što je živ, a on ju nasljeđuje od cjelokupne civilizacije. To je nasljeđe rezultat, pak, povijesnih činjenica unutar kojih se našao, a nastaje akumuliranjem ljudskog iskustva kroz stoljeća. Ono što je Edipu⁹ Tiresijino proročanstvu, Woyzecku je njegov život. Proizvod je svoje okoline, prirodno je determiniran, a determinizam mu proizlazi iz prirode, no ne u smislu genetskog naslijeđa. Priroda je, u ovom slučaju, zapravo sudbinska ruka koja je smjestila određenu osobu u određenu životnu situaciju. Ta je situacija neizbježna i nepromjenjiva te uvjetuje svaku Woyzeckovu reakciju, njegovu patnju koja postaje vidljiva na svakom mogućem području ljudske patnje. (H. FULKERSON, 2007, 39)

U prikazima ljudske patnje, Büchner ne poseže za dramatičnim jezičnim sredstvima koja pretpostavljaju korištenje geste, on se okreće proznom i slikovitom izrazu. U tome G. STEINER (1979, 187) vidi dužništvo Büchnera prema Shakespeareu te povlači usporedbu s

⁹ Kralj Edip je djelo atenskog tragičara Sofokla. Proročanstvo se odnosi na važan dio tragedije u kojemu kralju Laju, Edipovu ocu, biva objavljeno da će umrijeti od ruke vlastita sina, a Edipu da će ubiti oca. Bez obzira na časan život i sve mjere koje su poduzeli za života, likovi nisu u mogućnosti izbjeći višu silu i proročanstvo. (Hrvatska enciklopedija)

njegovom poznatom tragedijom *Kralj Lear*¹⁰. Ističe da je ta stilska sličnost posebno vidljiva u prikazima ludila u kojima vlada prozni izraz koji stremlji ka ekspresivnosti i dubokim emocijama, provali ideja. Stilska sličnost očituje se i u Büchnerovu oblikovanju dramskih scena u kojima sasvim očito nasljeđuje od Shakespearea. Kratke mozaične scene i isprekidanost vidljive su kod oba autora. (G. STEINER, 1989, 190)

No, ona sličnost između *Kralja Leara* i *Woyzecka* kojom ćemo se posebno pozabaviti tiče se njihove ludosti. Naime, *Kralj Lear* i njegova ludost već su ranije privukli pažnju velikih mislioca poput Michela Foucaulta. U svom djelu *Ludost i bezumlje*¹¹ Foucault se bavi pitanjem sagledavanja ludosti kroz povijest, prati njene mijene i percepciju s obzirom na dominantne ideologije i filozofije, s posebnim osvrtom na povijest književnosti. Poseban interes pridaje don Quijoteu i kralju Learu kao likovima koji svojom ekspresijom vlastite ludosti predstavljaju suštinu takozvanog *mudrog luđaka*, kazivača istine. Po njegovu sudu, takav luđak nije bezuman, već njegova struktura mišljenja odstupa od norme. Oni govore istinu, no služe se različitim sredstvima koja ih čine dijelovima drugačijeg sustava koji nije nužno nerazuman, već je samo hermetičan. Do istine iza ovakvog sustava mišljenja možemo doći samo koristeći sredstva koja koriste ti likovi, prihvaćajući ludilo. Takvo je stanje često intrigiralo umjetnike na svim područjima, a putem ovakvih likova ulazi i u književnost. (M. FOUCAULT, 1961, 31)

Kod kralja Leara ovakva koncepcija ludosti dolazi do izražaja tijekom scena razgovora s ludom. Ovaj se odnos kroz tragediju mijenja, a prve naznake Foucaultove argumentacije vidimo već u prvom činu.

LUDA: Dovedi mi gospodina

što savjetovao je tebe

Da razdaš svoja dobra sva,

Il stavi samog sebe-

I gorka će se zajedno

¹⁰ William Shakespeare (1564. – 1616.) bio je engleski dramatičar i pjesnik. Tragedija *Kralj Lear* jedna je od njegovih brojnih poznatih djela. U njoj pratimo sudbinu kralja koji dijeli vlastito kraljevstvo svojim trima kćerima. Cordelia, najmlađa kći, ne želi laskati ocu, dok starije kćeri to vrlo rječito čine, zbog čega joj otac uskraćuje blagoslov te je se odriče. Sudbina dovodi do toga da ga starije kćeri izdaju te on gubi razum. (prema W. SHAKESPEARE, 2002, 436)

¹¹ Francuski filozof Michel Foucault (1926.- 1984.) u svom djelu *Ludost i bezumlje (Folie et Déraison)* objavljenom 1961. preispituje i prikazuje odnos zapadne civilizacije prema duševnim bolesnicima kroz povijest. (Hrvatska enciklopedija)

Sa slatkom ludom srest,

Na prvoj ruho šareno,

A druga- ovdje jest.

LEAR: Zar me ti ludom zoveš momče?

LUDA: Sve si druge naslove razdao, a s ovim si se rodio.

KENT: Nije taj sasvim lud, gospodaru.

LUDA: Nisam, vjere mi. Gospoda mi i veliki ljudi neće to da priznaju. Da dobijem na to monopol, i oni bi htjeli imati dio- pa i gospođe. Neće oni da sva ludost ostane meni, hoće i oni nešto da šćape. (W. SHAKESPEARE, Kralj Lear, 1.4.)

Citirani nam ulomak savršeno prikazuje odnos razuma i ludila u kojemu je ludilo zapravo to koje zbori istinu, dok se razumni doimaju ludima. Indikacija Shakespeareove misli vidljiva je i kroz lik Kenta koji, promatrajući situaciju, komentira ludost, odnosno, istinu ludosti lika Lude.

Netom eksplicirana situacija nas ponovno dovodi u vezu s *Woyzeckom* zbog čega zaključujemo da njihova sličnost zaista može dovesti do proglašenja *Woyzecka* modernim *Learom*. Osim što Büchner u svojoj drami pokazuje stilski utjecaj Shakespeareove tragedije i što one osvjetljavaju jedna drugu, obje drame predočuju stanje ludosti koje je prepuno mudrosti i dubokih refleksija. Navedeno je stanje ludosti prikazano na način da idejno odgovara ovoj koncepciji. Uz to, u obje je drame ono prihvaćeno kao znak bezumlja od strane likova koji nisu okarakterizirani ludima, kao nešto neobično i nerazumljivo, dok su zapravo u kontrastu s ludim protagonistima zapravo oni ti u čije umovanje sumnjamo. Kao potvrdu *Woyzeckova* kazivanja istine i karakteriziranja njegove ludosti kao mudre ludosti vidimo u prikazu idiota Karla u Büchnerovoj drami. Njegovo govorenje sasvim je drugačije od *Woyzeckova* te kontrastiranje ovih dvaju *ludih* govora zapravo možemo očigledno primijetiti sadržajnu različitost. Kod prvog, besmisao i bezumlje, a kod drugog, nijansu ludosti, vizijsko govorenje istine.

KARL: Ovaj ima zlatnu krunu, kralj gospodar. Ujutro donosim gospi kraljici njezino dijete. Kravica kaže: jetrena pašteto, dođi. (BÜCHNER, 20)

U opisanom prvom činu, *Lear* još uvijek nije zapao u ludost. Njegov je karakter još uvijek racionalan zbog čega je i moguće primijetiti tu zamjenu uloga kod njega i kod Lude.

Njegovo stanje uma postepeno propada i dovodi nas u ludilo koje zatim, što formom, što sadržajem, možemo dovesti u vezu s Woyzeckom.

Tu vezu G. STEINER (1979, 188) vidi u zazivanju prirode i refleksiji o prirodnim zakonima koja je vidljiva kod obaju likova. No, još je jasnija veza ona koja se tiče njihove seksualne mržnje, frustracije i gnjeva spram ženskog bića koje ih je na neki način izdalo, koji prožima njihovu vizijsku ludost. Iako je među njima stotina stepenica socijalnog statusa, i kralj i vojnik postaju jednaki, ubogi prosjaci željni za prolijevanjem krvi. U tom je genijalnost Büchnerove tragedije malog čovjeka koja sudbinski vezuje biće manje od crva i velikog kralja.

LEAR: Kad buljim oči strepi podanik!

Poklonit ću mu život. - Što si kriv?

Za preljub?

Ne, nećeš umrijeti, ne zbog preljuba!

I čižak čini to, i zlatna muha

Pred očima mi bludi.

(...)

Gle onu gospu smješljivu-

Po licu misliš, snijeg joj je u krilu,

I hini krepost, glavu obara,

Kad spomeneš joj slast-

Više strasti divlje nema tvor

Ni pastuh uhranjen.

Kentauri su ti one niže pasa,

Iako ozgor žene;

Do pojasa su bozi gospodari,

A dolje đavoli. (W. SHAKESPEARE, Kralj Lear, 4.1.)

Pogledajmo sada, s druge pak strane Woyzeckovu neupitno sličnu mržnju koja progovara u sceni u Gostionici gdje zamjećuje Marie u uzavrelom plesu iz čijeg se vrtloga nazire njezina nevjera:

WOYZECK: (gušeći se) Udri ožeži! (Grčevito se pokrene da ustane, pa onda klone nazad na klupu.) Udri, ožeži! (Udara dlanom o dlan.) Vrtite se okrećite se. Zašto Bog ne ugasi sunce? Tad bi se sve živo valjalo jedno preko drugoga u razvratu, muško, žensko, čovjek i stoka. Radite to u po' bijela dana, radite to čovjeku na dlanu, kao komarci. – Žensko. Žensko je vrelo, uspaljeno je ono. – Udri, ožeži! (Ustane.) Kako je momak samo pipa, kako se privezao uz njezino tijelo, on, on, sve onako kao ja onda, na početku. (Büchner, 17)

Woyzeckov je izraz razumljiv, jezične se *poteškoće*, kao u razgovoru s kapetanom ili liječnikom, ovdje ne primjećuju. Sličnosti koje ga povezuju s Learom ne samo da su idejne, već su i motivske, pa možemo vidjeti paralelu čovjeka i životinje, a spolni se odnos ilustrira slikom muha u oba slučaja. Uspoređujući čovjeka i životinje, i to ni manje ni više nego kukce, i Lear i Woyzeck zamjećuju ništavnost vlastita života te relativnost ljudske superiornosti koja proizlazi iz razuma. Woyzecka se tako smatra ludim iako njegove riječi govore veću istinu od predstavnika moralnog i racionalnog sloja društva. Lear je pak, dok su ga ostali držali razumnim, koristeći se mehanizmima naizgled čista uma, počinio najludu pogrešku svoga vijeka koja ga košta zdravog razuma, a pak na kraju i života ludilo u koje zapada donosi uviđanje vlastite ranije ludosti i dublje promišljanje ljudske prilike.

Büchner u svom djelu, kao što je ranije navedeno, pokazuje veliku ostavštinu i utjecaj Shakespearea. Osim na idejnoj razini, to je vidljivo i u gradnji same drame. G. LUKAČ (1978, 161) ističe dva važna utjecaja koja formiraju dramske ostvaraje novijeg doba; grčku tragediju i Shakespearea. Misli pritom na tendencije u gradnji forme drame koje su javljaju kod jednih ili kod drugih. Grci u tom kontekstu odznacavaju jedinstvo, izvanvremenost i promatranje simbola ljudske sudbine koji izvanprostorno progovara o čovječanstvu. W. Shakespeare s druge strane označava karakterističnost pojedinačnih ljudi, višeslojnost i bogatstvo života. Ove se dvije tendencije u mnogo čemu susreću pa tako i kod britanskog pisca možemo zamijetiti težnju za monumentalnim prikazima sudbina, ali i za naturalističkim detaljnim prikazima u likovima koji su specifični fragmenti društva, ali i univerzalije koje prikazuju čovječanstvo. G. LUKAČ (1978, 162) dodaje da će se Büchner naći na razmeđu ovih dvaju tendencija prikazujući u kratkim slikama svoje vrijeme, birajući malog čovjeka i njegovu sudbinu. Prikazom Woyzeckove sudbine prikazuje se sudbina jednog vremena, ali i više od toga, ona je i slika sudbinske predodređenosti cijelog ljudskog roda. Tako Woyzeck postaje, po njemu, simbolom

svog vremena, koji nastoji dati jedinstvo života, a korištenje proznog izraza potvrđuje takvu tendenciju.¹² Ova nam drama zbog toga stvara osjećaj u kojemu istovremeno možemo vidjeti Woyzecka kao pojedinca u određenim okolnostima, okruženog slučajnim sudbinskim faktorima i činjenicu da ništa od onoga što vidimo nije slučajno ili arbitrarno.

5.3. Fatalizam povijesti i neprekidna (neizbježna) patnja

Već smo se ranije dotaknuli opisa Büchnerove filozofije koja je prisutna u pismima koje je ovaj autor odaslao za života. Ta će nam Büchnerova sabrana pisma i u ovom poglavlju i predmetu analize otkriti, kako smo već naznačili u uvodnom dijelu, mnogo važnih informacija koje će sačiniti okvir unutar kojega valja promatrati njegov dramski opus. Za objašnjenje idućeg kompleksa drame *Woyzeck*, osvrnut ćemo se, prije svega na Büchnerovo pismo zaručnici koje nastaje u studenom 1833. godine.

