

PRETPREPORODNI REFLEKSI FRANCUSKE
REVOLUCIJE I PERIODIZACIJSKE ANOMALIJE:
STULLIJEVA *KATE KAPURALICA* U OPTICI
BÜCHNEROVA *WOJZECKA*

Lada Čale Feldman

UDK: 821.163.42.091Stulli, V.

Premda je sasvim izvjesno da Stullijeva »komedija« *Kate Kapuralica* (oko 1800.) i Büchnerova »tragedija« *Wojzeck* (1836.-37.) nisu plodovi kakvih ovjerenih međusobnih utjecaja bilo dvaju svojih pisaca, bilo dviju kultura kojima ti pisci pripadaju, nešto ih povezuje: u kritici se oba djela tretiraju kao začudne rupture u razvojnoj logici dramsko-kazališne prakse razdoblja. Ne samo da formom, ambijentom i jezikom prkose i neoklasicističkim i romantičarskim žanrovskim, dramaturškim i stilskim uzusima, nego čak po sudu mnogih nagovješćuju puno kasnije, avangardističke poteze. Osim podudarnih anomalija u pogledu povijesno-poetičkih koordinata, prilog nastoji ispitati i dijele li dvije drame kakve druge srodnosti.

Ključne riječi: Vlaho Stulli; *Kate Kapuralica*; Georg Büchner; *Wojzeck*; Francuska revolucija; periodizacija; žanr; recepcija

Kazalište na to može reagirati samo nekom *politikom opažanja*,
koja bi se ujedno mogla zvati i *estetikom odgovornosti*.
Hans-Thiess Lehmann, *Postdramsko kazalište*

Kada je 2012. redatelj Oliver Frljić bio naumio postaviti dramaturšku kontaminaciju koja bi sjedinila Büchnerovu *Dantonovu smrt* (1835.) i Vojnovićevu jednočinku *Allons Enfants* (1895.), zamislio je izvesti, nažalost neostvoreni, redateljski presedan koji bi zajedničkom revolucionarnom tematikom povezoao danas širom svijeta priznatog njemačkog pisca i dubrovačkog autora koji je uza sve svoje kozmopolitske ambicije i svojedobne postave u inozemstvu ipak ostao osuđen na periferni odjek. Ovom sam prigodom, međutim, nakanila djelomice podudarnu njemačko-dubrovačku vezu uspostaviti povodom drugih dvaju nejednako vrednovanih dramskih komada, ispisanih tek s kojim desetljećem razmaka, *Kate Kapuralice* Vlaha Stullija (oko 1800.) i *Wojzceka* Georga Büchnera (1837.). I moja će se spojnica promišljati povodom iste povijesne ko incidencije – političkih, kulturnih i kazališnih prilika netom nakon Francuske revolucije, kada se svode računi prosvjetiteljskog optimizma, burnih kazališnih i društvenih pobuna protiv naslijeđenih konvencija, ali i posljedica restauracijske rezignacije. Ako naime išta osim kronološkoga susjedstva izvjesno povezuje dva netom navedena djela i dvojicu međusobno nepoznatih pisaca, onda je to u najmanju ruku srodna (pat-) pozicija što je zauzimaju u odnosu na spomenute ideološke i poetičke okolnosti, ali i neobičnost kojom će na njih dramski reagirati. Svaki će od njih spomenutim svojim dramama gotovo do dan-danas izazivati uzbunu u redovima svojih tumača, no nju neće, nažalost, pratiti i međusobno usporedive ambicije njihovih matičnih ili inozemnih sredina da im se drame izlože suvremenim izvedbenim kušnjama, nekmoli eventualnim re-interpretacijama i filmskim ekranizacijama.¹ Pored toga

¹ *Wojzeck* se danas izvodi i u Njemačkoj i u svijetu, drama je poslužila kao predložak i opernim i filmskim transpozicijama, a umjetničkim odgovorom može se smatrati i govor što ga je 1985. Heiner Müller održao po dobitku Büchnerove nagrade, naslovivši ga *Rana zvana Wojzeck*. *Kate Kapuralica*, pak, primarno se izvodila u Dubrovniku, u Kazalištu Marina Držića i na Dubrovačkim ljetnim igrama, a poslužila je i kao predložak jednoj istarskoj re-lokalizaciji, naslovljenoj *Katina Gvardijanka* Branka Lučića i Dragutina Lučića Luce, objavljenoj 1996.

