
UDK 821.112.2.09 Büchner G.
Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 10. XII. 2009.

JOSIP BABIĆ • IVICA PETROVIĆ
Filozofski fakultet u Osijeku
Filozofski fakultet u Mostaru

O DRAMATIČARU GEORGU BÜCHNERU I RASAPU NJEMAČKOGA IDEALIZMA

Sažetak

U radu se prikazuje dramatika Georga Büchnera u književnome i kazališno-povijesnome kontekstu. Ukazuje se na njegovo autsajderstvo, odnos prema revolucionarnoj problematici, kao i na njegovu kritiku velikih književnih prethodnika i suvremenika (Goethe, Schiller). Također se ističu problemi njegove kasne recepcije, posebice na hrvatskoj pozornici te je na nekim primjerima prikazano aktualno stanje koje ga potvrđuje kao „klasika“ modernoga kazališta.

Ključne riječi: Georg Büchner, kazališne izvedbe, književnopovijesni kontekst, kritika revolucije, moderna drama, recepcija, književne ekranizacije, „Dantonova smrt“, „Woyzeck“, „Leonce i Lena“.

Što se takozvanih idealističkih pjesnika tiče, smatram da nisu dali ništa osim marioneta sa nebeskoplavim nosevima i afektiranim patosom, ali ne i ljude od krvi i mesa čija me patnja i radost diraju, a čija mi djela i postupci ulijevaju odvratnost ili divljenje. Jednom riječju, mnogo držim do Goethea i Shakespearea, a veoma malo do Schillera.

(G. Büchner u pismu obitelji, 28. srpnja 1835.)¹

Kada je 19. veljače 1837. iznenada i zbog razlogâ koji ni do danas nisu potpuno rasvijetljeni preminuo mladi pjesnik, tada već bivši revolucionar, a novopečeni docent züriškoga sveučilišta, Georg Büchner (1813. – 1837.), nikomu od suvremenika, pa ni onima koji su bolje poznavali njegov nevelik književni opus, nije padalo na pamet da je tom smrću nasilno prekinuta djelatnost jednoga od najvećih njemačkih dramskih pisaca 19. stoljeća, a i njemačke književnosti uopće. Ovaj je umjetnik ostavio drame *Dantonova smrt*, *Woyzeck*, *Leonce i Lena*, prozni tekst *Lenz* te nekoliko drugih kraćih tekstova, što publicističkih, što književnokritičkih, te nešto pisama – sve u svemu nekoliko stotina stranica teksta.² Kao uzroci smrti spominjali su se tifus, trovanje hranom, narkotici, iscrpljenost pretjeranim radom. Njegova književna karijera, ako se o njoj uopće može govoriti u slučaju dramskoga pisca kojemu ni jedno djelo nije za života izvedeno na pozornici, trajala je tek nešto više od dvije godine. Dramska su mu ostvarenja prvi put izvedena istom nekoliko desetljeća nakon smrti (*Leonce i Lena* 1885., *Dantonova smrt* 1902. i *Woyzeck* 1913. godine), ali su ona danas standardni repertoar njemačkih i svjetskih kazališta.

Dio razloga za zakašnjelu recepciju može se nazrijeti u uvodnome citatu iz Büchnerova pisma u kojemu govori o svome odnosu prema trima najvećim autoritetima dramske književnosti svoga vremena, Shakespeareu, Goetheu i Schilleru, odbacujući pritom ovoga posljednjeg kao ide-

¹ G. BÜCHNER, *Werke und Briefe*, Nach der historisch-kritischen Ausgabe von W. R. Lehmann, Kommentiert von K. Pörnbacher, G. Schaub, H.-J. Simm und E. Ziegler, Nachwort von W. R. Lehmann, zweite Auflage, München – Wien, str. 273.

² Na jednome mjestu u srpskome prijevodu: GEORG BÜCHNER, *Celokupna dela*, priredila, prevela i predgovor napisala Drinka Gojković, Sremski Karlovci, 1989. U hrvatskim prijevodi-ma Büchnerove su drame još uvijek teško dostupne i rijetke: G. BÜCHNER: *Dantonova smrt*, prev. Vladimir Kovačić, Zagreb, 1950.; *Woyzeck*, prev. T. Stamać (premijera u Gavelli 2001. godine) u knjižnicama nema, postoji u knjižnici Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

alista koji prikazuje patetične marionete umjesto likova „od krvi i mesa“. Iako danas teško možemo razumjeti zašto su za mladoga autora likovi kao što su Schillerov Wallenstein, Marija Stuart ili Wilhelm Tell afektirano patetične marionete, a recimo Goetheova Ifigenija ili Torquato Tasso nisu, jasno je da i u tome iskazu progovara nekonformistički, idejno angažirani autor, buntovnik kojega ne zadovoljavaju postojeći književni postupci i koji se sprema stvoriti alternativna pjesnička ostvarenja.