„Proučavao sam povijest revolucije. Osjećao sam se kao da sam zatrt pod strašnim fatalizmom povijesti. U ljudskoj prirodi nalazim užasnu jednakost, u ljudskim odnosima neumitnu silu, darovanu svima i nikome. Pojedinac tek je pjena u valu, veličina puki slučaj, vladavina genija marionetska igra, smiješno hrvanje s nepromjenjivim zakonom, spoznati ga najviši je domet, svladati ga nemoguće je.“ (G. BÜCHNER, 2011, 82)

Već ranije je spomenut fatalizam povijest u kontekstu koji označava nevažnost pojedinca, individue u povijesti. Mašinerija povijesti koju Büchner spominje lomi najslabije. Više sile povlače konce, ali ne u smislu božanske sudbine ili proročanstva. Takvo što pripada veličanstvenoj antičkoj tragediji, dok u ovoj stvarnosti nema ničega veličanstvenog. Büchnerovi su junaci mali ljudi, radnici, potlačen sloj društva, a takvi likovi u svojim životima nemaju ništa veličanstvenoga, pa tako ni sudbinsku božju nakanu. Njihova je potlačenost i predodređenost proizvod povijesnog stanja, prirodnog položaja iz kojega nema izlaza snagom volje.

U ovom citatu iz Büchnerovih pisama zadržat ćemo se na sintagmi *marionetska igra*. Tko je taj koji povlači Woyzeckove konce? Radi li se o liječniku ili o kapetanu? Ili je pak sve što se u drami odvalo dio božanskog plana? Ova je sintagma ilustrirana u sceni dolaska cirkusa

¹² G. LUKAČ (1978, 160) navodi da ispunjenje tendencije empirijskog prikaza čovjeka i njegove sudbine, sliku pojedinca koji će biti istovremeno vezan za jedno određeno uporište, ali će predstavljati i simbol cijelog jednog vremena, može doći samo kroz epiku.

u grad u kojemu promatramo Izvikivača i njegova dresiranog majmuna ili konja, kako u kojoj verziji dramskog teksta. Woyzeck je u toj slici prikazan manjim od dresiranog kljuseteta, a izvikivačev govor potvrđuje Büchnerove tvrdnje o položaju čovjeka u svijetu, njegovu statusu manjem od zrnca prašine.

IZVIKIVAČ: Pokaži svoj talent! Pokaži svoju stočnu razumnost! Postidi ljudsko društvo! Moja gospodo, ova životinja što je svi vidite, s repom na tijelu, sa svoja četiri kopita, član je svih učenih društava, profesor je na našem univerzitetu (...) (BÜCHNER, 6)

Relativizacija ljudskih osobina i pridavanje istih predstavniku životinjskog svijeta izjednačava čovjeka s ostalim vrstama. Kroz odnos izvikivača i dresiranog konja prikazana je nasumičnost ljudske sudbine i neizbježnost prirodnog zakona. Već se u nastavku Izvikivačeva govora dodatno potkrepljuje ova tvrdnja, te ovoga puta u njemu možemo pronaći osvrtnje na malenost ljudske sudbine, prolaznost čovjeka, poput „pjene u valu“. (H. FULKERSON, 39)

IZVIKIVAČ: Vidite, ova stoka je priroda, neiskvarena priroda! Učite od njega! Pitajte doktora, to je izrazito škodljivo. To je htjelo reći: čovječe budi prirodan, stvoren si kao prašina, pijesak, govno. Ho'š li biti više od prašine, pijeska, govna? (...) (BÜCHNER, 6)

Scena razgovora doktora i Woyzecka služi nam da dodatno ilustriramo pitanje slučajnosti veličine, odnosno da još jednom Büchnerovu filozofiju pronađemo u riječima njegovih likova. Drama *Woyzeck* postaje, što više u nju zalazimo, filozofski manifest. Ovim razgovorom, koga u nastavku citiramo, Büchner prikazuje zabludu u kojoj čovječanstvo živi, uvjereni da je čovjek uzvišeno biće koje nije, kao i ostala živa bića, apsolutno podređeno zakonima prirode.

DOKTOR: Vidio sam Woyzecka, pišao je na ulici, zapišavao zid kao pas. (...)

WOYZECK: Ali gospodine doktor, ako čovjeku nadođe priroda...

DOKTOR: Nadođe priroda! Nadođe priroda! Priroda! Nisam li ja dokaza da je musculus constictor vesicae podređen volji? Priroda? Čovjek je slobodan, Woyzeck, u čovjeku se individualnost uzdiže do slobode. (...) (BÜCHNER, 11)

U samoj je drami pitanje prirode čovjeka i njegove sudbine preispitano i čestim zazivanjem Boga i aludiranjem na istog. Istodobno, ono nam prikazuje i strašnu pesimističnu sliku koja odiše na potpunu odsutnost Boga u svijetu u kojemu je mali čovjek osuđen na količinu patnje koju Woyzeck podnosi. Izostaje kršćanska nada i optimizam zbog čega duboko proživljavamo njegovu bol i pred sobom vidimo jasan prikaz i doživljaj dehumanizacije. Čin

ubojstva Marie ima važnu ulogu u ovome kontekstu, ali i u razumijevanju kompleksa *fatalizam povijesti*. To je ubojstvo čin prepoznavanja vlastite sudbine. Prijašnje bunilo i ludost koje smo analizirali, bunilo je kojega Woyzeck nije svjestan. Autoimatski izgovara riječi i ne razumije njihovo značenje, one su iskaz dubine njegove napaćene duše. Značenje njegovih riječi mi kao čitatelji ili gledatelji moramo sami razaznati i potražiti njihovo dublje značenje. Novo bunilo u kojemu ubija Marie otvara oči, i njemu i nama. Ubojstvom svoje ljubavnice Woyzeck doživljava trenutak samoprepoznavanja vlastite sudbine i vlastita položaja. Njezino usmrćivanje nasilan je lom predodređenog besmisla, a opet i logičan izlazak, jedini moguć i njemu svojstven kojime on istovremeno potvrđuje svoju predodređenost, ali iz nje i izlazi. Woyzecka kroz cijelu dramu promatramo u položaju u kojemu je niži od svih ostalih prikazanih likova. Sudbina mu je u potpunosti u rukama njemu nadređenih, likova u povlaštenom položaju zbog kojih je on sam prisiljen na patnju i psihofizičko raspadanje, u svakom je trenutku žrtva nepoštovanja i poniženja. Trpi bol u svakom smislu te riječ, a izlaz iz tog stanja nije vidljiv. Jedini lik u drami koji je niži od njega jest upravo Marie jer ona, ne samo da je socijalno na istom stupnju kao i on, već je uz to i žena. Zbog toga ona svojim prirodnim položajem jedina može biti socijalno neznatnija od njega. Nasiljem nad njome on pokazuje svoju nadmoć, želi osjetiti svoju silu i mogućnost da može povrijediti onako kako njega lome cijeli život. Ubojstvom Marie, koja je bila jedini preostao pozitivan dio njegova života, ali i glavni razlog zbog kojega je trpio sve što su mu nadređeni priredili, Woyzeck zapravo preuzima sudbinu vlastita života u svoje ruke. Uzimanjem njezina života on izražava svoju nemogućnost da upravlja vlastitim životom te da bude slobodan u prekrajanju svoje sudbine. Kada ga Marie izdaje, to biva posljednjim korakom kojim ga nadređeni gaze i ukopavaju dublje u blato. Tambourmajor je u toj izdaji predstavnik i kapetana i doktora, njegov je identitet nevažan, a važna je samo njegova simbolika, činjenica da on predstavlja mašinu koja gazi malog čovjeka. (H. FULKERSON, 2007, 43)

Ubojstvom Woyzeck prepoznaje samoga sebe i svoju predodređenost. Kroz cijelu su dramu njegove odluke podređene volji drugih. On jednostavno nema slobodu odabira te je sve što čini određeno njegovim socijalnim položajem i voljom likova koji su moćniji od njega. Ubojstvom Marie čini prvi potez koji je u potpunosti dio njegove vlastite slobodne volje. To je samoprepoznavanje implicitno preispitivanje kršćanskog moraliteta. Taj je moralitet preispitivan od prvih razgovora s kapetanom u kojemu je moral Woyzecka kao roditelja povezivan krštenjem djeteta. (H. FULKERSON, 2007, 40)

Kršćanski moralitet preispitan je i riječima samih likova. Prvo se možemo osvrnuti na Marie i njezino čitanje Biblije neposredno nakon čina preljuba. Njezino je čitanje isprekidano zazivanjem Boga i milosti, a poglavlje koje čita je značajno upravo svojim sadržajem.

MARIE: (...) Gospode Bože! Ne gledaj na mene. (lista dalje.) „...a onda Farizeji dovedoše k njemu jednu ženu uhvaćenu u preljubu i staviše je u sredinu. A Isus reče: „Ni ja te ne osuđujem. Idi i ne griješi više.“ Gospode Bože! Ne mogu, ne mogu. Daj mi, Gospode, bar toliko milosti da mogu moliti. (BÜCHNER, 20)

Nadalje, već u idućoj sceni nastavlja se korištenje religijskih motiva u Woyzeckovu razgovoru s Andresom. Patnja se javlja kao jedna od glavnih ideja drame, a glavni lik svoju patnju u idućoj sceni uspoređuje s Kristovom. Ovime Büchner pokazuje diskrepancu između kršćanskog morala u ideji, po kojoj su upravo najniži najpogodniji za vrata Raja, i kršćanske zemaljske dogmatike po kojoj Woyzeck nije niti dostojan posjedovanja ni samog moralnog mišljenja. (H. FULKERSON, 2007, 41)

WOYZECK: „Patnja nek je sav moj čar

Patnja je molitve žar,

Kako tijelo tvoje bi svo u ranama

Učini u moje srce, Bože, u svim danima.“ (Büchner, 21)

Završnu misao o patnji i odnosu prema religiji u ovoj drami predat ćemo prikazu lika Babe. Prikaz Babe i njezino kazivanje priče prikaz su distopijska vizije Boga i svijeta. Bogata alegorijska priča samo je jedna kratka, naizgled nebitna natuknica u drami. Ipak, ona je sama po sebi podobna za detaljnu analizu, njome se, držimo, dodatno potvrđuje višeslojnost Büchnerove drame i veličine.

BABA: Bilo jednom jedno siroto dijete koje nije imalo ni oca ni majku, jer je sve bilo mrtvo i nikog više nije bilo na svijetu. Sve mrtvo, a ono ode i luta dan i noć. A kako na zemlji nikog više nije bilo, ono je htjelo ići na nebo, a i mjesec ga je gledao tako prijateljski. A kad je ono konačno došao na mjesec, to je bio komad gnjilog drveta, pa je ono otišlo na sunce, a kad je došlo na sunce, to je bio usahli suncokret (...), a kad je ono htjelo opet na zemlju, zemlja je bila kao poharani hangar i ono je bilo sasvim samo. I je ono tu sjelo i plakalo i još uvijek ono sjedi tamo sasvim samo.

Proročki stil Babine bajke sličan je onome kojega zamjećujemo i kod Woyzeckovih vizija. Štoviše, ta se distopijska vizija svijeta proteže na govore sviju likova. Još jedan, sasvim eksplicitniji od babinog, lik je prvog kalfe koji se javlja u ranije opisanoj sceni gostionice. Nakon Woyzeckove bestijalne seksualne mržnje u naizgled uzavreloj atmosferi kavanske zabave, još se je jedan trgovac zapitao o smislu ljudske egzistencije. Takav postupak karakterizacije likova govori kako je Büchner utkao filozofsku misao u sve protagoniste koje je pred nas stavio. Njihovi se prozni govori međusobno nadograđuju i stvaraju jednu koherentnu viziju besmislenog svijeta i dehumanizirane ljudske egzistencije. Kalfin govor objašnjava suštinu *hranidbenog lanca*, kako smo ranije nazvali predodređenu hijerarhiju ljudskih sudbina. Iz sljedećeg primjera možemo vidjeti na koji način objašnjava neupitnost uloga u koje se rađamo i zbog kojih nam je patnja ili prividna moć prirodom (odnosno fatalizmom povijesti) predodređena i dana:

PRVI KALFA (prodikuje na stolu): Ako jedan prolaznik, uronjen u struju vremena, sebi ipak objasni Božju promisao i upita se zašto je čovjek stvoren, čemu čovjek...? – Ali, zaista, zaista vam kažem, od čega bi živio ratar, drvodjelja, obučar, liječnik, od čega bi svi oni živjeli da Bog nije stvorio čovjeka? Od čega bi krojač živio da Bog nije čovjeku usadio osjećanje stida, od čega vojnik da nema potrebu da ubija. (...) (Büchner, 17)

Netom navedeni citat veoma je indikativan i važan za pitanje fatalizma povijesti zbog čega ga postavljamo na kraj ovog poglavlja da ga zaključimo. Pitanjem *zašto je čovjek čovjek*, Büchner eksplicitno progovara o fiksiranosti ljudskih sudbina, arbitrarnoj raspodjeli uloga unutar kojih živimo i koje je nemoguće odbaciti.