što će me zanimati putanje nekih analogija u kritičkoj recepciji i periodizacijskoj smutnji što ih i Stullijeva komedija i Büchnerova tragedija u kazališnih povjesničara pobuđuju, pokušat ću se zapitati govore li nam te analogije štogod ne samo o frapantno usporedivom kontrastu u odnosu na onodobnu europsku dramatiku, nego i o zajedničkim ishodištima i ambicijama tih dvaju komada, a tako i o njihovim podudarnim formalnim odlikama i ideološkim reperkusijama, napose o tome što bi nam i u interpretacijskom smislu eventualno moglo ponuditi njihovo međusobno osvjetljenje.

Preciznija okolnost koja me potakla da izlaganje započnem »kolom« oko uvodno spomenutih četiriju djela tiče se zamjedbe jednog od tumača *Kate Kapuralice*, Ivana Grljušića (usp. Grljušić 1978.), kako se zbivanja u toj komediji odvijaju otprilike u isto vrijeme u koje će i Vojnović smjestiti zbivanja prvoga dijela svoje trilogije. Istu će vremensku koincidenciju kao kontrastnu podlogu u svojem osvrtnu na književnopovijesnu izuzetnost Stullijeva djela evocirati i Nikola Batušić, ističući pritom nesuglasje između Vojnovićevih utopijskih zanosa i Stullijeva distopijskog ozračja (usp. Batušić 1978: 168). Istina, posrijedi su i isto vrijeme, 1800-ih, i isti geografski prostor fikcijske priče, no ujedno i radikalno drukčiji klasni i kulturni ambijenti. Umjesto različitih frakcija vlastele koja se prepire u salonu jednog od svojih mladih prvaka jer užasuto u ulasku, ili, kako se nadaju, prolasku francuske vojske u ili kroz Dubrovnik vidi puno više od invazije – ne samo gubitak političke neovisnosti, nego i kolaps vlastitih etičkih vrijednosti, ali i osiguranih klasnih povlastica – bijedni svijet »smrdećeg brloga« *Kate Kapuralice*, pozicioniran na rubu, odnosno »vratima od Grada«, napučit će siromašna dubrovačka obitelj, slabo vična političkoj retorici i »leganju Metastazija«, štoviše, obitelj koja će se kroz čitavu dramu tek žustro i iznimno slikovito međusobno – psovati.

Pri tome će u psovanju – u tom potonuću do »jezgre jezika«, odnosno do »njegovih osnovnih mogućnosti i aspekata« (Užarević 2012: 171) – osobito prednjačiti upravo naslovna junakinja, majka troje djece koja samu sebe inače krsti »skladnom mladicom«. Čini se kako je upravo zbog toga Kate kao naslovna junakinja komada izazvala istodobnu fascinaciju i preneraženost u naših književnih povjesničara, zbog koje joj je dodijeljena i titula »jedinственe figure u hrvatskoj dramskoj produkciji« (Nemec 2020: 193), premda se činjenici takve dotad neviđene *rodno*-lingvističke transgresije nije poklanjalo previše analitičke

pozornosti. Onkraj interesa za groteskni sraz žene i psovke, tumači su posve s pravom sudili da već i svojim jezikom Stullijeva komedija »znači otkriće« (Fotez 1967a: 483), te da je upravo jezik »jedina imovina«, štoviše, »jedini dar ljudskosti njezinih lica« (Jeličić 1978: 151), iako im govor istodobno začudno »gubi dimenzije svagdanjeg« i »nekako se iščašuje« (Grljušić 1978: 158). Tko god pak ima ikakav pojam o Büchnerovu *Wojzecku*, moći će niz srodnih kontrastnih konstatacija izreći i za šokantni učinak njegovih bijednih, uličnih i kućnih ambijenata: komad naime dočarava posljednje dane izglednjela seljaka, brijača i vojnika, koji prodaje svoje tijelo za medicinske eksperimente, a živi u kućanstvu s nevjenčanom ženom Marie i njihovim zajedničkim djetetom. Stoga i začudni učinak oblika komunikacije kakvi su svojstveni dubrovačkom komadu, odnosno samo pitanje iznenadne degradacije diskursa koju u dramatiku sa sobom donosi manjak ne samo financijskih nego i kulturnih resursa, uvelike vrijedi i za bizarnu pregnantnost *Wojzeckova* jezika u odnosu na povišena politička prizorišta, retoričku razvedenost i učene aluzije *Dantonove smrti* istoga pisca, u kojoj se međutim također izričito referira na načelni retorički kapacitet jezika – precizno izdvojene »rečenice«, »zareze« i »točke« – da proizvede »udarce sabljom« i »odsječene glave« (Büchner 1950:77).