Književnopovijesni kontekst u kojemu se sa svojim ostvarenjima javlja ovaj autor bitno određuju elementi krize postojećih klasično-romantičarskih modela. Schillerovom smrću 1805., usponom i padom romantizma od kraja 18. do 30-ih godina 19. stoljeća te Goetheovim odlaskom s književne pozornice (1832. godine) završava velika epoha njemačke književnosti (za koju ni do danas nije pronađen bolji naziv od „Goetheovo doba“) u kojoj je ona postala europska književna velesila. No, književna shvaćanja i postupci nastali i razvijeni u tome razdoblju nisu više bili aktualni u novome dobu. Naime, nisu mogli literarno izraziti novu problematiku i novi senzibilitet. Već će filozof Hegel, a potom i pjesnik Heinrich Heine, formulirati tezu o kraju tzv. „razdoblja umjetnosti“ („Kunstperiode“), odnosno stav da umjetnost i umjetničko stvaranje više ne određuju bitno ni individualnu čovjekovu sudbinu ni društveni razvoj. Büchner se u njemačkom književnome i kazališnome kontekstu javlja kao neka vrsta autsajdera, pisca u oporbi prema literarnim i kazališnim tendencijama svoga vremena, u doba kada se tu međusobno prepliću ostatci tzv. klasike i romantizma sa začetcima jedne socijalno i politički angažirane umjetnosti, ali i elementi tzv. „biedermeiera“, glasovitoga pravca ili stila čiji se naziv danas na ovim prostorima prije povezuje s mobilijarnom arhitekturom, ili čak sa svadbenim rekvizitima, negoli s književnosti. Međutim, i na tome području citirani bi nas iskaz mogao navesti na pogrešan zaključak da su, primjerice, njegova književna ostvarenja i stavovi bliski Goetheovima, a potpuno različiti od Schillerovih. No, već i površno čitanje uvjerit će nas u suprotno – da bi se sličnost eventualno mogla otkriti s Goetheovim tzv. „sturm-und-drangovskim“ tekstovima kao što su *Götz von Berlichingen* ili *Werther*, dok bi najveći dio Goetheova opusa prije bio na suprotstavljenim pozicijama. Ni sa Sc-

hillerom stvari ne stoje ništa bolje kada je riječ o sličnostima i razlikama. I Schiller je naime do svoga „idealizma“, kako ga shvaća Büchner (i ne samo on), došao istom nakon tzv. sturm-und-drangovske faze u kojoj su nastala njegova najpopularnija djela, *Razbojnici* i *Spletka i ljubav*, i nakon (negativnih) iskustava s Francuskom revolucijom. A i Büchnerov je „antiidealizam“ neka vrsta reakcije na iste ideje i rezultate građanskoga prosvjetiteljstva i njegova najradikalnijega izraza, Francuske revolucije, još potenciran iskustvom druge, tzv. „srpanjske“ revolucije 1830. godine. Uostalom, ni njihov stav prema jednomu od centralnih pitanja revolucije uopće, pitanju nasilja i ubijanja, ne će biti bitno različit: i jedan i drugi odbacit će nasilje, teror i anarhiju (dakle u konačnici revoluciju) kao put za rješavanje društvenih sukoba. Pri tome će i Büchner, kao i Schiller, u relativno kratkome vremenskom razdoblju prijeći put od radikalno-revolucionarnoga entuzijazma do potpunoga razočarenja i odbacivanja revolucije i njezinih metoda; za razliku od svoga starijega kolege, on će se čak i okušati u „revolucionarnome“ djelovanju pokušavši podići revoluciju u svome zavičaju Hessenu. Schiller će, kao što je poznato, pokušati naći alternativni izlaz u konceptu estetskoga, a preko njega i moralnoga te političkoga obrazovanja (koji će se pokazati kao iluzoran), dok će Büchner tri-četiri desetljeća kasnije, nakon Napoleonova uspona i pada, Bečkoga kongresa i pokušaja restauracije staroga poretka završiti u radikalnome razočarenju i pesimizmu.

Treba spomenuti da su na formiranje Büchnerovih stavova važnu ulogu odigrale aktivnosti i promjene u okviru građanskoga sloja, ponajprije akademske mladeži i intelektualaca, čija je građanska i nacionalna svijest probuđena i izgrađena u tijeku napoleonskih ratova, a koji je igrao važnu ulogu u pokušajima nacionalnoga i državnoga ujedinjenja i reformiranja njemačkoga društva na liberalno-građanskim i najčešće antifeudalnim načelima. Najradikalnija udruženja mladeži zabranjena su doduše još 1819. godine nakon ubojstva poznatoga dramskog pisca Augusta von Kotzebuea, ali su članovi tih udruženja jednim dijelom, usprkos cenzuri i represiji, nastavili svoje djelovanje. Neki su aktivisti u međuvremenu dospjeli i u škole i na sveučilišta, u novine i časopise. Tako imamo pomalo paradoksalnu situaciju da pripadnike novoga naraštaja,

među njima i Büchnera, upravo u školi njihovi nastavnici upoznaju s radikalnim demokratsko-revolucionarnim svjetonazorima i stavovima.

Školska atmosfera i uopće politička i duhovna klima u njegovome užem zavičaju (Hessenu) pridonijeli su njegovu uvjerenju kako je za nužne društvene promjene potrebno revolucionirati i mase, ponajprije seljake i sitno građanstvo. U tome surječju treba naravno spomenuti i odjeke već spomenute srpanjske revolucije u Francuskoj 1830. godine. Njegova politička, a u neku ruku i književna karijera zapravo i započinje u zavičajnoj sredini, u Hessenu, i to raspravama o nužnosti radikalnih akcija te kasnije čuvenim letkom pod naslovom „Hesenski glasnik“ (Hessischer Landbote) u kojemu se seljaci pozivaju na pobunu protiv postojećega feudalnog sustava, u duhu krilatice: „Rat palačama, mir kolibama“. Sudbina toga letka (seljaci su umjesto revolucionarne akcije predavali letke vlastima!) i čitave akcije (sudionici su završili što u zatvoru, što u emigraciji) bitno će odrediti daljnju Büchnerovu sudbinu: uspjet će pobjeći u Strassburg, nastaviti studij filozofije i medicine, a tu će, pod utjecajem spomenutih iskustava, nastati i njegovo prvo, a ujedno i najvažnije djelo, drama *Dantonova smrt*. Već u dvadeset prvoj godini mladi će se intelektualac razočarati u svoje zemljake i suvremenike te formirati radikalno pesimističko, čak fatalističko shvaćanje čovjeka i njegove povijesti. U pismu zaručnici iz 1834. godine svoj će stav prema čovjeku i revoluciji izraziti sljedećim riječima:

Studirao sam povijest revolucije i osjetio se kao zgromljen strašnim povijesnim fatalizmom. Nalazim u čovjekovoj prirodi užasnu ravnodušnost, u ljudskim odnosima neku fatalnu silu, podarenu svima i nikom. Pojedinač samo pjena na valu, veličina tek obična slučajnost, vladavina genija lutkarska predstava, smiješno hrvanje s mjedenim zakonom, najviše što možemo jest spoznati ga, ovladati njime nemoguće je. (10. III. 1834.)³

Iako Büchner i kasnije, nakon odlaska u Švicarsku, sa zanimanjem prati događaje u svojoj domovini i razmišlja o potrebi i mogućnosti društvenih promjena, u njegovoj literaturi tragični fatalizam dominira nad revolucionarnim aktivizmom. Revolucija više nije put k promjeni

3 G. BÜCHNER, *Werke und Briefe*, str. 256.

društva nabolje, već Saturn koji jede vlastitu djecu (*Dantonova smrt*, I, 6). Pomalo paradoksalno tim se stavom približava upravo onoj struji njemačke prosvjetiteljske filozofsko-ideološke tradicije koja je načelno odbijala nasilje i krvoproliće, bez obzira na uzvišenost ciljeva koje se želi postići. Već će Lessing, parafrazirajući doduše J. J. Rousseaua, zaključiti da „ono što je plaćeno krvlju, te krvi sigurno nije vrijedno“. Slične stavove o tome problemu zauzet će kasnije i mnogi drugi poznati njemački pjesnici, kako oni koje će francuski revolucionari proglasiti svojim počasnim građanima (kao što su Klopstock i Schiller), tako i oni koji su od početka bili protiv revolucije, kao Goethe na primjer. Za razliku od Schillera, kojega u iskazu s početka ovoga teksta spominje kao cijjenjenoga autora, a koji će, kao što je već spomenuto, u estetskome obrazovanju vidjeti mogućnost za promjenu nezadovoljavajućega moralnog i političkoga stanja, Büchner za taj problem više ne će vidjeti nikakvo rješenje. Ne samo revolucija nego i čitava povijest čovječanstva njemu će se pokazati kao beskonačan i besmislen niz nasilja, gluposti i patnje. Time će on odlučno odbaciti prosvjetiteljski koncept čovjeka i ljudskoga društva i njegove povijesti, zajedno s klasično-romantičarskim modelima umjetničkoga oblikovanja te problematike u umjetnosti. A krhotine toga razbijenog filozofskoga, moralnoga i ideološkoga, ali i umjetničkoga koncepta on će u svojim dramama uporabiti kao materijal, kao sredstvo za njegovo demaskiranje, za ilustriranje njegove nehumanosti.

„Slobodna volja“, jedna od ključnih kategorija prosvjetiteljske filozofije, naći će se tako kao metafora raskopčanoga rasporka na hlačama (u Danteovoj smrti), ideal racionalnosti kao jedan od glavnih temelja čovjekove emancipacije po prosvjetiteljskome modelu, pretvorit će se u „marvinsku racionalnost“ („viehische Vernünftigkeit“) ili u „dupli rezon“ (u vašarskoj sceni s konjem i majmunom u *Woyzecku*). Ništa bolje ne prolazi ni prosvjetiteljski ideal obrazovanja i znanosti: predstavnik znanosti i na racionalnosti zasnovanoga znanstvenog mišljenja, lik doktora iz *Woyzecka* koncipiran je kao potpuno negativna figura, nehumana i priglupa, unatoč njegovu obrazovanju i znanstvenim titulama. Kao lik on je u etičkome i emotivnome smislu po autorovoj zamisli znatno

ispod neobrazovanoga i bolesnoga vojnika Woyzecka, a vojnik je pak u sustavu koji je prikazan u drami „najniža stuba ljudskoga roda“.

Znanstvenikova nehumanost i moralna insuficijentnost ogoljenoga znanstvenog racionalizma ilustrirani su u *Woyzecku* kako prikazom komunikacije između protagonista drame i Doktora, tako i znanstvenikovim pokusima na tome „antijunaku“. Naime, Doktor Woyzecka plaća da tri mjeseca jede samo grašak kako bi znanstveno mogao pratiti psihofizičke poremećaje do kojih dolazi zbog takve prehrane (najljepši *aberatio mentalis partialis*).⁴ Neki su kritičari u tim scenama i u liku Doktora vidjeli aluziju na znanstvene pokuse čuvenoga sunarodnjaka Büchnerova Justusa Liebiga, koji je također vršio pokuse na vojnicima (njegovo ime danas nosi sveučilište u Giessenu). Iako je već i oslanjanje na aktualne realne osobe i događaje u to vrijeme samo po sebi inovativan postupak, važniji je aspekt njegova dramskoga koncepta polazište po kojemu se protagonista prikazuje kao žrtvu gospodarskih, političkih i kulturnih, dakle društvenih okolnosti, a ne više primjerice svoga karaktera, strasti, temperamenta, spletki ili sudbine, kako je to bio najčešći slučaj u njegovih prethodnika.