5.4. Strukturalne karakteristike drame *Woyzeck*

Već smo u poglavlju u kojemu smo povezali lik Woyzecka i Shakespeareova kralja Leara najavili utjecaj Shakespeareova stvaralaštva na strukturalne karakteristike Büchnerove drame. U ovome ćemo se poglavlju dotaknuti upravo tih specifičnosti koje u ovu dramu upisuju otvorenu dramaturgiju i dopuštaju brojne punktove interpretacije koje ćemo otkriti u narednoj analizi scenske realizacije riječkog HNK Ivana pl. Zajca.

Büchnerova se drama sastoji od veoma kratkih, nanizanih scena koje mijenjaju vrijeme i prostor bez logične kauzalne sukcesije. Ovaj bismo postupak mogli nazvati filmskim kada bismo znali da je takvo što na Büchnerovo stvaralaštvo utjecalo. No, budući da je film kao medij i moguće izvorište utisaka stigao nakon Büchnerova vremena, izvor argumentacije za ovakvim postupkom moramo potražiti drugdje. Promotrit ćemo, zato, način na koji su nizane scene i pokušati opisati strukturu Büchnerove drame. Scene u drami su veoma kratke te su nanizane na način koji dopušta otvoreno čitanje. Za razvoj fabule nužne su kronološko poredane tek tri scene; Marijina prevara, ubojstvo te samoubojstvo. Ostale služe dodatnom oslikavanju Woyzeckova psihološka stanja te je zbog toga u scenskom prikazu moguće njihovo otvoreno kombiniranje i interpretiranje što ovo djelo čini režijskim izazovom. Büchnerov odabir ovakvom krojenja sukcesije kratkih i mozaičnih slika dopušta nam da bolje upoznamo Woyzecka koji će se izmjenjivati iz jedne u drugu degradirajuću i dehumanizirajuću situaciju.

Odabir prostora i vremena ostaje otvoren te su određene oznake postavljenje otvoreno i neoznačeno, pripadajući bilo kojem vremenu i mjestu. Büchner neće definirati o kojem se gradu radi, niti će ostaviti scenske upute za izgled prostora, indikacije za realizaciju. U gradbi lika, čija je psihološka struktura u centru ovog dramskog teksta nije važno o kojem se gradu radi niti u kakvoj kući živi. Iz njegova razmišljanja i ponašanja, dehumaniziranog karaktera i položaja nameću se i sjetne slike okolnosti u kojima živi. Zato će Büchner nazive svojih scena označavati vrlo kratko i nedefinirano; unutrašnjost kućice, grad (Marie s djetetom na prozoru), kapetan, Woyzeck (kapetan sjedi na stolici, Woyzeck ga brije). Osim govornom karakterizacijom, koju smo ranije detaljno raščlanili, Büchner u gradnji Woyzecka koristi se vrlo modernom koncepcijom karakterizacije koja se skladno nadovezuje na neodređenost dramskog prostora i vremena. On karakterizaciju temelji na problematizaciji Woyzeckova identiteta što je svakako postupak frekventan u djelima ekspresionističke drame. (M. PFISTER, 1998, 270)

Replike koje nalazimo u ovoj drami povezuju se na arbitraran način, a u određenim scenama, posebice onima u kojima Woyzeck pokazuje znakove ludila, dolazi do potpune nepovezanosti. Dolazi do semantičkog nesuglasja te likovi kao da ne mogu uspostaviti smislenu komunikaciju, odnosno ne mogu čuti i odgovoriti jedno drugome. Takav postupak stvara dojam hermetičnosti i nagoni čitatelja dramskog teksta da značenje potraži u svakoj pojedinoj replici, a ne u relacijama koje među njima nastaju. Primjer možemo vidjeti u početnoj sceni drame i već spomenutom razgovoru Andresa i Woyzecka.

ANDRES (pjeva): Dva zeca tamo sjedahu

I travu, travu zelenu jeđahu...

WOYZECK: Tiho! Kucka! Šta!

ANDRES: Popasoše travu, travu zelenu

Dok ne ogoliše cijelu ledinu.

WOYZECK: Kucka iza mene, ispod mene (udara nogom po zemlji), šuplje, čuješ li? Sve je tu dolje šuplje. Masoni!

Kombinacija oslikavanja naizgled nepovezanih odsječenih slika koje se mogu promatrati kao jedinici, same za sebe, ali i kao mozaik slika čije značenje valja tražiti iz distance, a ne iz kauzalne veze, s diskontinuitetom među replikama, stvara dramu čija scenska realizacija postavlja mnoga ograničenja.

6. Metodologija istraživanja- analiza predstave *Woyzeck* HNK Ivana pl. Zajca

Kako smo se u analizi dramskoga teksta Georga Büchnera već doticali kompleksa komunikacijskog sustava koji se uspostavlja između kazališta i publike, produkcije i recepcije, i u analizi samoga kazališnoga komada nastaviti ćemo se okretati komunikacijskim znakovima. Te ćemo znakove nastojati detektirati, imenovati i opisati. Naša će terminologija nastaviti biti temeljena na djelu *Drama, teorija i analiza* Manfreda Pfistera koji poseban dio svog teorijskog pregleda posvetio i mehanizmima uprizorivanja dramskog teksta. U ovom ćemo kontekstu nastojati identificirati na koji su način scenski neverbalni kodovi pronađeni u Büchnerovu dramskome tekstu. To će pitanje u ovoj kazališnoj predstavi i načinu na koji ona komunicira sa svojim dramskim predloškom biti posebice zanimljivo upravo zbog fragmentarnosti predloška koji samim time ne nudi širok spektar scenskih uputa. Posebno ćemo se dotaknuti međuovisnosti scenskih verbalnih i neverbalnih znakova te njihova ispreplitanja koje vodi k prijenosu informacija.

Teorijsko razmatranje Manfreda Pfistera nadopunit ćemo konzultiranjem djela Marca de Marinisa ¹³*Razumijevanje kazališta, obrisi nove teatrologije*, posebice prvim dijelom istog u kojemu je prikazana skica kazališne semiotike, ili, kako ju autor naziva „kazališna ideologija našeg vremena“. (M. DE MARINIS, 1999, 5) Ovo se poglavlje i sadržajem dobro nadovezuje na ranije predstavljene Pfisterove postavke o međuovisnosti verbalnih i neverbalnih znakova u scenskome prikazu. De Marinis u svome djelu izlaže poziciju semiotike kazališta i njezine uloge u proučavanju komunikacijske funkcije kazališta. Nakon uvodnog izlaganja povijesti razvoja ove transdiscipline¹⁴, De Marinis prelazi na teorijsko izlaganje njezinih postavki te k modelu analize kazališne produkcije i recepcije. Upravo je cilj ovoga teatrologa, kojega on sam navodi u uvodu svojega djela, utkan i samu srž ovoga diplomskoga rada koji kroz cijeli svoj tijek nastoji promotriti cijeli životni put jedne kazališne predstave i odrediti sve njezine modele putem kojih uspostavlja komunikaciju. On ističe da želi „pokazati kako su produkcije i recepcija kazališne predstave posve povezani procesi, premda se u potpunosti ne preklapaju s obzirom na to da su relativno neovisni jedan o drugome.“ Njegovom ćemo se terminologijom posebice poslužiti u

¹³ Marco de Marinis (1949.) profesor je Povijesti kazališta i izvedbe te Semiologije izvedbe na Filozofskome fakultetu u Bologni. Njegovo je akademsko djelovanje usmjereno na teoriju kazališnih umjetnosti, a ističe se i pokretanjem *Culture teatri* kojega i uređuje.

¹⁴ Ovako sam autor naziva kazališnu semiotiku ističući njezino ispreplitanje i suradnju s ostalim disciplinama koje proučavaju kazalište, posebice osnosa s teatrologijom.

opisivanju glumačkih izvedbi u predstavi *Woyzeck* riječkog HNK Ivana pl. Zajca te u opisivanju neverbalnih komunikacijskih znakova, poput elemenata scenografije i rasvjete.

7. Predstava *Woyzeck* HNK Ivana pl. Zajca

Drama *Woyzeck* prvi je puta izvedena na daskama što život znače 1913. godine u Münchenu, čak trideset i četiri godina nakon što je posthumno objavljena i sedamdeset i osam godina nakon što je napisana. Od 1913. *Woyzeck* je inspirirao mnoge redatelje, filmaše, skladatelje, a 12. siječnja 2018. godine našao se i pred riječkom publikom, na pozornici HNK Ivana pl. Zajca. Ova je premijera snažno i HNK Ivana pl. Zajca dostojno otvorila 2018. godinu postavljajući teška pitanja na koja ćemo odgovore tražiti kroz još mnoge nadolazeće predstave. Pitanjima ljudskog dostojanstva, slobode, dehumanizacije malog, običnog čovjeka, Georg Büchner stvara lik Woyzecka koji je namijenjen nadilaženju same dramske radnje i usmjeren na ulazak u naše živote. Osim što je priča o nepovlaštenom položaju pripadnika radničke klase oduvijek i zauvijek bliska svim kazališnim publikama, ona je u ovoj kazališnom prikazu prikazana toliko suvremeno i ljudski, da se vremenska razlika između Büchnerova vremena i siječnja 2018. godine ne osjeća.

Predstavu je režirala Anica Tomić, a dramaturgiju potpisuje Jelena Kovačić, dvojac koji na suvremenoj hrvatskoj kazališnoj sceni vrlo često vidimo zajedno. U sklopu Teatra & TD su 2007. godine ostvarile prve suradnje na predstavama *Kučkini sinovi* te *Imitatori glasova*. Kroz nadolazeće godine nastavljaju svoje suradnje na predstava poput *Oprostite, mogu li vam ispričati...* i *Janje* Zagrebačkog Kazališta Mladih, a u skorije vrijeme ističe se predstava *Magic evening* Teatra & TD. (<http://www.mala-scena.hr/home/biografije/a/anica-tomic>)

Kostimografkinja predstave je Sandra Dekanić, česta suradnica HNK Ivana pl. Zajca. Suradnica za pokret je Mila Čuljak dok dizajn svjetla potpisuje Deni Šesnić. U predstavi igraju: Dean Krivačić (*Woyzeck*), Hana Selimović (*Marie*), Olivera Baljak (*Doktorica*), Jasmin Mekić (*Kapetan*), Dražen Mikulić (*Tambourmajor*), Anastazija Blaž (*Margaretha*), Biljana Torić (*Baba*), Leon Lučev (*Karl*) i Nikola Nedić (*Vašarski maestro*). Glazba u ovoj kazališnoj predstavi, kako će u nastavku rada i biti objašnjeno, igra veoma važnu ulogu. Skladatelj je Nenad Kovačić te on i izvodi istu (gitare, tapan, frame drum) dok je Lana Hosni ime iza ženskog glasa, a Juraj Borić je na trubi. (<http://hnk-zajc.hr/predstava/woyzeck/>)

7.1. Interpretacija Büchnerove filozofije

Kod riječkog *Woyzecka*, sjajno interpretiranog od strane Deana Krivačića, zamjećujemo polazak od pitanja odnosa slobode i siromaštva, pitanja koje je već u analizi drame, kroz Rousseauovu filozofiju, dotaknuto. Njegova uloga otvara sljedeća pitanja; u kojoj je mjeri običan čovjek zaista slobodan da odabere dobro ili zlo kada je njegova egzistencija onima iznad nebitna? Je li pravo na moral nešto što odgovara kupovnoj moći? Težina otvorenih pitanja vidi se u prikazu samog *Woyzecka* čije oči kao da se razlikuju od očiju psihički zdravog čovjeka koji svoju sudbinu drži u vlastitim rukama. Sam izgled glavnog glumca semiotizira¹⁵ lik *Woyzecka*. Njegove su fizičke karakteristike dodatno naglašene te je teško povući crtu između glumca i njegovih prirodnih atributa, fizioloških reakcija i izgleda i onoga što je znak za interpretaciju predstavljen na sceni. Zbog toga, sam Krivačić postaje simbol *Woyzecka*, njegovo izraženo znojenje i duboki podočnjaci postaju pogodni za interpretaciju. Krivačić i *Woyzeck* u ovim trenucima postaju jedno, ne samo zbog glumačke interpretacije koja je posrijedi, već i zbog stapanja karakteristika fizičkog izgleda glumca sa psihološkom karakterizacijom dramskog lika kojeg tumači. Iako opis *Woyzecka* u Büchnerovu tekstu ne zalazi u detalje fizičkog izgleda, ova nam kratka drama pri iščitavanju stvara sasvim jasnu sliku *Woyzecka*. Pothranjenog, izmučenog, a prije svega psihički slomljenog čovjeka. Takvu nam sliku u svojoj interpretaciji potvrđuje Krivačić koji *Woyzecku* sasvim suvereno daje lice kojemu u potpunosti vjerujemo.