Slijedimo li sugestije kojima se povodom stilskih odlika *Wojzeckove* neobične proze – njezine »kratkoće daha i neumornog zamaha«, njezina »prinudnog ponavljanja i isprekidanosti« – poslužio George Steiner, čut ćemo da nas i tu, baš kao i u *Kati Kapuralici*, junakove »riječi pozljeđuju«, jer je »jezik pod tako visokim pritiskom čuvstava da riječi nose nužnu i izravnu konotaciju geste« (Steiner 1979: 188), upravo poput jezika psovke, koja ne samo stoji za lascivnu gestu, nego se nerijetko popratnim gestama i podupire. Rastrojenu Katu krase sintaktički rudimentarni ispadi bogatoga oralno-analno-genitalnog psovačkog leksika, kao da se njezin odušak zbog posvemašnje redukcije na životinjski status (o djeci govori da ih je »okotila«, a muža krsti »krmcem«, I, 6) i krajnje društvene bezvrijednosti kanalizirao u jedno jedino osvetničko oružje, u navodnu performativnu djelotvornost, odnosno magijski kapital kletve, možebitno kadar retroaktivno ispraviti sve dotadašnje povrede i nepravde. Na isti je način i Wojzek stavljen u poziciju životinje, preciznije, proglašen »živinom«, uspoređen s majmunom i konjem na sajmu, mačkom, magarcom i psom (3. 5., 7., i 11. prizor), pa mu je i odnos prema jeziku, kaže Steiner, regresivne naravi: budući da mu »moć govora

drastično zaostaje za dubinom njegove mōre«, da mu »uzmućeni duh zaludu lupa po vratima jezika«, da je »sakatost jezika« pravi »prijenosnik njegovih patnji«, nema mu druge do li da se utekne »jeziku djeteta i jeziku košmara«, štoviše, da u bijesu prosvjednog samouništenja »odbaci rijeći kao da su potrgane igraćke: one su ga izdale« (*ibid.*: 188-191).

U tome su pogledu i Kate i Wojzeck, kao s jedne strane poživinćene, a opet i jezićnom zaumnošću oboružane iskazne instance, svjedoci moderne svijesti o »rastućoj oćitosti da je diskurs supstanca« (Bennett 2005: 107). Bennett istiće da je Francuska revolucija – kao »radikalna re-teorizacija društva i vladavine« koja je »prouzročila potpuno uništenje i ponovnu izgradnju ljudske zajednice u mediju diskursa« – ujedno na vidjelo iznijela i slutnju da »ljudsko bivanje nikad i nije imalo druge supstance do li diskursa« (*ibid.*). Kao »logićki ekvivalent« te revolucijom inducirane i sasvim moderne spoznaje, i svekolika će se, veli on, »psihologija kompenzacije« za izgubljeno tlo pod nogama – za osjećaj da je, kako kaŹe Wojzeck lupajući u zemlju, »tu dolje šuplje« (1. prizor) – nužno odvijati u istom mediju. Bilo da stoga junaci ovih komada stvarnu nemoć u pogledu promjene svojih materijalnih okolnosti nadoknađuju tako što psuju svoje ukućane – u isti mah kršeći kršćanske zabrane i kletvom prizivajući intervenciju nekog onkraja – ili da mucavo u prkos nepovoljnim okolnostima izriću svoje reklo bi se proroćke vizije, i Kate i Wojzeck u omami drastićnog jezika kao da pronalaze svoje jedino zadovoljstvo i jedino neotuđivo »pravo«, i postanak i nestanak svojeg bića.