Druga bitna razlika u odnosu na prethodnike jest u tome što Büchner nasuprot prosvijećenomu građanskom optimizmu s kraja 18. i početka 19. stoljeća u svojim dramama više ne pruža ni nagovještaj nekoga izlaza, ni tračak nade. Ne naziru se u njemu ni nositelji nekakvih važnih promjena na bolje, modeli djelovanja koji bi takve promjene eventualno mogli omogućiti. Stanje njegovih junaka umnogome je slično lutanju i beznađu onoga djeteta iz bajke koju u *Woyzecku* djeci priča baka. Dijete u toj priči kreće s puste Zemlje prema Mjesecu, ali umjesto njega zatječe samo komad truloga drveta, ide prema Suncu koje je ustvari sasušeni suncokret, prema zvijezdama koje se pokazuju kao mrtva tijela, pribodena na svod kao mrtve muhe. Dijete se na kraju vraća na Zemlju koja se u međuvremenu pretvorila u „nokšir“, sjeda na njega i plače.

Gotovo svi junaci Büchnerovih tekstova zapravo su žrtve, a jedini „izlaz“ koji im je dan jest ludilo, destrukcija ili autodestrukcija. Pritom i likovi koji reprezentiraju važne povijesne figure, kao što je Danton, i

4 *Vojcek*, u: G. BIHNER, *Celokupna dela*, Sremski Karlovci, 1989., str. 215.

likovi s ruba života, kao što je psihofizički slomljeni vojnik Woyzeck, ili hipersenzibilni i talentirani pjesnik Lenz, padaju bez patosa i velike geste – za razliku od klasičnih, pa i romantičnih junaka. Ovo ujedno upućuje i na zaključak da pjesnikov cilj očito nije bila nikakva katarza glavnoga junaka ili gledatelja, jačanje vrlina i moralnih stavova publike, poticanje na aktivnost u bilo kojemu pravcu. Kao da skidanje obrazina i krinkâ svih vrsta, rez skalpelom kroz ideološke, moralne i znanstvene mehanizme i stavove i društvene institucije, ostaje samo sebi cilj. Neki viši smisao kao da ni junaci ni njihov autor više nisu kadri otkriti ili postaviti. I taj je aspekt očito bio jedan od uzroka nerazumijevanju i odbijanju Büchnerovih ostvarenja u vrijeme njihova nastanka, a ujedno i razlog zanimanja za njih u novijim vremenima, kada se otkriva njegova bliskost s modernim senzibilitetom i suvremenim estetskim konceptima.

Büchnera i u Hrvatskoj „otkrivaju“ kao atraktivnoga i „naprednoga“ pisca nakon Drugoga svjetskog rata. Ervin Šinko, autor pogovora uz spomenuti Kovačićev prijevod, interpretirat će ga u duhu onodobne marksističke estetike kao jednoga od onih njemačkih autora koji su svojim pjesničkim genijem i hrabrošću najdublje proniknuli u psihi likova i društvene prilike svoga vremena, ali kojemu, kao ni jednomu od onodobnih njemačkih pisaca, nije bilo dano shvatiti ili naslutiti zakone povijesnoga razvića.⁵ Büchner literarnim i kazališnim sredstvima demaskira i ideal znanstvene objektivnosti, idealističku filozofiju te ideologiju revolucionarnoga fanatizma kao amoralne i u konačnici nehumane pojave, kao zablude i zastranjivanja ili pak kao fatalne i neizbježne. U toj se kritici i destrukciji, naravno osim na osobna negativna iskustva, može osloniti i na cijeli niz kritika fanatizma, pa i racionalističkoga optimizma i vjere u napredak i znanost – od Voltairea koji već prije iskustva s Francuskom revolucijom svaki fanatizam i zaslijepljenost odbacuje u

5 Šinko odaje priznanje Büchneru za genijalno prikazivanje individualnih karaktera Dantona i Robespierrea, kao reprezentanata različitih slojeva francuske buržoazije u vrijeme Francuske revolucije, ali ga kritizira zbog neprepoznavanja uloge mase, naroda. „Koliko su ti individualni likovi [Dantona i Robespierrea] puni života, toliko su masovne scene u drami rezultat literarnih reminiscencija, mrtve kulise. [...] U tome nije Büchneru ništa mogla pomoći njegova stvaralačka mašta, u tome je on žrtva tadašnje Njemačke u kojoj nisu postojale politički svjesne, politički aktivne mase, u kojoj mase nisu nastupale kao faktor historije.“ ERVIN ŠINKO, „Pogovor“, u: G. BÜCHNER, *Dantonova smrt*, str. 111.

ime stava da su „svi fanatici zločinci s mirnom savjesti“, preko Lessingova „ono što je krvlju plaćeno, te krvi sigurno nije vrijedno“, do Rousseauova relativiziranja prosvijećenoga eurocentrizma i samodopadnosti glorifikatora tzv. „zapadne civilizacije“. Revolucionarni fanatizam i zaslijepjenost u *Dantonovoj smrti* prikazani su kao nehumani, isto kao što je nehuman i feudalni sustav protiv kojega su bili usmjereni.

Već je na prvi pogled jasno da je svijet drame, kako one o kraju revolucionara Dantona, tako i one o vojniku Woyzecku, i pored dodirnih točaka u odbijanju revolucije, neka vrsta alternative u odnosu na idealističku dramu weimarske klasike i romantizma. Büchnerove nakane očito idu za stvaranjem drame koja bi bila bliža aktualnoj društvenoj stvarnosti, odnosno realnosti i „istini“ kako je on shvaća. Ta alternativnost u odnosu na prethodnike i suvremenike vidljiva je ne samo u osnovnim idejama nego i u već naznačenoj primjeni novih literarno-scenskih sredstava. Pri tome on doduše jednim dijelom poseže za nekim elementima tzv. sturmunddrangovske dramaturgije (utoliko njegova drama ima dodirnih točaka kako s ostvarenjima mladoga Goethea, tako i Schillera – kao što su poraba govornoga, kolokvijalnoga umjesto stihovanoga jezika, odbacivanje klasičnih „jedinstava“, staleške klauzule i slično). Međutim, njegova poraba izvornoga faktografskog materijala različita je od Goetheove i Schillerove. Dok je primjerice mladomu Goetheu povijesna i autobiografska građa vezana za viteza pljačkaša Götza od Berlichingena poslužila samo kao inspiracija i osnova za konstrukciju svoga idealiziranog sturmunddrangovskog junaka, Büchner će u svoju dramu o Dantonu izravno ugraditi, između ostaloga, izvorne dijelove *Povijesti Francuske revolucije* Louisa Adolpha Tiersa iz 1833./1834. i *Povijesti našega vremena* Karla Strahlheima iz 1826./1836. godine. Pedantni će istraživači izračunati da je čak jedna šestina njegova dramskoga teksta doslovce ili s tek neznatnim izmjenama preuzeta iz izvornih dokumenata.