Dramski je *Woyzeck* u potpunosti dehumaniziran, eksperiment onih koji su od njega moćniji. Nije vladar vlastite sudbine i njegove su radnje plod automatizacije, rezultat uvjeta u kojima se našao. Takvo ocrtavanje protagonista odgovara dramskoj viziji *Woyzecka* koja polazi od ranije pojašnjenog termina „fatalizam povijesti“. *Woyzecku* je i u scenskoj realizaciji Anice Tomić u potpunosti oduzeta slobodna volja te se događaji koji ga prate nižu poput sudbinskih proročanstava antičke tragedije protiv kojih njegova volja ne može. Ta je supresija izvrsno prikazana scenom koja slijedi neposredno nakon *Woyzeckova* ubojstva Marie. Svi se likovi okupljaju na zajednički ples koji stvara morbidnu atmosferu, skicirajući kratak opseg pažnje

¹⁵ M. DE MARINIS (1999, 9) u svom izlaganju nastanka teorije semiotike kazališta prikazuje semiotička načela od kojih je jedno načelo artifikacije ili semiotizacije u kojemu scenski elementi ili same fizičke karakteristike glumaca koje nisu nužno namjerno stvorene, poprimaju značenjsku funkciju i sudjeluju u izgradnji konačne poruke. Ovo načelo potvrđuje ideju da je sve prikazano na sceni znak pogodan za tumačenje.

društva koje brzo zaboravlja na sve uz pravilnu dozu *kruha i igara*. Woyzeck ostaje sam na pozornici, a njegov se bezizražajan ples pretvara u mehaničko marširanje.

Lik liječnice (Olivera Baljak) iznosi prikaz moćnika koji vrše one eksperimente koji su do tog stanja doveli. Naime, Woyzeck je podvrgnut rigoroznoj prehrani koja se temelji isključivo na grašku zbog koje pati od zastrašujućih posljedica po zdravlje, a sve to čini kako bi priskrbio dovoljno novaca za svoju obitelj. Liječnica pokazuje potpunu kontrolu nad Woyzeckom i ostatkom lude družine, kao da se nalazi izvan same radnje, kakav voditelj show programa koji najavljuje sve tipove luđaka koje u društvu možete susresti. Ambijent ludnice je posebice simboličan i nadograđuje elemente koje je Büchner unio u svoj dramski tekst. Liječnica više nije samo predstavница moćnika, kao u tekstu, koji su spremni na sve kako bi došli do određenog cilja, u ovom slučaju znanstvene spoznaje, na uštrb malog čovjeka koji će se naći u zupčaniku njihove moćne mašinerije, ona je i eksplicitna okrutna vlasnica njihove sudbine koja ne samo da za njihove živote ne mari, već se njima i poigrava. Svojim karikaturalnim govorom koji pripada svijetu medija i šoubiznisa širi razmjere svog lika i na izvikivača koji u drami predstavlja sposobnosti vlastitog dresiranog konja. U ovoj je scenskoj realizaciji Izvikivačeva izdresirana životinja svaki testni subjekt, svaki luđak, koji se našao pod dehumanizirajućim efektima ruke liječnice. U Büchnerovoj drami smo se susreli sa svođenjem Woyzecka na status subjekta u odnosu njega i kapetana ili liječnika, a ovdje, u scenskoj realizaciji, to se dodatno naglašava demaskulinizacijom Woyzeckova lika kroz patronizirajući i ponižavajući odnos i govor snažne, beskrupulozne liječnice. Takav odnos pojačava odabir ženske glumice za ulogu liječnice. Time je redateljica također dala do znanja da beskrupuloznost i racionalno ludilo i privid moći nisu sačuvani samo za muškarce. Odnos prema ženama i ženskosti u ovoj je predstavi posebno zanimljiv, a razradit će se dodatno u prikazu lika Marie i interpretaciji Hane Selimović u nastavku. Demaskulinizacija posebno je vidljiva u sceni liječničkog pregleda u kojoj se glumci postavljaju na način zbog kojega nam je jasno da je posrijedi rektalni pregled.

Uz Babu (Biljana Torić), Margharetu (Anastazija Blaž) i Karla (Leon Lučev), među luđacima se posebno ističe Maestro (Nikola Nedić) koji precizno oslikava čovjeka bez kontrole nad vlastitom sudbinom. On se nalazi na razmeđi između čovjeka i majmuna, u potpunosti animalizirane prirode, ovdje da zabavi vladajuće poput Kapetana (Jasmin Mekić) i Tambourmajora (Dražen Mikulić). Ova je scena ekvivalent dramskog prikazu ulične zabave na kojoj dresirani konj postaje prikaz ljudskog stanja. U ovom je slučaju odabrana životinja dresirani majmun kojega Nedić utjelovljuje stvarajući animalistički prikaz čovjeka. Cijeli je niz

njegovih akcija i reakcija na podražaje ostalih likova na sceni zapravo rezime Büchnerove filozofije. Maestro je već je suviše plod svih eksperimenata da bi uopće bio svjestan da ne posjeduje slobodu. On svojim ponašanjem i poslušnošću ostale likove čini sretnima i za sitne nagrade izaziva navale smijeha i aplauza slušajući sve zapovijedi poput „marširaj majmune“ ili „prekriži se majmune“. Liječnica na početku njegova predstavljanja daje do znanja da je riječ o životinji, opasnoj životinji koja može nanjušiti vaš strah, pronaći slabu točku i uništiti vas. Mali čovjek je opasan, ali je previše zaokupljan izvođenjem trikova za mrvice hrane kako bi preživio da ni ne zna prepoznati vlastitu moć. Maestro, osim što sluša naredbe nadređenih te, za nagradu poput bijedne mrvice hrane koja mu znači egzistenciju, gubi vlastiti identitet, on također, baš kao i u drami, predstavlja samog Woyzecka. To je jasno i u samoj strukturi odnosa spram moćnih likova, a dodatno se razvija u naletu animalnog seksualnog bijesa koji nastupa kada ne može od žene dobiti ono što želi.

Svi tipovi luđaka s kojima se susrećemo nadopunjuju sliku dehumanizacije društva. Jedino čisto što nekako preživljava u otrovnoj okolini je mala ptica u Karlovim rukama. Karl, koji se u drami pojavljuje samo u nekoliko scena, u predstavi proteže svoju performancu i na lik Andresa. On će se tako često naći u onim dubokim razgovorima s Woyzeckom. No, izostaje ona kontrastiranost između psihički zdravog i ludog lika. Woyzeckove su vizije i ovdje samostojeći elementi predstave, no njegovo stanje u scenama s Karlom nisu izolirani fenomeni koji imaju smisla u dubinskom iščitavanju sadržaja, već se rađaju trenutci prepoznavanja među ovim likovima. Kar je ontološki prikaz izmučenog siromaha, pripadnika radničke klase. Mala je ptica u njegovim rukama samostalni simbol koji u različitim kontekstima poprima različita značenja. Ujedno, ona je i performativni prikaz ideje slobode. Odnos spram Karlovu nedopuštenju posjedovanja te krhke i plahe životinje odnos je društva prema potlačenima. Ovdje redateljica prikazuje Büchnerov fatalizam povijesti. Karlova je nada da će uspjeti sačuvati pticu neodrživa te svi u publici osjećamo neizbježnu sudbinu imaginarne simbolične životinje čija smrt označava kraj lažnog uvjerenja da posjedujemo slobodnu volju te da smo sposobni izgraditi vlastiti identitet. Znakovita je i činjenica da je krvnik ptice upravo liječnica. Kada ona okrutno ubija pticu sva se nada koja je do tada bila tako ljubomorno čuvana pretvara u očajnički Karlov vrisak koji je vrisak svakog malog čovjeka koji je pjena u valu, nošen neukrotivim povijesnim zbivanjima, određen prirodnim stanjem stvari u koje je rođen.

Velik i veoma važan dio analize drame odnosio se na Woyzeckov jezik i izraz njegova proznog govora koji prevladava u trenutcima vizija te na kontrast sa svjesnim govorom kojeg karakterizira dijalektalna obilježnost i socijalna karakterizacija. U predstavi je Woyzeckov

govor također vrlo svjesno i vrlo jasno određen. Posebno je naglašena razlika između vizijskih trenutaka i razgovora s kapetanom ili liječnicom. U vizijskim trenucima govori razgovijetno, ali i vrijednosno izraženije. Monolozi su mu izražajno bogati i zapravo u potpunosti možemo Woyzecka zamijeniti za kakvog pripadnika plemićkog roda koji, poput Hamleta, sagledava vlastitu sudbinu. No, ono što nam signalizira da je riječ o nesvjesnim refleksijama je sam pogled glavnog glumca. Radi se o bezizražajnom pogledu u daljinu i automatskog govorenju sadržaja refleksije.

Upravo je fragmentarnost Büchnerove drame ono što je kroz godine privlačilo brojne redatelje i dramaturge. Nedovršenost pred njih stavlja velik izazov i ostavlja otvorenu knjigu u koju je moguće upisivati brojne vlastite interpretacije. Osim što postoje brojni prijevodi, postoje i brojne nedovršene scene i likovi koji nisu uključeni u službenu verziju, a Büchnerova nam smrt ne dopušta da ikada saznamo punu definiciju njegova Woyzecka. To ističe i sama redateljica Anica Tomić koja ističe otvorenu dramaturgiju Büchnerova dramskoga teksta kao velik izazov s kojim se suočava kreativan tim pri radu na scenskom prikazu. Otvorena je dramaturgija velik izazov i za samog glumca. Piščevi su likovi destabilizirani i necjeloviti i otvoreni za upisivanje novih čitanja. Njihova ih otvorenost čini, paradoksalno, zatvorenima zbog čega valja duboko ponirati u svaku riječ koja stoji na raspolaganju i otkrivati sadržaj koji se u njih može upisati. (prema A. LEDERER, 146) M. PFISTER (1998, 44) navodi da je performativnost dramskoga govora i njegova ostvarivanja indikativna i ključna za davanje scenskih uputa za izvođenje. Upravo to potvrđuje tvrdnju o dubinskom iščitavanju dijaloga koje je u slučaju riječkog Woyzecka, ali i svakog drugog uprizorenja ovog nedovršenog djela, presudno u odredbi puta scenskoga uprizorenja. Anica Tomić u već ranije spominjanom intervjuu progovara i o ovome kompleksu s kojime se suočila u izgradnji interpretacije Büchnerova dramskoga teksta.

“Njegova otvorena dramaturgija vrlo je sklizak teritorij. On daje slobodu koja te uvjetuje da si puno više odgovoran, ali istovremeno i puno više zatvoren. Put do konačnog teksta bio je dug, kombinirali smo sve prijevode kao i scene u nastanku, s obzirom na to da su u službenoj verziji teksta neke scene izostavljene (...) Ovaj „Woyzeck” je naš odgovor na njegovu tajnu ili pak naše iščitavanje – u kojem gotovo hermeneutički prilazimo svakom liku i zatim ga obrnutom psihoanalizom otvaramo i stvaramo novo konotacijsko značenje. U tom polju publika nalazi svoja značenja.” (<http://hnk-zajc.hr/predstava/woyzeck/>)

7.2. Marie kao studija ženskosti

Osim seciranja lika Woyzecka, ova predstava nudi i veoma zanimljiv osvrt na lik ženske protagonistkinje Marie čija kompleksnost nimalo ne zaostaje za Woyzeckovom. Ona je u režiji Anice Tomić potpuno izmijenjena i bitno odudara od dramskog izvornika. Njezina je priroda prikazana iz veoma senzibilne i ženske perspektive, a krivica se spram Woyzecka mijenja iz scene u scenu. Naime, Marie sasvim očito primjećuje Tambourmajora kao muškarca, njegovi joj svjetlucavi pokloni potpiruju čežnju za lagodnim životom. Međutim, scena silovanja ipak dokazuje je njezin um ostao odan Woyzecku, o kakvom se god životu s njim radilo jer, u narednoj sceni prikazuje slomljenu ženu koja sakuplja komadiće raskidane lutke koju je raskidao lik kapetana, koji predstavlja bilo kojeg muškarca, u nježnom i zavodljivom plesu koji se pretvara u skrovito, ali silovito trganje. Iskren i potresan plač nad vlastitom sudbinom, sućutan zagrljaj u kojemu žena pokušava biti blaga sama prema sebi pretvara se u molitvu. Ova je interpretacija zanimljiva jer predstavlja jednu Marie potpuno drugačiju od one koju nam je Büchner predstavio.

Redateljica Anica Tomić u intervjuu objavljenom na službenim stranicama HNK Ivana pl. Zajca objašnjava ovu izmijenjenu perspektivu u oslikavanju lika Marie na sljedeći način:

“Ona nije drugačija, ona je samo čitana iz perspektive dviju žena (Jelene Kovačić, dramaturginje i mene), koje promišljaju svijet iz očiju žene. Marie je prvo majka, zatim i žena, a na kraju postaje ljubavnica – ili od svete do grešnice, barem po Büchneru. Ta pojednostavljena i upisana biblijska mizoginija spram žena zasigurno ne odgovara nama i poimanju ženskog roda. Tragedija Marie nije samo njeno siromaštvo, nego to što je njoj život pozicioniran u odnosu na drugoga (muškarca), tu počinje i sav tragos ženskog roda, pristanak da si uvjetovan muškim svijetom. Mi mijenjamo tu perspektivu, ali bez obzira na promjenu i pobunu Marie, ona i dalje završava pod nožem, ni za nju nema uskrsnuća, pa se tu opet spajamo s Büchnerom.” (<http://hnk-zajc.hr/predstava/woyzeck/>)

Citirani ulomak iz intervju moguce je povezati s ranijom interpretacijom Woyzeckova usmrćivanja Marie koje smo povezali s njegovom željom da preuzme jednu odluku u svome životu u vlastite ruke. Taj smo čin povezali sa željom da dominira i sa seksualnim bijesom. Woyzeckova motivacija ostaje ista bez obzira na izmijenjenu perspektivu Marie čime dobivamo i prikaz vječite subordiniranosti ženskog subjekta koji će uvijek biti nedostojan časti i istine.