Obama su se djelima dakle pripisivali srodni znaci prvenstveno jezićno-stilske, ali i tematske, i dramaturške, i Źanrovske i knjiŹevno-povijesne »išćaše-nosti« u odnosu na matićno nacionalno knjiŹevno i kazališno okruŹje, zbog koje ih je bilo teško povezati i sa ĉime što bi im prethodilo ili slijedilo. Prepisivać rukopisa i prvi urednik izdanja *Kate Kapuralice*, Marko Fotez, primjerice, sudi kako je posrijedi »scensko djelo koje se razlikuje od cjelokupne do danas poznate dubrovaćko-dalmatinske dramatike«, jer u njemu »ni traga nema od elemenata tako karakteristićnih za našu klasićnu literaturu: religiozno-moralistićkih, patriotskih, pastoralnih, ljubavnih«; i kao komedija »ne sadrŹi ništa što bi je povezivalo s poznatim uzorima ili ĉime bi se uklapala u literarne šablone svojega vremena« (Fotez 1967a: 483). Devetnaesto stoljeće, pak, napominje u svojem uvodu prijevodima Būchnerovih sabranih djela DŹevad Karahasan, »s pravom nije htjelo znati« za pisca, »jer u tom djelu nije moglo prepoznati svoje osobine i pitanja, tako

da je sve do ekspresionizma ostao potpuno nepoznat ili potpuno zaboravljen, zajedno s onima koji su za njega znali i na njega upozoravali« (Karahasan 2013: 11).

No u koje se to »vrijeme« i koje »šablone« ni Stulli ni Büchner nisu uklapali? Posrijedi je, kako sam već uvodno napomenula, jedno od ne samo politički nego i kazališno najturbulentnijih razdoblja u europskoj povijesti, ako ne i »fundamentalno diskontinuirano« vrijeme, puno »lažnih početaka« i »propalih pokušaja da se obnove tradicionalni žanrovi«, a opet i vrijeme »naizgled nenajavljenih inovacija« (Buckley 2006: 1) kakve zasigurno predstavljaju upravo Stullijev i Büchnerov iskorak. Pozornica je neposredno pred Revoluciju prema Diderotovim napucima zatvorila svoj »četvrti zid«, u tematskom se smislu okrenula primatu obiteljskih odnosa i građanskom miljeu, a u stilskom realizmu. Načelno, u realističke bi se koordinate i *Wojzeck* i *Kate Kapuralica* sasvim lako smjestili, kad ne bi iz njih istodobno i neugodno stršali, prvi svojom fragmentarnom amorfnosti, a druga svojom, kaže Fotez, »vulgarnosti« i »suvremenom reportažnom« neposrednošću (Fotez 1967a: 483), koji samo svjedoče da je »realizam« klizni pojam koji je krajem 18. i početkom 19. stoljeća predmnijevao poštovanje temeljnih scenskih konvencija i uglačanost neugodnih rubova »stvarnosti«, osobito stvarne materijalne i psihološke pozadine obiteljske sentimentalne idile. Pa kao što se povodom Kate govorilo da »dramska iskustva slična dramaturgiji toga djela ne postoje u to vrijeme ni u Hrvatskoj ni u Europi« (Grljušić 1978: 156), tako su se na vlas iste formulacije čule i o nepredvidljivosti Büchnerova *Wojzecka*: »Ništa slično čini se da nije bilo napisano bilo u prethodnih ili sljedećih pedeset godina; zapravo, komad se sa stajališta književne povijesti doima kao čudnovato anakronistički tekst, inovativna priča koju je još uvijek teško smjestiti u književnu kulturu njezina trenutka« (Buckley 2006: 120).