I u *Woyzecku* Büchner će rabiti izvornu građu, originalne sudske spise o slučaju istoimenoga ubojice, sudsko-medicinske rasprave o njegovoj uračunljivosti, dokumente iz nekoliko drugih sličnih sudskih slučajeva, novinske članke. Uz dokumentarni materijal koji očito treba pridonijeti dojmu autentičnosti i umjetničkoj uvjerljivosti drame, kompleksnost i

umjetničku uvjerljivost ovomu ostvarenju daje i čitav niz drugih sastavnica, često namijenjenih onodobnim visokoobrazovanim čitateljima i gledateljima, a ponekad teže razumljivih današnjemu primatelju, pogotovo onomu izvan njemačkoga govornog i kulturnoga područja. To su citati iz Biblije, asocijacije i aluzije na aktualne znanstvene i filozofske rasprave, motivi iz antičke mitologije, iz Shakespearea, Tacita, Goethea, Brentana, narodnih pjesama i bajkâ, onodobnih popularnih pjesama. U noveli o nesretnome pjesniku i Goetheovu prijatelju iz mladosti Lenzu (Jakob Michael Reinhold Lenz) Büchner će za slične svrhe uporabiti dnevnik pastora Oberlina, u kojega je djelomično već psihički rastrojeni autor proveo neko vrijeme, što samo potvrđuje da je takav postupak bio čvrst sastavni dio njegova umjetničkoga koncepta. Nije slučajno što su se i njemački ekspresionisti gotovo stoljeće kasnije vraćali Büchneru formirajući svoje tehnike montaže i kolaža.

Iz svega proizlazi da se Büchner od svojih prethodnika i suvremenika razlikuje i tematikom i izborom likova: psihički i društveno ugrožen i poremećen lik vojnika Woyzecka i njegov put do ubojstva, poluludi pjesnik Lenz, razočarani revolucionar Danton. Alternativan je način njegove literarne, odnosno scenske izvedbe. Dok u *Dantonovoj smrti* i u *Leoncu i Leni* još formalno postoje činovi, makar se ni tu više ne vodi računa o „klasičnim jedinstvima“, uobičajenim u drami toga razdoblja, u *Woyzecku* podjela na činove više ne postoji. Iako drama nije završena za autorova života, i iz fragmentarnih ostataka jasno je da je riječ o nizu scena, čak dvadeset sedam na svega dvadesetak stranica teksta. Ništa manje radikalna i alternativna nije ni govor likova u kojemu autor, i ovdje nastavljajući i razvijajući tradiciju sturm-und-dranga, u dramu uvodi govor ulice i vojarne, dakle miljea u kojemu se radnja odvija, a rabi i tabuizirane slike i izraze koji po drastičnosti nimalo ne zaostaju za repertoarom moderne drame 20. stoljeća.

Alternativnost ovakve vrste i subverzivnost u odnosu na „visoku“ literaturu i kazalište onoga doba morali su djelovati šokantno s obzirom na činjenicu da je to bilo razdoblje refeudalizacije Europe, pokušaj restauracije feudalnoga društva, ne samo u političkome nego i u svjetonazorskom, ideološkom i etičkom pogledu, pa i u umjetnosti. Svojim

repertoarom tema, motiva, izraza Büchnerova je literatura u tome surječju i jedan vid kritike, prosvjeda, svjesnoga pokušaja iritacije i provokacije javnosti, ali i traženja alternative. Stoga nije slučajno njegovo djelo u doba svoga nastanka ostalo gotovo nezapaženo, a nailazilo je na najviše zanimanja upravo u razdobljima izrazito kritičkim prema literarnoj i društvenoj tradiciji (naturalizam, ekspresionizam, moderno kazalište 20. stoljeća). Danas je njegov opus nezaobilazan dio repertoara u gotovo svim kazališnim sredinama; mnoštvo je filmskih ekranizacija, glazbenih kompozicija, literarnih reminiscencija.⁶

Što se izvedbâ Büchnerovih komada na hrvatskim, odnosno bivšim jugoslavenskim scenama tiče, treba reći da se i oni pojavljuju relativno kasno, cijelo stoljeće nakon autorove smrti. U *Repertoaru hrvatskih kazališta* prva je predstava (*Dantonova smrt*) zabilježena 1937. godine u HNK-u u Zagrebu, u režiji Tita Strozija i prijevodu Nine Vavre.⁷ Sljedeća je izvedba iste drame, ovoga puta u prijevodu Vladimira Kovačića i Zvonimira Mrkonjića te režiji Božidara Viočića, bila istom 1969. godine u Dramskome kazalištu Gavella, iako je i Kovačićev prijevod postojao već znatno ranije (1950. godine).⁸ Još je jedna premijera Dantonove smrti bila u HNK-u u Zagrebu, 24. travnja 2009. godine, u režiji, scenografiji i dramaturgiji dvojice njemačkih stručnjaka, Hansgünthera Heymea i Hans-Dietricha Schmidta, kojima je u dramaturgiji pomogla Sanja Ivić.⁹

6 Spomenimo samo one najpoznatije: Alban Berg, opera *Wozzeck* (1921.), Manfred Gurlitt, glazbena tragedija *Wozzeck* (1926.); *Woyzeck*, film Georga Klarena (1947.), *Woyzeck* Wenera Herzoga (1979.), s Klausom Kinskim kao Dantom; *Danton*, film Andrzeja Vajde s Gerardom Depardieuom u glavnoj ulozi, 1983. (francusko-poljski film); Gottfried von Einem, opera *Dantonova smrt* (1947.); *Leonce i Lena*, film Michaela Klemma, 1990.; tv-opera Wenera Haentjesa, 1962.