Ženski je subjekt uvijek prikazan kao u nepovlaštenijoj poziciji od muškoga, bez obzira koliko je njegova pozicija loša i potlačena.

Trenutak bliskosti Marie s njezinim alter- egom, koji je predstavljen pokidanom lutkom, pokazuje samoću, emocionalno raspadanje koje se događa unutar osobe čiji život teče bez mogućnosti intervencije. Hana Selimović je zaista sjajna u ovoj ulozi te su njezini monolozi ključni u razumijevanju stvarnosti u kojoj se ona i Woyzeck nalaze. Ona predstavlja njegovu racionalnu protutežu te progovara, kao svojevrstan prijevod, o svemu onome o čemu i on govori u svojim trenucima bunila. Marie je u svakom trenutku svjesna njihove sudbine i položaja. Dok Woyzeck govori iz pozicije duboke, gotovo Freudovske¹⁶ razine svijesti, njegova ljubavnica budno gleda na svijet pa je zbog toga njezina perspektiva još dirljivija i beznadnija od njegove.

Ranije spominjani religijski elementi koje smo izdvojili u dramskome tekstu, preneseni su i u scensku interpretaciju koju nam donose Tomić i Kovačić. Ti religijski elementi posebno progovaraju kroz lik kojega tumači Selimović. U analizi dramskoga teksta citirali smo Woyzecka koji čita pomno odabrane dijelove *Bibije*. U ovome scenskome prikazu Marie je ta koja skrušeno moli za vlastiti oprost grijeha te je njezina sudbina stavljena u suodnos s onom Marije Magdalene¹⁷ čime se stvara direktna reinterpretacija dramskog teksta na kojemu predstava počiva. U dubini svoje boli u kojoj pokušava izreći iskrenu molitvu, raspliću se sva moguća čitanja ovog lika. Ostali se likovi okupljaju oko nje i rekreiraju svima nam poznatu biblijsku scenu kamenovanja bludnice. Ova simbolična scena je istovremeno veoma aktualna kritika licemjernog društva, ali i prikaz žene i dubine njezina unutarnjeg svijeta kojega svi nastoje razumjeti, a većinski ga samo mogu pretpostaviti jer se njegovo čitanje zapravo nikada ne može u potpunosti izvršiti.

¹⁶ Ovdje se referiramo na Feudove (2000) *Tri rasprave o teoriji seksualnosti* i ideju da su Woyzeckove vizije zapravo odraz njegove podsvjesti, što ih samim time čini njegovom istinom. Kod lika Woyzecka možemo zamijetiti plodno tlo za freudovsku psihoanalizu upravo zbog njegove potisnute agresije, a pogotovo seksualne, koja leži ispod društveno nametnutog stanja koje ga sputava i lomi njegov um, zbog čega podsvjesni demoni izlaze na površinu.

¹⁷ Marija Magdalena bila je bliska Isusova učenica. U ovome kontekstu usporedba Marie s Marijom Magdalenom počiva na Marijinom bludnom griješenju nakon kojega je tražila iskupljenje. (Hrvatska enciklopedija)

7.3. Prikaz *Woyzecka* u 21. stoljeću

Činjenica da ovo dramsko djelo uopće privlači toliku pažnju raznih redatelja diljem svijeta potkrepljenja je svezvremenošću pitanja koje je Büchner otvorio tiču se, kako smo mogli i vidjeti, dostojanstva malog čovjeka, identiteta pojedinca u mašineriji povijesti, obespravljenog položaj radničke klase. Sve su to točke za koje uporište možemo pronaći u svakom povijesnom razdoblju. *Woyzecka* zato nećemo nazvati suvremenim, već svezvremenim. Ni u ovoj realizaciji riječkog HNK Ivana pl. Zajca ne postoje direktne indikacije koje pokušavaju dati do znanja da je Woyzeck prikaz točno određene klase u točno određenom vremenu, kao što niti kapetan niti liječnik nisu prikazi određene vladajuće sile ili političke opcije. Njegova je patnja prikazana kao dalekosežna te se ne zaustavlja na samo jednom kapetanu, liječniku ili vojsci. Služba mu ne pripada jednoj određenoj vojsci, jednom izoliranom ratu, a autoritet koji lomi radnika pripada svakoj vladajućoj sili. Woyzeckovu svezvremenost još jednom potvrđuje redateljica Anica Tomić u ranije citiranom intervjuu:

“(...) kada bi ovaj svijet bio idealan i kada bi funkcionirao po principu moralnih vrijednosti, mi bismo bili jedno tolerantno, divno i blagoslovljeno društvo – u najboljem smislu te riječi. Ali, našeg svijeta nema bez Woyzecka, kao što i ovakav svijet postoji da bi proizvodio Woyzecke.

Na kraju, gledatelj si može postaviti u tišini svog udobnog sjedala pitanje: ne poznajem li i ja jednog Woyzecka, onoga koji je pokleknuo pod pritiskom jer je mislio da nema izbora, ali zaboravljamo da izbor uvijek postoji i on je u nama.”

Zakružnost kompozicije predstave i motiv koji pokazuje bezvremenost radnje, neprestano ponavljanje ovih ili sličnih situacija, prikazuje i kolo koje izvode svi likovi na pozornici. Ono se javlja na početku i na kraju radnje uz pratnju divnog etno pjevanja koje podsjeća na tradicionalne napjeve. To kolo govori nam da smo svi dio tog cikličnog ponavljanja jednih te istih situacija, vrtloga sudbina u kojemu mjesto i vrijeme ne igraju ulogu, mali je čovjek svugdje i uvijek Woyzeck.

Glazbeni brojevi naglašavaju dramatičnost ključnih trenutaka u predstavi, ali i zaustavljaju radnju progovarajući dublje o emotivnim stanjima likova. S obzirom na osiromašenost scenografije koja služi samo kao element pojačavanja alijenacije i osamljenosti

likova, glazbeni brojevi u predstavi zaista mogu zauzeti položaj samostojećih znakova¹⁸, dekorativnih elemenata predstave. Osim što nam pomažu da dublje uronimo u stanje potresenosti koje izaziva sama radnja, izvrsni i snažni etno zvukovi spajaju tradicionalnost s problemima o kojima se govori. Gotovo kao da je potlačenost malog siromašnog čovjeka dio tradicije, nešto iskonsko i primordijalno, u samim temeljima svakog naroda.

7.4. Reducirana scenografija

Kako bi ogolile scenu i pročistile vidokrug publici koja se zatim može skoncentrirati na psihologiju likova koja biva secirana cijelim kazališnim komadom, redateljica i dramaturginja odlučuju se za postavljanje reducirane scenografije. Cijela predstava zadržava jednaku, reduciranu postavu scenografije, a potpisuju je sama redateljica, Anica Tomić te Dalibor Laginja. Posebnu ulogu u ovako osmišljenoj i postavljenoj scenografiji ima oblikovanje svjetla koje dodatno naglašava dubinu pozornice i one rijetke elemente scenografije koji dolaze u centar pažnje. Oblikovanje svjetla u ovoj predstavi potpisuje Deni Šesnić. Spomenuta se nepromjenjiva scenografija sastoji od visećih električnih žica privezanih uz razvodni stup koji se nalazi na kaju pozornice. Prikazane žice naglašavaju dubinu pozornice koja je zaista iskorištena do maksimuma te je u ključnim scenama, uz dodatak dima, stvarala osjećaj jeze koji je direktno prenesen iz ozračja samoga dramskoga teksta. Javlja se i pokretna vrata koja od jednog do drugog dijela scene guraju glumci. Ona služe kao uvod u upoznavanje likova, prolazak lika kroz vrata označava fokus na njega. Međutim, osim njihove praktične funkcije tu je i simbolička: vrata stvaraju osjećaj jednoličnosti, nepromjenjivosti situacije. Svaki put kada mislite da po likove ne može gore oni ponovno prolaze kroz vrata ulazeći neprestano iznova u stanje bespomoćnosti.

Na samom kaju predstave na sceni se javljaju novi elementi scenografije. Woyzeck, nakon ubojstva Marie i prikaza svojeg mehaniziranog i dehumaniziranog stanja svijesti te položaja u društvu, okreće pušku prema onima koji su isti kao i on. Iznad scene se na nevidljivim konopima spušta odjeća koja očigledno pripada ljudima istog društvenog soja kojemu pripada i sam Woyzeck. On se tada okreće prema haljinama, košuljama i ostalim, pred

¹⁸ M. DE MARINIS (2006, 10) u svome radu ističe da ulogu scenskih elemenata s posebnim značenjem ne moraju imati samo fizički samostojeći elementi na sceni. Primjer glazbenih brojeva koji je spomenut potvrđuje upravo tu pretpostavku te zaključujemo da su oni, u scenama u kojima se javljaju, jednako značajni znakovi koji komuniciraju s publikom kao, primjerice, ogoljena scenografija i njezina znakovitost.

svijetom izvješanim dronjcima te bijesno i gotovo mahnito puca prema njima, rušeći na scenu jedan po jedan komad odjeće. Završnom scenom nam redateljica i dramaturginja žele dati do znanja da je mali čovjek uvijek i svugdje na nišanu te da Woyzeck svoju pušku neće okrenuti prema kapetanu ili doktorici, već prema pripadniku vlastite vrste. Opisana scena stvara osjećaj bespomoćnosti, bezizlaznosti ljudskog stanja u kojemu će moćni zauvijek biti moćni, promatrači iz pozadine u okrutnoj stvarnosti koja se kotrlja preko pleća malog čovjeka.

8. Kazališna kritika

Kada govorimo o životnom putu jedne kazališne predstave, svima nam instinktivno na um pada trojna etapa koju, sintagmom *magično trojstvo* opisuje i N. BATUŠIĆ (1991, 19). Kazališna se predstava prije svega mora roditi u obliku ideje koja će postati određeni predložak za razvoj prikaza na sceni. U ovom je diplomskom radu taj predložak fragmentarna i nedovršena Büchnerova drama *Woyzeck*. Promatrali smo zatim novi život koji je ta drama dobila 2018. godine, u novom kontekstu režije Anice Tomić u kazališnoj predstavi HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci. Treća je etapa odnos s publikom, kao recipijentom kojemu je kazališni čin usmjeren i koji, u međudnosu sa stvorenim kazališnom predstavom, tvori okvir za razumijevanje cijelog puta kojeg je produkcija određene predstave morala proći. (DE MARINIS, 2006, 21)

Kazališna je kritika u ovom procesu medijski posrednik koji vodi predstavu k gledatelju, a istovremeno može biti sagledana i proučavana sama za sebe, kao specifičan interdisciplinarni žanr. Ona u različitim dijelovima svijeta poprima potpuno različite oblike i uloge kao što zamjećuje S. NIKČEVIĆ (2011, 83) u svojoj sustavnoj usporedbi američke i europske kritike. Oblik kazališne kritike i njezinu prirodu jasno diktira i odnos prema kazalištu koji njeguje određena zajednica ili društvo. Europski se slučaj, kojega S. NIKČEVIĆ (2011, 83) zanimljivo opisuje može se pripisati i današnjoj hrvatskoj, pa onda, ako se uputimo i mikroanalizu, i riječkoj kazališnoj kritici i njezinu posredovanju između kazališne predstave i recipijenta, odnosno publike. Europsko je kazalište nacionalno i kulturno dobro financirano od strane države i grada, od novaca poreznih obveznika, većinski neprofitno, pa samim time ni reakcija kritike ne može na kazališnu predstavu imati poražavajući utjecaj na uspjeh određene predstave. Koju ulogu u životu predstave ona može imati sama kritika? S. NIKČEVIĆ (2011, 180) u Europi kazališnu kritiku vidi kao svojevrsnu vodilju kazališnoj zajednici, upute koje obrazuju i

pojašnjavaju aspekte odgledane predstave koje bi prosječnom gledatelju promakle. U takvom je odnosu kazališni kritičar nužno visoko obrazovana osoba koja je prije svega ovladala teatrološkom terminologijom i stekla bogato kazališno iskustvo. Zbog takve definicije možemo zaključiti da žanr kazališne kritike pripada teatrologiji kao njezin prosudbeni aparat, baš kao što bi književna kritika pripala teoriji književnosti. Ipak, hibridnost ovog žanra zahtjeva i određenu umješnost s riječima, izvrsno baratanje hrvatskim standardom pa samim time i sama postaje autorski tekst, literalno ostvarenje. Za lakše snalaženje među brojnim objavljenim tekstovima o predstavi *Woyzeck* HNK Ivana pl. Zajca i dedukciju tekstova koji se mogu nazvati kazališnim kritikama poslužiti ćemo se definicijom Sanje Nikčević koja kazališnu kritiku naziva *člankom objavljenim recentno nakon premijere u dnevnim ili tjednim medijima javne komunikacije, tiskanim ili elektroničkim koji prosuđuju kazališnu predstavu. Varira u opsegu od dvije do tri kartice teksta, a sastoji se od elemenata: 1. informacije o predstavi 2. opis predstave 3. vrednovanje predstave i 4. obrazloženje vrednovanja.*S. NIKČEVIĆ (2011, 190)

U ovome će se poglavlju zadržati na opisu uloge europske kazališne kritike i njezinih karakteristika te će se te karakteristike potražiti u korpusu sakupljenih kazališnih kritika koje su u različitim medijima objavljene o kazališnoj predstavi *Woyzeck* HNK Ivana pl. Zajca. Osvrnut ćemo se prije svega na formu i stil sakupljenih kazališnih kritika te pokušati razaznati publiku kojoj se određeni kritičari obraćaju. Razmotrit će se struktura sakupljenih kritika te će se pokušati utvrditi postojanje ili odsutnost određenog ustaljenog modela. Zatim će se osvrnuti na proučavane elemente predstave koji ulaze u sadržaj kazališne kritike i način na koji se isto čini. Za kraj, ponudit će se strukturirani osvrt na cjelokupni sakupljeni korpus te prosudba uloge tih nastalih kritika u životu proučavane kazališne predstave. Pokušat ćemo sagledati u kojoj je mjeri i dalje potrebno Senkerovo¹⁹ zazivanje opismenjavanja kazališne kritike te u kojim poljima iste.