Stoga je i ta važna recepcijska podudarnost, koja se u obama slučajevima tiče netom dočarane problematičnosti njihova smještaja u glavne rukavce njima neposredno prethodne i suvremene europske dramatike, većinu prosuditelja nagonila da u *Kati* i *Wojzecku* – reklo bi se usuprot dijagnosticiranoj jezičnoj regresiji – ugledaju upravo »proleptički« karakter, najavu stilskih preokupacija koje u kazališnoj povijesti tek imaju uslijediti gotovo i stoljeće kasnije. Nikola Batušić, primjerice, Stullijevoj – prema povjesničaru »neprijeporno najzanimljivijoj hrvatskoj drami starijeg razdoblja uopće« – pripisuje »naturalistička obilježja« zbog naglog »silaska do dna života« koji kao da nagovješćuje Zolu i Hauptmanna, prije

nego li komunicira s neoklasicističkom i predromantičarskom poetikom (Batušić 1978: 168). I za samoga je otkrivača komedije, Marka Foteza, *Kate Kapuralica* već bila »naturalistička žanr-slika iz života«, nastala »svakako pod utjecajem francuskih enciklopedista« i jakobinskih ideja »mnogih Dubrovčana« (Fotez 1967a: 21). Čak je i najdovrtljiviji tumač, Živko Jeličić, komediju posve izravno okrstio »onako od oka odrezanim živim mesom, karnalesknim zbitijem jednog ugrabljenog trenutka iz strave realiteta« (Jeličić 1978: 145). I Grljušić *Katu Kapuralicu* zove »stvarnim isječkom stvarna života dubrovačke sirotinje«, djelom koje, uporno se ponavlja, naprosto koristi »običnu i stvarnu« fabulu, odnosno »jedino iskustvo života« (Grljušić 1978: 155), a jednako se izražava i Dubravka Crnojević Carić, pridružujući se nizu opetovanih formulacija koje neumitno vode zaključku da komedija »otvara prozor u realnu sliku života jednog od slojeva dubrovačkog življa« (Crnojević-Carić 2012: 94).

Kritičarski konsenzus oko periodizacijske nesmjestivosti Stullijeva djela isprva bi se moglo učiniti nužnim prihvatiti, da se istodobno nije sugerirala i neka još ambicioznija anakronija, jer će Grljušić smjelo konstatirati kako *Kate Kapuralica* ipak izgleda »pomaknuta iz života« pa je zapravo daleko bliža »suvremenoj drami«, štoviše, nekim tekstovima avangardne drame, »drame apsurdna, anti-drame, kazališta okrutnosti...« (Grljušić 1978: 156). Još je, naime, Marko Fotez jednako tako smjelo proglasio njezin »antidramski« karakter, anticipaciju »i nadrealističkih i hermetičkih i automatskih tekstova« (Fotez 1967a: 483), pa čak i »bizarnu istovjetnost« *Katinih* »odnosa i postupaka« ni manje ni više nego s Albejevim komadom *Tko se boji Virginije Woolf!* (usp. Fotez 1967b: 633). Grljušić, međutim, ide i dalje, pa u komediji pronalazi sličnosti situacija i likova s Pirandellom, Beckettom, Ionescom i Arrabalom (Grljušić 1978: 156), premda se ne upušta u detaljnije obrazloženje veza Stullijeve drame sa svakim od spomenutih pisaca. Čak i kad se ošamućeni obratimo historizmu sklonijemu Prosperovu Novaku pa se pokušamo osloniti na povjesničarovu težnju da Stullija ostavi u kontekstu njegova vremena, otkrivamo da kritičar, koji inače u svojoj *Hrestomatiji hrvatske drame do narodnog preporoda* također ističe autorova jakobinska sljedbeništva, Stullija ujedno međutim pribraja »liniji traženja jednog dijela evropskih dramatičara iz posljednjih desetljeća XVIII stoljeća« (Novak 1984: 332). I tu, a i u 1. svesku Novakove znatno kasnije *Povijesti hrvatske književnosti*, uza Stullijevo se ime

međutim izričito spominje samo stanoviti Giovanni Gherardo de Rossi koji da je »nakon 1790. objavio čitav niz tekstova u kojima su se prikazivale nakazne manifestacije svakidašnjeg života na način naturalističan« (usp. Novak, 2004: 243-244). No njegove se zapletene satire na račun rimskih bogatuna, dobrim dijelom nastale na tragu Molièreovih komedija karaktera, ipak ne mogu smatrati pravim pandanima prikazu pauperiziranog polusvijeta dubrovačke Peskarije, pa je i nakon Novakovih uvida ostalo neizbježno zaključiti kako se tekst opire bilo kakvom preciznijem prethodnom ili njemu suvremenom intertekstnom pridruživanju.