7 Odigrane su tek tri predstave, između 22. i 26. svibnja, *Repertoar hrvatskih kazališta*, 1, 1840. – 1860. – 1980., priredio i uredio B. Hećimović, Globus – JAZU, Zagreb, 1990., str. 150.

8 Ovoga puta izvedeno je četrnaest predstava, između 14. studenoga 1969. i 8. travnja 1970., *Repertoar* 1, str. 336. *Dantonova smrt* izvedena je i u splitskome HNK-u, na Splitskome ljetu 13.–15. kolovoza 1984. u režiji Paola Magellija (*Repertoar* 3, str. 186). Dramsko kazalište Gavella izvelo ju je i u okviru Gavellinih večeri u Zagrebu, 28. listopada 1989. u režiji P. Večeka, zaključno s 5. travnja 1990. ukupno 24 puta (*Repertoar* 3, str. 56)

9 O tome vidi:

<www.hnk.hr/rar/hnk/storage/images/drama/dantonova_smrt/izvedbe_dantonove_smrti_georga_buechnera_ponedjeljak_29_prosinca >

Kasnije su na pozornice došli *Woyzeck* i *Leonce i Lena*, *Woyzeck*, po evidenciji *Repertoara hrvatskih kazališta*, istom 1972./1973. u režiji i scenografiji Vladimira Gerića u Teatru ITD,¹⁰ a *Leonce i Lena* 1981. godine.¹¹ Češće su bile izvedbe u okviru tzv. alternativnoga kazališta. Iza nekoliko izvedbâ Büchnerovih drama stoji dramaturg Jasen Boko, bilo kao redatelj i dramaturg, kao u slučaju *Woyzecka*, predstavi koju je 80-ih godina prošloga stoljeća režirao zajedno sa Željkom Đurićem u Beogradu, bilo kao inspirator predstave sa Samom Strelecom u Virovitici. Beogradska izvedba nije inzistirala na prostorno-vremenskoj vjernosti tekstu nego ga je aktualizirala aludirajući na njemački militaristički duh kostimografijom (nacističkim uniformama) i oslikavanjem atmosfere u nacističko vrijeme. Sljedeći i autorove nakane, režija je predstavu gradila kao niz scena, povezanih ne toliko klasičnim načelom jedinstva radnje nego slijedeći unutrašnju logiku zbivanja, odnosno put protagonista prema neminovnoj katastrofi. Te su scene markirale upravo one stvarne segmente i detalje koji po autorovoj zamisli bitno određuju junakovu sudbinu: iskustva iz vojničkoga života, pokuse liječnika i susrete s doktorom, odnose s Marijom, njegovom nevjenčanom ženom, psihopato-loške manifestacije.

O spomenutoj predstavi u Kazalištu Virovitica (premijera 6. veljače 2009.), izvedenoj i u okviru 24. Gavellinih večeri 2009. Boko je rekao:

O aktualnosti „Woyzecka“ danas je suvišno trošiti riječi, vrijeme koje je slijedilo Büchneru pretvorilo je ovu dramu u jednu od rijetkih modernih tragedija, a čovjeka u bezličnu, manipuliranu jedinku, potpuno otuđenu od sebe i ljudi koji ga okružuju. Postavljajući „Woyzecka“ u Hrvatskoj danas iskoristili smo njegovu fragmentarnost da bismo se i sami poigrali strukturom, ali i značenjima. Ostavili smo, naravno, tragediju maloga čovjeka potpuno ogoljenoga i izmanipuliranoga od onih koje bismo danas definirali kao „strukture moći“, lišenog čovječnosti u vječitij borbi za novac, ali smo mu izgradili novi okvir, naznačen u samoj drami, ne pokušavajući u nju inkorporirati naše ideje. I ovakav fragmentaran „Woyzeck“ sav u naznakama, dovoljno je snažan komad da mu ne treba

¹⁰ *Repertoar hrvatskih kazališta*, 1, str. 355.

¹¹ U Zagrebačkome gradskom kazalištu Komedijska, prev. Truda Stamać, režija Božidar Viočić, premijera 24. siječnja 1981. a do 1983. godine odigrano je više od šezdeset predstava; *Repertoar hrvatskih kazališta* 3, Zagreb, 1990., str. 47.

nikakvo „osuvremenjivanje“. Samo smo iskoristili Büchnerove motive i scenski okvir ove tragedije izgradili od dva dramatičareva fragmenta, opsjenara u cirkusu i anti-bajke koju u jednom fragmentu priča baka, kojoj ni prije ni kasnije nema traga u drami. Scena cirkusa 180 godina kasnije pretvorila se u vizionarsku sliku suvremenog potrošačkog društva, sveprisutnog estradiziranja stvarnosti i produciranje pseudo-zvijezda kako bi se prikrila prava, surova slika društva u kojem živimo, a koje proizvodi jedino kratkotrajnu površnost izloženu na permanentnim rasprodajama. Sav taj pseudo-glamour kojima nas mediji zatrpavaju ima samo jednu svrhu: dodatno eliminiranje svake kritičnosti i svega ljudskoga što je preostalo u potencijalnom potrošaču.¹²

Kritičarka Olga Vujović naslovit će svoj prikaz ove predstave u *Kulisi* „Za šaku novčića“ (očito aludirajući na kulturni „spageti-western“ Sergia Leonea *Za šaku dolara*), u kojemu će naglasiti da su autori neuspješno nastojali promijeniti svijet dajući tragičnu sliku pojedinca kojemu se ruše svi snovi i koji je prisiljen „majmunirati se za šaku novčića“¹³.