¹⁹ Lucija Ljubić u svom radu *Kritika i publika u suvremenom hrvatskom kazalištu* navodi poziv kazališnog kritičara i teatrologa Borisa Senkera na opismenjavanje hrvatske kazališne kritike zbog elementarnog nepoznavanja teatrološke terminologije. Taj je navod važan jer otvara pitanje o utjecaju hrvatske kazališne kritike te njezinu položaju u životu kazališne predstave. Njime se kritičara poziva na odgovornost, a ovo će poglavlje pokušati razmotriti suvremenu situaciju i propitati prema kome je kritičar zaista odgovoran.

8.1. Stil i forma kazališnih kritika

Prije svega, ono što zamjećujemo čitajući sakupljene kazališne kritike jest problem definiranja ovog hibridnog žanra koji je već u uvodu ovog poglavlja načet. Naime, vrlo je teško do kritike u onom obliku kojega bismo očekivali doći. Forma se kritike često miješa s formom komentara ili izvještaja te u većini slučajeva samo na tome i ostaje, stvarajući gdjegdje pokoju analitičku rečenicu. Ipak, u moru komentara i osvrta prekrivenih krinkom kritike, izronila je nekolicina konkretnih kazališnih kritika čije se karakteristike mogu suvereno promatrati.

S. NIKČEVIĆ (2011, 98) razmatrajući stil europske kazališne kritike primjećuje da je ona uglavnom neosobna i teži hladnom osvrtu na odgledan kazališni čin. Takva kritika ne zapada u iznošenje vlastitog doživljaja sviđanja već nastoji svaki element koji analizira i argumentirati. Njezino definiranje takvog neosobnog stila kazališne kritike, ili, kako ga ona naziva „neosoba Božja objava“ posebno dolazi do izražaja u usporedbi stila američke kazališne kritike koja, za razliku od pretežno teoretske i analitičke europske kritike, nastoji zabaviti publiku i unijeti u tekst osobni stil pojedinog kritičara. Nikčević pretpostavlja da će se u suvremenoj europskoj kritici javiti kritike koje će analizirati odgledanu predstavu bez eksplicitne objave konačne osude same predstave. Ipak, u praksi ćemo zamijetiti česte suptilne objave pozitivnog konačnog doma predstave, pa će Kim Cuculić (Novi List, 15.siječnja, 2018.) već u samom naslovu svoje kritike *Woyzecka* navesti indicaciju vlastita mišljenja o predstavi nazivajući ju „*dojmljivom kritikom opančarskog društva*“, a Nina Ožegović (T-portal, 15. siječnja, 2018.) će pak u istaknutom tekstu iznad same kritike izjaviti da ona „*lupa u želudac*“ referirajući se pritom na snažan i potresan dojam koji predstava ostavlja. Niti jedna od navedenih autorica u svojim kritikama ne koristi zamjenicu „ja“ u iznošenju analize kazališne predstave. Obje autorice svoja mišljenja iznose esejskim stilom te analizu vrše postavljajući se u poziciju „*Božje objave*“, ne ostavljajući prostora za definiranje kritika kao „*njihovo mišljenje*“, već dajući do znanja da je posrijedi stručna teorijska analiza. Jedini pronađeni eksplicitni iskaz vlastita mišljenja, koji u tom slučaju služi kao svojevrsno ograđivanje od definiranja iskaza stručnom tvrdnjom, pripada autorici Olgi Vujović i kritici objavljenoj na stranici KritiKaz: „*Gledajući predstavu „Woyzeck“ u riječkom Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca (...) u dramatisaciji Jelene Kovačić i režiji Anice Tomić, imala sam dojam da je „punija“ od ponuđenog književnog predloška. Doduše, radi se o nevelikom tekstu, ali njih su dvije uspjele svaku repliku „osnažiti“ vizualno i zvučno (...)*“ (O. VUJOVIĆ, 2018)

Bez obzira na ove zaista kratke, ali ipak indikativne izraze vlastita sviđanja, generalni je dojam promotrenih kazališnih kritika ipak neosoban. Ta neosobnost posebice proizlazi iz tvrdnji koje nam daju do znanja da su autori kazališnih kritika koje su pred nama stručnjaci koji predmetu svojega interesa prilaze pomno i znalački. Zbog te pretpostavke, u ovim ćemo kritikama često naići na specifičan metajezik kojim kritičari daju do znanja da poznaju teatrološku terminologiju, ali i postojeća tumačenja dramskog predloška na kojemu je utemeljena predstava. Primjer vidimo kod Cuculić, u kritici Novog lista, koja relevantnost svojih analitičkih tvrdnji potkrepljuje iznošenjem postojećih teoretskih promišljanja o Büchnerou dramskom predlošku. *„Teoretičari i kritičari prepoznali su u »Woyzecku« motiv patološke ljubomore prisutan i u Shakespeareovom »Othellu«, a u ovom djelu postoje i brojni biblijski citati. U tekst, koji ima poetskih, naturalističkih i ekspresionističkih elemenata, Büchner je upleo i njemački folklor. U kazališnoj interpretaciji ovog komada Anica Tomić i Jelena Kovačić sve to imaju na umu, upisujući u otvorenu dramaturgiju »Woyzecka« nova značenja i aluzije na suvremenost.“* (K. CUCULIĆ, 2018)

Kod Cuculić također možemo zamijetiti, uz suptilne naznake pozitivnog vrednovanja kazališne predstave i jedno neosobno i neodređeno izražavanje negativnog stava. To čini otvarajući pitanje na koje sama ne daje odgovor već čitatelju, odnosno gledatelju predstave ostavlja na raspolaganju hoće li određeni postupak izdvojeni postupak negativno ili pozitivno osuditi. To vidimo u citatu koji slijedi;

„(...) Ova scena gotovo je doslovno prenesena u kazališni medij, kao dio eksperimenta koji se provodi nad potlačenim i ugnjetavanim Woyzeckom. Premda su citati u umjetničkim djelima legitimna praksa, naročito u postmodernoj, nameće se pitanje ne bi li kazalište ipak trebalo tragati za svojim originalnim, autentičnim jezikom, a ne kopirati druga djela.“ (K. CUCULIĆ 2018)

Navedeni nam citat mnogo govori o stilu kazališnih kritika. Već smo zaključili i potvrdili tvrdnju koju Nikčević iznosi o neosobnom stilu kazališnih kritika u kojemu je na prvom mjestu analiza i kazališna predstava, a kritičarevo je sviđanje sasvim arbitrarno. Samim je time, među kritičarevim vještinama, više na cijeni njegova naobrazba i baratanje teorijskim pojmovima i teatrološkim instrumentarijem doli njegova humora ili privlačnosti samoga teksta. Budući da se od kritičara traži takva stručnost, on svoj sud mora argumentirati. Unutar takve argumentacije, on ipak nastoji čitatelju prepustiti krajnju riječ pružajući njemu samome gotove misli i tumačenja putem kojih bi on sam mogao donijeti konačan zaključak o odgledanoj

predstavi. S. NIKČEVIĆ (2011, 87) ističe da je didaktička funkcija kazališne kritike u hrvatskoj prisutna od njezinih začetaka pa je kritičar netko tko će publiku uputiti kako kazalište cijeliti i razumjeti i koje kvalitete prepoznati. Upravo tu tvrdnju pronalazimo u kritici objavljenoj u Novom listu zbog nježnog manevriranja tvrdnjama koje su gledatelju ponuđene da bi ih on znao primijeniti u svom vlastitom prosuđivanju o odgledanoj predstavi.

Kada govorimo o strukturi kazališne kritike, NIKČEVIĆ (2011, 190) u poglavlju *Novoponuđena definicija za raspravu* nudi i elemente od kojih se kazališna kritika sastoji koji su ranije navedeni. Definicija koju Ničević nudi važna je upravo zbog navedenih elemenata koji omogućuju jasnu distinkciju od drugih žanrova, jer *nedostatak (ili dominacija) nekog od elemenata pretvara članak u drugi žanr*. S. NIKČEVIĆ (2011, 191). Možemo se složiti, promatrajući sakupljene kritike, da je opisana struktura zaista frekventna i uobičajena. Ipak, zamjećujemo i određena odstupanja u strukturi pojedinog elementa koja nisu toliko snažna da nas navedu na zaključak da pred nama ipak nije kazališna kritika, ali izazivaju potrebu da se o njima progovori.

Prvo se takvo odstupanje odnosi na prvi element kazališne kritike, informacije o predstavi. To odstupanje bismo mogli priložiti specifičnosti Büchnerova dramska teksta jer, upravo je o njemu, njegovu životu, poetici i nastanku dramskoga predloška svaka kritika rekla ponešto. Te informacije se lako mogu svesti na zajednički nazivnik i okarakterizirati informacijama o predstavi, no, one su često i grafički odvojene od informacija o predstavi koje slijede nakon uvodna predstavljanja Büchnerove drame. To je slučaj i kod Cuculić koja će prvo predstaviti redateljicu i dramaturginju i riječkog *Woyzecka*, a zatim, u novom odlomku, progovoriti o Büchneru i njegovu dramskom predlošku. Mladen Bićanić (Oslobođenje, 18. siječnja, 2018.) će u predstavljanju Büchnera otići i korak dalje, pa će, prije nego li uopće najavi o kojoj je predstavi i kazalištu riječ, citirati Büchnerovo pismo kao sredstvo pojašnjavanja njegove poetike.

Također, primjećujemo da se u sakupljenim kritikama opis predstave, kojega Nikčević navodi kao drugi element od kojega se kazališna kritika sastoji, najčešće odnosi na predstavljanje sadržaja kazališne predstave. Taj se sadržaj često iznosi kroz predstavljanje likova i simultanu analizu glumačkih izvedbi istih. Kao primjer navodimo citat koji pripada kritici Olge Vujović (KritiKaz)

„U predstavi *Doktor je postao Doktorica*, koju zastrašujuće opakom čini fantastična *Olivera Baljak* (sama opisujući svoj lik na tragu nacističkog zločinca doktora Mengelea).

Izvanredna mlada beogradska glumica Hana Selimović svoju Marie prikazuje kao pritajeno, no nedvojbeno erotsko biće – pomalo lakomislena, mada bez zle namjere, postaje žrtvom zlostavljanja i ubojstva. Dva naglašeno muška nasilna lika, Kapetan (Jasmin Mekić) i Tambourmajor (Dražen Mikulić) nameću se svojom vojnom hijerarhijom koja im omogućava bezgraničnu vlast.“ (O. VUJOVIĆ, 2018)

Ovim se postupkom postiže ekonomičnost i sustavnost u iznošenju ocjene kazališne predstave. Autorica istovremeno iznosi ocjenu o glumačkoj izvedbi, predstavlja likove i njihovu ulogu u kontekstu sadržaja predstave, ali i vrši analizu predstave predstavljajući čitatelju simboliku koju pojedini likovi u sebi nose. Zbog toga, možemo zaključiti da se elementi vrednovanje predstave te obrazloženje vrednovanja isprepliću, ne samo jedno s drugim, već i s opisom kazališne predstave. Kritika koja se posebno po navedenom ispreplitanju ističe pripada Kim Cuculić kod koje ne možemo uopće izdvojiti poseban dio koji iznosi sam sadržaj predstave. Navedena se kritika direktno bavi analizom koja se vrši sustavno s obzirom na odabrane elemente kojima autorica odlučuje pridati posebnu pažnju.

8.2. Predmet analize sakupljenih kazališnih kritika

Potreba za razmatranjem predmeta analize sakupljenog korpusa proizlazi iz izrazite specifičnosti žanra kazališne kritike koji, ne samo da se bavi izrazito kompleksnim područjem umjetnosti poput kazališta, nego je i sam literarni proizvod koji uvelike reflektira afinitete i osobnost autora. Zbog toga je veoma lako pri iščitavanju sakupljenih kazališnih kritika zamijetiti da je predmet analize varijabla koja ovisi o broju autora koje iščitavamo. U ovom ćemo poglavlju se dotaknuti elemenata kazališne kritike koje su autori odabranih kazališnih kritika smatrali pogodnima za analizu.