Da imamo razloga posumnjati u Novakove sugestije o onodobnim inozemnim potpornjima Stullijevih interesa, potvrdit će nam odlomci u kojima o tim istim europskim dramskim desetljećima sudi Sigfried Melchinger, autor *Povijesti političkog kazališta* (1989.). Prema njemu, naime, baš niti jedan dramatičar osamnaestoga stoljeća, koliko god sam bio ideološki blizak revolucionarnoj problematici i tematici, nije na pozornicu uspio dovesti četvrti stalež, odnosno »prezreno mnoštvo, gomilu, plebs«: dramski junaci tada su, kaže, mahom »kivni intelektualci« koji su »zahtijevali slobodu i jednakost za svoj stalež, treći«, jer je publika koja je tada autorima »lebdjela pred očima« bila udaljena od naroda i reducirana na »društvo«, a ono je »puk poznavalo samo kao služinčad« (Melchinger 1989: 262-264). Jednako ishodi i iz osvrtu na ovo razdoblje iz pera Erike Fischer-Lichte: odnosi između članova obitelji, koji će »u drugoj polovici 18. stoljeća« postati »snažno obojeni emocijama« i tako oslabiti dojam u publici da je i obitelj jedan od »oblika dominacije«, stvorit će »ideal društva obitelji« koje se međutim »ograničava na srednje slojeve, oštro odijeljene i od gornjih i od donjih slojeva« (Fischer Lichte 2020: 258). Budući da je dakle teatar kasnoga 18. stoljeća bio u klasnome smislu prije konformistički nego li revolucionaran, za prikaz »poniženih i uvrijeđenih« trebat će u Europi čekati, prema Melchingeru, još puna četiri desetljeća, kada će u jeku romantizma, 1837., vidti vruga, upravo Büchner sročiti svojega *Wojzecka*. Posrijedi je, prema sudu njemačkog kazališnog povjesničara, punopravno »remek-djelo« političkoga kazališta, čijoj bi eksplozivnosti ravan bio jedino učinak Gogoljeva *Revizora* – drame koja, međutim, s njemačkim djelom nema nikakvih drugih srodnosti. Isto je o povijesno prijelomnome *Wojzecku* sudio i već ovdje spomenuti Steiner, tvrdeći kako je u pitanju »prva prava tragedija o životu nižih staleža« (Steiner 1979: 187) – prva, ne računamo li upravo Stullijevu

dramu, koja jedva da se može nadati srodnoj, makar i zakašnjeljoj međunarodnoj kulturno-povijesnoj konsekraciji.²

Novak je možda imao pravo kada je posprdno ustvrdio da naši kritičari nisu znali što bi s *Katom Kapuralicom* započeli (usp. Novak 1984: 332), no daleko od zbunjenosti nisu bili, kako čusmo već od Karahasana, ni njemački ni ini kazališni povjesničari povodom Büchnerove tragedije, pa se ni *Wojzeck* nikako nije uspijevao ni komparativno ni periodizacijski udomiti. I u Büchnerovu se komadu razaznavala ista socijalno-kritička komponenta, isticao se njegov »u potpunosti materijalistički svijet, eksplicitna artikulacija radikalne klasne svijesti, prikaz seksualnog nasilja i kriminalne poremećenosti« (Buckley 2006: 120-121). Ako su se pišćeva druga dva dramska izleta, *Dantonova smrt* i *Leonce i Lena*, još i pokazala sklona romantičarskim ironijskim intertekstnim spojnicama s karakterističnim toposima tadašnje literature (usp. Borgards 2020.), *Wojzeck* se tome svojski opirao, i on se naposljetku smjestivši u okrilje modernističke, odnosno upravo avangardističke afilijacije kakva se pripisivala i Stullijevoj *Kati*. Büchnera dakle tek »dvadeseto stoljeće prepoznaje kao svoga i pretvara ga u kamen temeljac, u mjesto prepoznavanja, u zakletvu«, čak »priznaje za učitelja i prethodnika«, svakako »autora našeg vremena«, »prvog koji u drami daje riječ siromašnima, odbačenima, kurvama, poniženima, i to im daje raskošno mnogo prostora, onoliko koliko se daje glavnim junacima, što Marie i Franz Wojzeck jesu« (Karahasan 2012: 11-13). Kao što Stulli svoju komediju nije nikada vidio izvedenu, a možda čak niti nije napisao s takvim namjerama na umu, tako se isto za *Wojzecka* u kritici tvrdi kako nije ni mogao biti izveden upravo jer po svojoj »ekspresionističkoj senzualnosti«, »egzistencijalističkoj izolaciji« i »nihilističkom dezangažmanu« potpuno odudara od »dramskih i kazališnih senzibiliteta 1830-ih godina«, pa se i sama njegova neizvodivost preobrazila u oglednu potvrdu njegova avangardizma, a komad smatrao ne samo »nečim bez ikakva prethodništva«, nego i »toliko u potpunosti daleko od konteksta i tradicije, da se doima neobjašnjivim, jezovitim, profetskim«, nečim što, ukratko, »nudi mitsku točku revolucionarnog ishodišta za navlastitu avangardnu radikalnu povijest« (Buckley 2006: 120-122).