I u spomenutom filmu Wernera Herzoga vidljiva je nakana da se relativno škrtom porabom vizualnih filmskih sredstava na ekran prenese svjesno ogoljeni svijet Büchnerove drame. Maksimalno rabeći glumačke mogućnosti Klause Kinskoga, Herzog usto naglašava psihopatološku dimenziju glavnoga lika. Na filmu su likovi prikazani u povijesno vjernim kostimima i okružju, jedino je njegov Woyzeck nešto stariji od Büchnerova, dakle otprilike kao prototip za dramu, ubojica odnosno brijač i frizer Woyzeck. Društveno-kritički aspekt motivacije u širem i u užemu znanstveno- i ideološko-kritičkome smislu na filmu je prisutan više u naznakama, pa se film na trenutke doima kao snimka kazališne predstave. Herzog tek tu i tamo pokazuje prave mogućnosti filmske umjetnosti, primjerice u sceni na početku filma s Woyzeckovim egzercijom, ili u sceni u polju maka. I Herzog međutim u velikoj mjeri uspijeva na filmsko platno prenijeti osnovne Büchnerove nakane, odnosno aspekte do kojih je pjesniku, izgleda, najviše bilo stalo: prikazati Woyzeckove postupke i stavove, njegovu paranoju, čin ubojstva i čitavu katastrofu u vezi s militarističkim i znanstvenim sakaćenjem njegove osobnosti,

12 <http://www.gavella.hr/hr.gavelline_veceri_2009/repertoar/woyzeck>

13 <<http://kulisa.eu/index.php?p=artical&g=3>>

odnosno u surječju društvenih prilika toga vremena i prostora. Pomalo je u drugome planu i u spomenutoj ranijoj kazališnoj izvedbi i na filmu ostala ona sastavnica Büchnerova teksta koja tragičnu priču upotpunjuje elementima folklora, slikama s ulice i iz kavane, vašarskim ambijentom. Kao da se, posebno na filmu, htjelo i škrtom porabom efekata naglasiti skučenost i bijedu Woyzeckove egzistencije. Najnovije virovitičko uprizorenje, kako i Boko ističe u svome komentaru, upravo u tome segmentu (bajka, vašarske scene) vidi nove mogućnosti suvremene aktualizacije otkrivši u njemu viziju suvremene „estradizacije stvarnosti“ i nagovještaj dehumanizacije suvremenoga čovjeka.

Büchnerovi komadi svoje su mjesto pronašli i na bosanskohercegovačkim kazališnim daskama doživjevši u godinama nakon posljednjega rata različite adaptacije, s više ili manje uspjeha, a od izvedbe *Woyzeck* 1997. godine u režiji Josefa Nadja može se govoriti i o svojevrsnome kontinuitetu prikazivanja u okvirima Međunarodnoga kazališnoga festivala u Sarajevu. Već sljedeće godine započeo je ambiciozni trogodišnji projekt Manfreda Webera, intendanta Kleist-Theatra u Frankfurtu na Odri, u kojemu je za bosanskohercegovačku pozornicu adaptirao sva tri Büchnerova djela, a ciklus je započet izvedbom komedije *Leonce i Lena*. Dževad Karahasan, koji je bio Weberov glavi suradnik u tome projektu i koji je s tim ciljem prevodio Büchnerova djela, u povodu premijere toga komada rekao je:

Nema komada koji tačnije, bolnije, preciznije, formuliše pitanja mladih u ovoj zemlji, koji su „juče“ izašli iz rata i sada stoje pred izborom: opredijeliti se za rutinirano anonimno bavljenje karijerom ili krojiti život prema vlastitim pobudama i kriterijima? Rutina ili sloboda?¹⁴

Glumački dio bio je solidno napravljen, dok se Weber na štetu izražajnosti govora katkada previše oslanjao na metodu efekta gušeći time govor. Za polupraznu dvoranu i masovni bijeg gledatelja u stanci suodgovornoga krivca prepoznalo se u repertoaru Narodnoga pozorišta koje

14 SVJETLANA MUSTAFIĆ, „Na izvoru svjetske drame“, *Oslobodenje*, god. LV (1998.), br. 17882, str. 18.

je rijetko nudilo nešto što bi odstupilo od nacionalne klasike.¹⁵ Kada se ista situacija ponovila i nakon izvedbe *Dantonove smrti* 2000. godine, iako je označena najuspjelijom u Weberovoj trilogiji, govorilo se o kroničnome nedostatku koncepta:

Redatelj je uzmakao u nabacivanje stilova, koji „plešu“ – od likova tv-voditelja i najavljičica, do modne revije. Otkud Titove slike na početku predstave? Otkud Robespierreov posljednji monolog, dug dvadesetak minuta, preuzet od istočnonjemačkog dramatičara Heinerja Müllera...¹⁶