Započet ćemo s već ranije često spominjanom kazališnom kritikom Kim Cuculić objavljenom u Novom listu. Autorica svoj tekst dijeli na tri poglavlja; asketska scenografija, elementi folkloru i klasni komad. Unutar ova tri poglavlja, autorica razrađuje svoju interpretaciju kazališne predstave. U prvom navedenom autorica traži simboliku reducirane scenografije koju na scenu postavljaju Anica Tomić i Dalibor Laginja. Ona u ovom poglavlju još jednom pokazuje značajke europske kazališne kritike koje smo u uvodu izdvojili. Koristi se stručnom terminologijom i analizi elemenata scenografije pristupa iz pozicije koja pokazuje očekivanje od čitatelja da je ne samo odgledao predstavu, već da posjeduje određeno

općekulturno predznanje. Ovaj će se kompleks kazališne kritike, odnosno odnos kazališne kritike i njezine ciljane publike dodatno razraditi u narednom poglavlju. Naredni će citat pokazati kombiniranje informativnosti novinarskog stila i analitičnosti kazališne kritike. Autorica, iznoseći simboliku elemenata scenografije, povezujući ih sa slikom iz romana *Proces* Fraza Kafke, iznosi i nužne informacije o umjetničkom timu kazališne predstave.

„Ovako asketska scenografija, koju je naglasilo oblikovanje svjetla Denija Šesnića, omogućila je glumcima da se na velikoj pozornici razigraju u koreografiranim točkama, koje je osmislila suradnica za pokret Mila Čuljak. Iako vizualno skroman, efektan je motiv vrata koji asocijativno priziva Kafkina vrata zakona kroz koja mali čovjek nikad ne može proći.“ (K.CUCULIĆ, 2018)

U idućem izdvojenom poglavlju autorica oslikava glazbenu pratnju koja se javlja u predstavi te ga zbog toga naziva *Elementi folklora*. Opis se glazbene podloge zaustavlja nakon nekoliko rečenica te se u nastavku poglavlja zapravo promatra izvedba glavnog glumca i analizira se pitanje, kojega smo se i mi ranije dotaknuli, odnosa morala i novaca. U završnom izdvojenom poglavlju, autorica se osvrće na glavnu ideju Büchnerova dramskoga teksta te na način na koji je ona prenesena u kazališnu predstavu.

„»Woyzeck« je, naime, i klasni komad u kojemu viša klasa ponižava nižu kojoj pripadaju Woyzeck i Marie. Neki teoretičari u Woyzecku su prepoznali Isusove patnje, dok je u riječkoj predstavi možda najdirljiviji prizor u kojemu je sudbina Marie identificirana s biblijskom Marijom Magdalenom, samo bez mogućnosti iskupljenja i uskrsnuća.“ (K.CUCULIĆ, 2018)

Prelazimo sada na kritiku objavljenu na t-portalu autorica Nine Ožegović. U ovome tekstu ne nailazimo na jasnu grafičku razdijeljenost tematskih cjelina kazališne kritike no ipak je moguće razaznati strukturiranost teksta s obzirom na predmet analize koji prevladava. Ožegović kritiku otvara analizom glavne teme koja se s Büchnerova dramskog teksta prenosi u predstavu HNK Ivana pl. Zajca; položaj malog čovjeka. Ova je analiza vidljiva i kod Cuculić, a razlika potječe iz položaja ove tematske cjeline unutar kritike s time da Ožegović širi ovu analizu i na sjevremenost Büchnerove drame.

„Woycezk' zapravo govori o nepromjenjivosti ljudskog karaktera jer ljudi oduvijek vole, brinu se o drugima, trpe, žrtvuju se, izgaraju od ljubomore, ali nose u sebi i zrno zla, te ponižavaju, ugnjetavaju i uništavaju druge.“ (N. OŽEGOVIĆ, 2018)

U nastavku, Ožegović tumači glumačku izvedbu glavnog glumca, što je jedan od elemenata koji će se javiti u svakoj kazališnoj kritici koju smo analizirali. Nastavak kritike podijeljen je po glumcima i likovima koje oni tumače. Nakon svakog vrednovanja određene glumačke izvedbe slijedi komentar i analiza simbolike koju pojedini lik nosi. Ovaj smo predmet analize i ranije spomenuli u tumačenju strukture kazališne kritike. Primjećujemo da je ovakav postupak, u kojemu se vrednovanje (glumačkih izvedbi) i tumačenje (značenja predstave) isprepliću veoma frekventan kod sakupljenih kazališnih kritika. Od autora do autora varira odabir glumačkih izvedbi kojima će posvetiti pažnju, no svaki je odabir funkcionalan i promišljen jer dovodi ne samo do ocjene glumca, već i do pojašnjavanja temeljnih misli odgledane predstave. Ove tvrdnje možemo potvrditi i citatom u nastavku;

„Olivera Baljak kao vojna Doktorica je karijerist, oličenje moći i zla, i koristi svoju isturenu poziciju znanstvenice kako bi eksploatirala i ponižavala one na dnu društvene ljestvice i tako došla do slave ('Doći će do revolucije u znanosti, ja ću je pokrenuti')“ (N. OŽEGOVIĆ, 2018)

Kritika Olge Vujović objavljena na portalu KritiKaz osvrće se na scenografiju, baš kao i kritika Novog lista. U nastavku možemo ponovno izdvojiti postupak ispreplitanja ocjena izvedbe i tumačenja lika. Element kojemu Vujović argumentirano pridaje posebnu pažnju je završetak predstave, čije smo tumačenje mogli vidjeti još samo u kritici Kim Cuculić. U citatu koji slijedi možemo vidjeti opis završetka predstave, ali i još jedno povezivanje različitih grana umjetnosti u tumačenju određenog elementa predstave zbog pronalaženja paralele između nastale slike na sceni s poznatom skulpturom *Pietà* Michelangela Buonarotija. Ovaj smo postupak već ranije susreli u dva navrata, s filmom i književnosti, u kritici Cuculić.

„Ono što razlikuje pojedine izvedbe „Woyzecka“ jest završetak, budući da ga autor nije stigao napisati. Kovačić i Tomić odabrale su Woyzecka učiniti masovnim ubojicom. Nakon što je nožem ubio Marie, on bezumno puca po svima (vrlo upečatljivo padanje odjeće, kao da se radi o ljudima), da bi ga u završnoj sceni Karl prigrlio u naručju (Pietà).“ (O. VUJOVIĆ, 2018)

Strukturom i predmetom analize izdvaja se kritika objavljena na portalu Oslobođenje, autora Mladena Bićanića. Njegova kritika započinje detaljnim pojašnjavanjem Büchnerove poetike. I dok su se i ostali autori ovoga pitanja dotaknuli na neki način, inkorporirajući osvrt na dramski tekst i Büchnerov život u uvod kritike ili dio tumačenja predstave, Bićanić ovom temom otvara i detaljno ju razrađuje, objašnjavajući i utjecaj stvarnog događaja o vlasuljaru

Woyzecku na Büchnerovo stvaralaštvo. Nakon ovakvog detaljnog uvoda, autor prelazi na pojašnjavaње kazališne interpretacije riječkog HNK Ivana pl. Zajca.

„Nešto od te ledene okrutnosti svijeta spram čovjeka - pojedinca, dah te brutalnosti i animalnosti koju pokazujemo prema Drugima kada ih ponižavamo i maltretiramo lako je zapaziti i u riječkom “Woyzecku” već uhodanog redateljско-dramaturškog tandemа Anica Tomić - Jelena Kovačić.“ (M. BIĆANIĆ, 2018)

U kritici Jutarnjeg lista ponovno možemo vidjeti frekventnu šablonu tumačenja glumačke izvedbe putem koje slijedi analiza određenog segmenta predstave. Kod autorice Snježane Pavić možemo potvrditi utjecaj osobnosti kritičara na odabir predmeta analize unutar članka. Ta je osobnost vidljiva u odabiru interpretacija glumačkih izvedbi. Dok je većina sakupljenih kritika istaknula, očekivano, glavnog glumca, izvedbu Marie te eventualno doktoricu, koja se ističe specifičnim odabirom kojim se mijenja spol lika s obzirom na dramski predložak, Pavić odabire Leona Lučeva koji tumači Karla. Ovaj joj odabir samim time otvara dodatna polja analize kojih se druge kritike često nisu dirale.

„Leon Lučev igra Karla, idiota, s distance: on je Woyzeckov pandan, ruina od čovjeka kojeg i dašak vjetra može uznemiriti. Tu su mu stavili ptičicu u ruku, o kojoj se brine kao o ostatku svoje ljudskosti. Dok joj jači ne zavrne vratom.“ (S. PAVIĆ, 2018)

U ovoj ćemo kritici istaknuti i snažan utjecaj novinarskog diskursa na kazališnu kritiku kao specifičan hibridni žanr²⁰. Pavić u svom tumačenju određenih elemenata predstave unosi i informacije koje se tiču šireg kulturnog konteksta hrvatske, ali i informacije kojima se obogaćuje informacija koju se nastoji prenijeti, što vidimo u citatu koji slijedi;

„Dva dana nakon što je HNK u Zagrebu slavio 700. izvedbu “Ere s onoga svijeta” Jakova Gotovca, u HNK u Rijeci uživali smo u moćnoj preradi folklora za 21. stoljeće. Impresivnu muziku, inspiriranu prije svega istarskom tradicionalnom glazbom, a onda i zvukom Dalmatinske zagore, potpisuje Nenad Kovačić, etnolog i glazbenik koji surađuje s Damirom Imamovićem i Dunjom Knebl.“ (S. PAVIĆ, 2018)

²⁰ Hibridnost ovog žanra ističe i S. NIKČEVIĆ (2011, 179) kao jedan od problema pri definiranju pojma kazališne kritike. U ovome kontekstu mislimo na snažno ispreplitanje literarnosti ovakve vrste teksta, potrebe za poznavanjem teatrološke terminologije, ali i poštovanje načela medija unutar kojega je kritika objavljena, što dovodi do utjecaja novinarskog stila na konačni tekst.

8.3. Ciljana publika

Svaki je tekst koji je objavljen u nekom tiskanom ili elektroničkom mediju nekome upućen te ima određeni cilj. Upravo će recipijent svakoga takvoga teksta biti onaj koji diktira i izražajna sredstva kojima će se autor služiti, predmete radnje koji će se u tekstu naći i formu koju će tekst zadobiti. Navedena je tvrdnja posebice vidljiva i kod kazališne kritike koja, posebice u Europi, ima veoma specifičnu ciljanu publiku. S. NIKČEVIĆ (2011, 89) u svojoj studiji progovara i o ovome veoma kompleksnome pitanju. Autorica i kod ovoga pitanja naglašava razliku između američke i europske kritike ističući upućivačku funkciju američke kritike u kojoj je kazališna ponuda tržište, a kritika vodič za kupovinu. Kod europske je kritike ciljani čitatelj umjetnik, pripadnik kazališnog svijeta ili aktivni gledatelj. Međutim, cilj ove, europske kritike nije čitanje prije gledanja predstava koje će čitatelja ili privući predstavi ili ga od nje odbiti. Smisao ove kritike je, kao što je već ranije naglašeno, približavanje predstave i njezino analiziranje i objašnjavanje čitatelju koji je predstavu već odgledao. U narednom citatu Nikčević sažima cilj i smisao kazališne kritike i kazališnog kritičara;

„Kada europski kritičar piše za čitatelja on ga stavlja u istu kategoriju kao i umjetnika, želi ga obrazovati i podučiti. On se smatra iznad publike, jer se od Platona do danas, u Europi pretpostavlja da je publika ograničene pameti pa se zato na nju mora i utjecati, mora se je obrazovati „podizati“. Kad i pomisli na čitatelje novina, kazališni kritičar „pazi da se ne spusti na njihovu razinu“ i od njih očekuje trud da shvate i predstavu i kritiku. U Europi se od čitatelja novina očekuje usvajanje nekog znanja (npr. Da je vidio izvedbu, prethodno pročitao dramu, a dobro bi bilo i da posjeduje zavidno teorijsko predznanje)., (S. NIKČEVIĆ, 2011, 187)

Možemo, dakle, zaključiti da je ciljana publika koju ćemo izdvojiti i u ovim sakupljenim kazališnim kritikama educirana, ona koja je već sama upućena u to što će gledati i koji program kazalište koje posjećuje nudi. Kritika takvoj publici služi za čitanje nakon gledanja predstave, ne prije. Ona često otkriva kraj i moguće načine tumačenja određenih scena ili likova, za razliku od američke kritike u kojoj bi takvo što bilo smatrano kvarenjem dojma predstave (S. NIKČEVIĆ, 2011, 86)

Primjer za navedene tvrdnje promaći ćemo u kritici Jutarnjeg lista u kojoj autor pretpostavlja da čitatelj poznaje dramski predložak i likove, ne objašnjava određenu scenu, nego komentira na znalački način koji pretpostavlja predznanje;

“(…) Tu su mu stavili ptičicu u ruku, o kojoj se brine kao o ostatku svoje ljudskosti. Dok joj jači ne zavrne vratom. Dopisan je lik vašarskog maestra kojeg Nikola Medić igra poput lika na granici između ovog i onoga svijeta, lik Marie je također mijenjan. Ali suština je ostala: Tambourmajor (upečatljivi Dražen Mikulić) zavodi Marie pred Woyzeckovim očima (…)” (S. PAVIĆ, 2018)

Isto čini i ranije spomenuta kritika objavljena na stranicama Novog Lista, autorice Kim Cuculić. U svojoj kritici autorica pretpostavlja za svog čitatelja gledatelja predstave, onoga koji već poznaje sadržaj, zna što se događalo na sceni Zajca te je za njezinim tekstom posegnuo kako bi proširio i doradio vlastito razumijevanje odgledanog kazališnog čina. Tvrdnju možemo argumentirati činjenicom da autorica svodi opisivanje tijeka događaja na sceni na nužni minimum koji joj je potreban kako bi argumentirala vlastitu misao. To posebno vidimo u citatu kojega idućeg navodimo;

“Komentar ili kritika današnjeg društva prepoznaje se u prizoru na sajmu, gdje Vašarski maestro (Nikola Nedić) izvodi svoju cirkusku točku. Cijela ova scena izravni je citat iz švedskog filma »Kvadrat« Rubena Östlunda (2017), u kojemu Östlundov performer na donatorskoj večeri imitira majmuna. Ova scena gotovo je doslovno prenesena u kazališni medij, kao dio eksperimenta koji se provodi nad potlačenim i ugnjetavanim Woyzeckom.” (K. CUCULIĆ, 2018)

U navedenom citatu igru Vašarskog maestra (Nikola Nedić) opisuje jednostavnom sintagmom *cirkuska točka* krećući odmah na paralelu scene s filmskim medijem, bez potrebe da dodatno oslika navedenu točku, pretpostavljajući da je čitatelj s njome upoznat.