² Treba li nas u tome smislu tješiti činjenica da Erika Fischer Lichte Büchnera u svojoj *Povijesti drame* niti ne spominje? Ili je posrijedi sljepilo izvedbeno orijentirane povijesti, koje putem gubi svijest da neke drame svoj učinak ne duguju izvedbenom, nego upravo tekstnom proboju, za kojim izvedbeni katkad nužno kaska?

Kako bismo se malo približili konkretnijim razlozima koji su na identične sudove nagonili i jedne i druge kritičare, pogledajmo zbog čega se, primjerice, ovdje uspoređeni tekstovi problematično odnose prema žanrovskim pretincima u koje se nominalno, a i po brojnim svojim odlikama, smještaju. *Kate Kapuralica* po svim se doktrinarno verificiranim obilježjima vjerojatno opravdano proglasila komedijom, jer neprijeporno prikazuje »ljudе gore od nas«, jer pouzdano rabi ono što bi Bahtin nazvao »formama uličnoga govora«, to jest raznovrsna »sramoslovlja, psovke i kletve« karakteristične za narodnu smjehovnu kulturu kojom su se bogato napajale komedije ranoga novovjekovlja, te jer svoje dvoje heteroseksualno nastrojenih mladaca, unatoč nekim preprekama, uspijeva odvesti u brak, pa se utoliko i završava »sretno«, baš kao što dugoročno rezistentna Menandrova komična formula hoće (usp. Greene 1977.). Pa ipak, Grljušić utemeljeno upozorava kako je nemoguće njezinim povodom govoriti o nekom otprije znanom komediografskom pretincu – na primjer, o komediji karaktera ili situacija: koliko god naslovna junakinja bila neobični uzorak ljudskosti, odnosno prednjačila u psovanju kao tradicionalnoj muškoj ovlasti, pa utoliko i oprimjerala »pojavu spolne transvestije« (Uspenskiј 1994: 110, prema Užarević 2012: 179), komad kojim zazorno caruje »nije komedija karaktera koja bi ismijavala mane i poroke dovodeći lik u bolne i teško razrješive situacije«, štoviše, to »nije komedija jednoga lica, nego cijele obitelji« (Grljušić 1978: 154). Nadalje, i navodni automatski komični učinak raznovrsnih »sramoslovlja« ima svoje granice trajanja, pa je i sam Bahtin upozorio u što će se izroditi raspojasani renesansni arsenal jezičnih i gestičkih aluzija na »materijalno-tjelesno dolje« kada na povijesni red dospije sumorna, postprosvjetiteljska individualistička perspektiva: umjesto vitalnosti kolektivnog tijela ista će jezična sredstva konotirati »degeneraciju« i »korjenitu izmjenu smisla« grotesknog slikovlja, koje se sad stavlja u službu »sarkazma«, lišenog osloboditeljskih i preporodnih implikacija smjehovne kulture (usp. Bahtin 1978: 46-47). Kada je pak o komediografskoj formuli završne bračne sreće riječ, i ona je ovdje i više nego propitna jer iz svega ishodi kako će i buduće kućanstvo Katine kćeri Mare po svoj prilici postati isti »smrdeći brlog« i bračni pakao iz kakvog je i sama iznikla. Mnogo je tu razloga za, ako ne baš gledateljski strah,

onda svakako sućut, jer taj u osnovi nepomični dramski svijet prožimaju agresija, poniženje i jad, neprekidne svađe, tučnjave, neimaština i alkohol.³