Znatno bolji odjek i reakcije u kritičkoj javnosti polučila je predstava *Woyzeck* koju je u danskome kazalištu *Betty Nansen* postavio proslavljeni američki redatelj Robert Wilson uz važnu ulogu glazbe Toma Waitsa i Kathleen Breenan, osvojivši Zlatni lovorov vijenac za najbolju predstavu 42. MESS-a.¹⁷ Predstava je izvedena na očaravajući, zabavan način, pun duboke osjećajnosti, uz savršeno osmišljenu scenografiju, vizualne efekte i svjetlo, blisko poetici „Zemlje čuda“;¹⁸ svaki dio predstave besprijekorno je funkcionirao te je bilo zadovoljstvo vidjeti ozarena lica sarajevske publike.¹⁹ Ništa manje nezapaženo nije prošla ni obradba *Woyzecka* mađarskoga redatelja Arpada Schillinga pod naslovom *W-radnički ciklus*, koju je također u okviru 42. MESS-a u Bosanskome narodnom pozorištu u Zenici izvela nezavisna trupa Kretakör Szinhaz.²⁰ Priča je to o poniženju ljudskosti, koje je srozano na razinu životinjskoga, s fascinantnom glumom na rubu okrutnosti, priča o kaosu u kojemu su se našle postkomunističke zemlje nakon što su ljudi u njima ostali na „bijelome hljebu“²¹. Svijet drame smješten je u majmunski kavez u kojemu ljudi, uglavnom nagi, igraju u svome blatu, dok je sama predstava puna fascinantnih slika, kako kaže Jasen Boko, permanentan šok i udarac u želudac:

15 OZREN KEBO, „Čekajući *Woyzecka*“, *Dani*, br. 72, 30. ožujka 1998.

16 AHMED BURIĆ, „Dosta objašnjenja, hoćemo pozorište!“, *Dani*, br. 141, 11. veljače 2000.

17 Predstava je dobila i nagradu za kolektivnu glumačku ulogu kao i nagradu publike.

18 N. Dimitrijević, „Očaravajući početak s „*Woyzeckom*“,

<<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?-url=/20021021/biho3.asp>>

19 A. BURIĆ, „*Woyzeck* i Requiem“, *Dani*, br. 280, 25. listopada 2002.

20 Predstava je dobila nagradu Hrabri novi svijet magazina *Dani*.

21 A. BURIĆ, „Stvarni svijet oko nas“, *Dani*, br. 281, studeni 2002.

Pad na dno ljudskog postojanja, manipulacija malim čovjekom-proleterom kod Schillinga ne progovara kao metafora, ona je izravan, često naturalistički brutalan i surov kazališni izraz. Čovjek je eksperiment, a život poniženje u kojem nema prostora za pobunu i promjenu. Instrukcije su inertne sklone zlostavljanju, često iz čiste zabave, a čovjek postaje zamorac morbidnim manipulacijama. Čovjek sa socijalnog dna se rađa gol i umire gol, između toga stoji samo bol.²²

Büchnerov *Woyzeck* našao se na bosanskohercegovačkoj pozornici i u travnju 2009. godine u Bosanskom kulturnom centru u Tuzli. Predstavu je režirao Samo M. Strelec, a izvelo ju je već spomenuto Kazalište Virovitica.

Kao što učestale izvedbe Büchnerovih komada u posljednje vrijeme pokazuju, njemački je autor i na pozornicama na nekadašnjem jugoslavenskome prostoru postao neka vrsta „klasika“ modernoga kazališnog izraza. Inovativnost i otvorenost njegovih tekstova, kao i višeslojnost njihovih značenja očito i danas djeluju moderno i provokativno, inspiriraju na nove aktualizacije, omogućuju izražavanje suvremenih problema i suvremenoga senzibiliteta.

Literatura

- BIHNER, GEORG, *Celokupna dela*, prevela i priredila Drinka Gojković, Sremski Karlovci, 1989.
- BOKO, JASEN, „Uzbudljiva završnica“, <<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?url=/20021102/-kultura02.asp>>
- BÜCHNER, GEORG, *Werke und Briefe*, Nach der historisch-kritischen Ausgabe von W. R. Lehmann, Kommentiert von K. Pörnbacher, G. Schaub, H.-J. Simm und E. Ziegler, Nachwort von W. R. Lehmann, zweite Auflage, München – Wien, 1981.
- BÜCHNER, GEORG, *Dantonova smrt*, preveo Vladimir Kovačić, Zagreb, 1950.

²² J. BOKO, „Uzbudljiva završnica“, <<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?url=/20021102/-kultura02.asp>>

- *Repertoar hrvatskih kazališta*, 1, 1840.–1860.–1980., priredio i uredio B. Hećimović, Globus – JAZU, Zagreb, 1990.
- BURIĆ, AHMED, „Dosta objašnjenja, hoćemo pozorište!“, *Dani*, br. 141, 11. veljače 2000.
- BURIĆ, AHMED, „Woyzeck i Requiem“, *Dani*, br. 280, 25. listopada 2002.
- BURIĆ, AHMED, „Stvarni svijet oko nas“, *Dani*, br. 281, studeni 2002.
- DIMITRIJEVIĆ, N: „Očaravajući početak s „Woyzeckom“, <<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?-url=/20021021/biho3.asp>>
- KEBO, OZREN, „Čekajući Woyzecka“, *Dani*, br. 72, 30. ožujka 1998.
- MUSTAFIĆ, SVJETLANA, „Na izvoru svjetske drame“, *Oslobođenje*, god. LV (1998.), br. 17882, str. 18.
- <http://www.gavella.hr/hr.gavelline_veceri_2009/repertoar/woyzeck>
- <<http://kulisa.eu/index.php?p=artical&g=3>>
- <www.hnk.hr/rar/hnk/storage/images/drama/dantonova_smrt/izvedbe_dantonove_smrti_georga_buechnera_ponedjeljak_29_prosinca>