8.4. Zaključno o kazališnoj kritici

Kazalište je veoma kompleksan skup umjetničkih djelatnosti. Za njegovo je funkcioniranje potreban čitav niz mehanizama, ljudi i različitih profesija koje dovode do realizacije zamišljenog projekta. Svaki je kotačić u tom mehanizmu nezamjenjiv i potreban, od dramaturga, redatelja, glumca, producenta, do tehničara, binaca, inspicijenta, šaptača... Međutim, često ćemo si postaviti pitanje koji je krajnji cilj određenog kazališnog proizvoda? Je li to zarada? U hrvatskom suvremenom kazalištu svakako možemo reći da zarada nije primarni cilj (iako ona dakako često biva sudionikom u razgovoru). Je li to onda umjetnost? Svakako možemo reći, što potvrđuje i studija Sanje Nikčević koja nam je bila glavna referenca u ovoj analizi objavljenih kazališnih kritika, da su europska kazališta sklona eksperimentiranju i stavljanju načela umjetnosti u poziciju glavnog zahtjeva u sastavljanju kazališnog programa. Je li ipak cilj publika? Možemo se zapitati što je uopće kazalište bez publike. Ako kazalište kao takvo okarakteriziramo prema semiotici kazališta²¹, kao komunikacijski fenomen koji generira određeno značenje te ga razmjenjuje, nužan je recipijent kako bi zaprimanjem značenja proces bio potpun. Povežimo sada takvu definiciju s tvrdnjom koju izlaže S. NIKČEVIĆ (2011, 103) u kojoj se „u Europi interes publike ne računa kao kriterij uspjeha ni kao kriterij kvalitetne predstave. Dapače, što veći interes publike, to se predstava smatra „plicom“ i „populističnom“; onom koja „podilazi“ publici!“

U ovakvom viđenju odnosa kazališta i publike i razmatranju onoga što kazalište jest, kazališna kritika, unutar one uloge koju u Europi zauzima, ima dakle ključnu ulogu u zatvaranju formiranja značenja određenog kazališnog čina. Kazališna je kritika ovdje tumač, komunikacijski posrednik, facilitator prijenosa značenja s kazališnog čina na publiku. Moramo se dakle, zapitati, zauzima li u suvremenom hrvatskom kazalištu kritika zaista to mjesto? Koji utjecaj na razumijevanje kazališne predstave kod gledatelja ima čitanje kazališne kritike? To su pitanja kojima bi se svakako valjalo pozabaviti te ih u praksi i ispitati kako bi se točnije odredio položaj kazališne kritike te se protumačio međudnos koji uspostavlja s kazalištem.

²¹ Semiotika je znanost koja se bavi izučavanjem znakova i njihova načina funkcioniranja u čovjekovu društvenu životu. Semiotika kazališta proučava ovaj kulturalni fenomen kao sistem znakova i sva značenja koja ti znakovi mogu proizvesti (prema B. SENKER, 2010, 37)

9. Zaključak

Ovaj je rad za predmet svoga istraživanja uzeo cjelokupnost drame *Woyzeck* u određenome trenutku. Tvrdnja se možda čini neobičnom, no zapravo je riječ o najtočnijem mogućem opisu onoga što se nastojalo postići i što se, nadamo se, postiglo. Dramski tekst *Woyzeck* Georga Büchnera svedremen je tekst koji svakim novim uprizoravanjem dobiva novi život. Svaki je taj novi život, pak, vezan uz određen kontekst, bio on povijesni ili kontekst jedne kulturne cjeline poput riječkog HNK Ivana pl. Zajca ili sveukupne kazališne situacije u Hrvatskoj 2018. godine, kontekst afiniteta i sposobnosti umjetničkog tima koji je na predstavi radio te kontekst glumačke postave koje je zadatak uprizoravanja dobila. Kazališna kritika koja nastaje kao produkt kazališne predstave usko je vezana upravo za scenski kompleks kojega prikazuje te se nalazi na razmeđi dramskoga teksta i njegova scenskoga prikaza. Međuodnos ovih triju komponenti stvara specifičan i neponovljiv umjetnički kompleks koji živi u trenutku nastajanja i puno značenje ima gledan očima koje sudjeluju u tvorbi tog konteksta te samim time postaju dio novog života Büchnerova *Woyzecka*.

Onako kako je ovaj diplomski rad otvoren, tako će biti i zatvoren, elementarnim, ali kompleksnim pitanjem *što je kazalište?* U ovome smo radu promatrali tri važna segmenta koja kroje značenje pojma kazalište. Prvi je onaj dramski jer, drama je, kao takva, od početaka književnosti suvereno stajala. Zbog njezine visoke razvijenosti i prisutnosti u povijesti književnosti i povijesti kazališta od samih početaka, teorijski instrumentarij kojime smo raspolagali bio je širok. Čak toliko širok da je u njemu lako izgubiti nit u moru ponude teorijske podloge. Iako je odabran dramski tekst kojem smo pristupili nedovršeno djelo, fragmentarno te su druge drame istoga autora češće proučavane, i ovdje je bilo veoma lako pronaći uporište i zanimljive osvrte. Drugi segment - kazališna je predstava, kompleks koji je usko i direktno vezan uz dramske tekstove. Razumijevanje kazališta bez opisivanja scenskog čina ne može biti potpuno, pa je i ovome slučaju nastavak analize cjelokupnosti *Woyzecka* u jednome vremenu bio logičan. Posljednji segment - kazališna kritika je najmanje proučavan kompleks koji je u ovome diplomskome radu bio kruna promatranja života jednog kazališnog čina. Ovako postavljena analiza daje, po našem sudu, sustavan pregled sistema tvorbe značenja te otvara mnoga vrata i nebrojna moguća tumačenja koja nastaju u opisanom međuodnosu donekle neovisnih, a posve povezanih kompleksa.

SAŽETAK:

U radu se vrši analiza dramskog teksta Georga Büchnera *Woyzeck* temeljem teorijskog instrumentarija predstavljenog u djelu Manfreda Pfistera *Drama, teorija i analiza*. Analizirani se dramski tekst dovodi u vezu s predstavom riječkog HNK Ivana pl. Zajca *Woyzeck* premijerno prikazanom 12. siječnja 2018. godine u režiji Anice Tomić i dramaturgiji Jelene Kovačić. Odabrana je predstava samostalno analizirana na temeljima ranije imenovana Pfisterova djela uz konzultiranje djela Marca de Marinisa *Razumijevanje kazališta, obrisi nove teatrologije*. Kao zaključak opisivanja puta jednog kazališnog čina koji se sastoji od svega što prethodi predstavi, izvedbi same predstave te njezinim odjecima, promatraju se kazališne kritike nastale na temelju izvedbe kazališne predstave *Woyzeck*. Kritike su analizirane na temelju djela Sanje Nikčević *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik* te se u njima traže i prepoznaju specifični elementi koji sačinjavaju hibridnost ovoga žanra.

KLJUČNE RIJEČI:

Kazalište, drama, kazališna predstava, kazališna kritika, analiza, Georg Büchner, *Woyzeck*, HNK Ivana pl. Zajca.

ABSTRACT

The thesis paper presents an analysis of Georg Büchner's stage play *Woyzeck* based on the framework introduced in Manfred Pfister's work *The Theory and Analysis of Drama*. The analysed play is then related to the performance put on by the Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc in Rijeka, which premiered on January 12th 2018, directed by Anica Tomić and dramaturgy by Jelena Kovačić. The performance is analysed by the aforementioned Pfister's work, aided by Marco de Marinis' *Understanding Theatre*. To conclude the description of a theatrical act's lifecycle, consisting of everything that comes before the performance, the performance itself and its impact, the paper presents the critiques of the performance of the theatre play *Woyzeck*. The critiques are analysed based on Sanja Nikčević's work *Theatre Criticism or Inevitable Companion*, identifying their specific elements indicating the hybridity of the genre.

KEY WORDS:

theatre, drama, theatre play, theatre criticism, analysis, Georg Büchner, *Woyzeck*, CNT Ivan pl. Zajc.

10. Bibliografija

Izvori:

1. Büchner, Georg (2018) *Woyzeck* (primjerak HNK Ivana pl. Zajca, prijevod Trude Stamać).
2. Shakespeare, William (2002) *Tragedije, Kralj Lear*, Globus media, Zagreb.

Kazališne kritike:

1. Bićanić, Mladen *Woyzeck na razmeđu svjetova*, Oslobođenje, 18. siječnja 2018.
2. Cuculić, Kim *PREMIJERA U "ZAJCU" Riječki "Woyzeck" - dojmljiva kritika opančarskog društva*, Novi list, 16. siječnja 2018.
3. Ožegović, Nina *Riječki Woyzeck pita ima li nade da se savlada zlo, ma kakvo ono bilo*, t-portal.hr, 15. siječnja 2018.
4. Pavić, Snježana *Woyzeck u Rijeci*, Jutarnji list, 23. siječnja 2018.
5. Vujović, Olga *Nasilje je bez adrese*, KritiKaz.com, 12. veljače 2018.

Literatura:

1. Batušić, Nikola (1991) *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
2. Büchner, Georg (2011) *Helenski glasnik, Pisma*, DAF, Zagreb
3. Carlson, Marvin (1997) *Kazališne teorije 2*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
4. D' Amico, Silvio (1972) *Povijest dramskog teatra*, NZMG, Zagreb.
5. De Marinis, Marco (2006) *Razumijevanje kazališta, obrisi nove teatrologije*, AGM, Zagreb.
6. Detoni- Dujmić, Dunja (2005) *Leksikon svjetske književnosti, Pesci*, Školska knjiga, Zagreb.
7. Encyclopedia Britannica: Young Germany (www.britannica.com) posjećeno 5. kolovoza 2018.
8. Foucault, Michel (1961) *Madness and civilisation, a History of Insanity in the Age of Reason*, A Division of Random House, New York.
9. Freud, Sigmund (2000) *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*, Stari grad, Zagreb.
10. Fulkerson, Holly (2007) *Georg Büchner's Woyzeck: an individual's struggle between society and religion*, Florida state university libraries.

11. HNK Ivana pl. Zajca: Woyzeck, intervju s redateljicom Anicom Tomić (www.hnk-zajc.hr) posjećeno 20. kolovoz 2018.
12. Hrvatska enciklopedija leksikografskog zavoda Miroslav Krleža: drama, Edip (www.enciklopedija.hr) posjećeno 27. kolovoza 2018.
13. Kazalište Mala Scena: Anica Tomić (www.mala-scena.hr), posjećeno 20. kolovoza, 2018.
14. Lederer, Ana (2004) *Glumac u suvremenom kazalištu*, Kazalište, Vol. VIII, No. 17/18, 2004.
15. Lukač, Đerđ (1978) *Istorija razvoja moderne drame*, Nolit, Beograd.
16. Ljubić, Lucija (2006) *Kritika i publika u suvremenom hrvatskom kazalištu*, Dani Hvarškoga kazališta, Vol. 42, No. 1.
17. Melchinger, Siegfried (1971) *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
18. Nikčević, Sanja (2011) *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*, Leykam international/ Umjetnička akademija u Osijeku, Zagreb/ Osijek.
19. Pavis, Patrice (2004) *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb.
20. Pfister, Manfred (1998) *Drama, teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
21. Rousseau, J.J (1978) *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima*, Školska knjiga, Zagreb.
22. Senker, Boris (2010) *Uvod u suvremenu teatrologiju*, Leykam international, Zagreb.
23. Steiner, George (1979) *Smrt tragedije*, Prolog, Zagreb.
24. Žmegač, V. i dr. (1974) *Povijest svjetske književnosti* (knjiga V), Mladost, Zagreb.
25. Wolf, Gunter (2004) *Georg Büchner's Woyzeck; a tragic example of human experimentation without informed consent*, The Pharos, Spring 2004.