No *Kate Kapuralica* ne može se zbog toga proglasiti niti tragi-komedijom, kako predlažu i Fotez (1967b: 633) i Grljušić (1978: 155), jer se ishodišno ta žanrovska odrednica nije odnosila na neko nedefinirano »ispreplitanje« dviju apstraktnih »kvaliteta« (*ibid.*). Žanrovska *differentia specifica* »tragikomedije« prvi put se naime javlja u vezi s Plautovim *Amfitrionom*, koji uprizoruje komično uniženje mitoloških, kraljevskih i inih figura s viših prečki društvene hijerarhije, pa se ne može odnositi na tragične uzvisine u koje bi se eventualno mogao popeti neki uobičajeni stanovnik komedije, dakle neko biće nižega, drugoga ili posljednjega reda, kakvo bi bio svaki pripadnik Katine obitelji. Ništa se, uostalom, u Stullijevu zapletu tragičnoga niti ne događa – nitko ne zapada ni u kakvu tragičnu pogrešku, niti se itko ubija, niti itko umire, premda i majci i ocu u zasebnim trenucima teško pozli, iako nismo sigurni da li iz opravdanih – alkoholnih – ili »strateških« pobuda, jer se možda oboje tek pretvaraju kako bi izbjegli napade ostalih ukućana i vlastitu odgovornost za kaos koji u kući vlada. Nitko, rekosmo, ne umire, ali teško bi bilo reći da zauzvrat itko živi, iako bez sumnje preživljava, štoviše, čak u svojem preživljavanju ironijski afirmira načelo komične vitalnosti, budući da protagonisticu Katu drama zatječe u trudnoći, pa čujemo da jedino to njezina muža navodno prijeći da na supružničke uvrede odgovori batinama. Znajući da na kraju komada ipak oboma teku tronute suze pri ispraćaju kćeri iz kuće – suze koje su mješavina Katine zavisti na mogućoj kćerinoj sreći i zloslutnog osjećaja da je sreća nemoguća – najbliža bi komadu možda ipak bila za ono doba posve uvriježena žanrovska odrednica larmoajantne komedije, kad *decorum* i obzire njezinih građanskih stanovnika, a osobito naglasak na nježnim roditeljskim osjećajima – prije svega, uočimo, osjećajima »nježnog oca« i »njegove kreposne

³ Kako u komičnom duhu iščitati, recimo, Katinu pritužbu mužu o uzvratnom nasilju što ga trpi od djece: »navratu se kadgod na me da me usmrto, i ti ne činiš konta: a nijesu mi onomadne slomili rebro, lani me tisl niz skalu i navinula ruku?« Kako pak komično doživjeti Lukin odgovor: »almeno me oni osvetu; još da ti mogu glavu smećit«, na koji Kate ne ostaje dužna: »pođ od mene s vragom, jedan dan će mi uzavret možđani da ću ti izvadit jezik i iskopat oči: da bog da ti došlo u srce rana koliko sam dala pesti u moje prsi, nijedni čovječ« (II, 10)?

kćeri« (Fischer-Lichte 2010: 259) – ne bi potkresivala Katina posve eksplicitna želja da svu svoju djecu – zadavi.⁴

Wojzecku se, nakon brojnih srodnih vaganja i rasprava o tome je li doista u pitanju tragedija, kako je autor izričito htio, pripisivao modus melodrame, to više što je svojim zapletom, posebice završnim ubojstvom nevjerne (nevjenčane) supruge omogućivao usporedbe s »melodramskim« Shakespeareovim *Otelom*. Poput Otela, drži Terry Otter, ni *Wojzeck* nije stvaratelj svoje sudbine, nego njezina čista žrtva, i on je »izolirani pojedinac koji je zalutao u svijet bez sidrišta«, i on je »autsajder« kojim ravnaju psihičke sile koje ne nadzire (Otter 1978: 124). Iako se, naime, protagonist njemačkoga komada ne usteže podleći pobudi da naudi svojim bližnjima – prije svega da ubije svoju nevjenčanu suprugu Marie, ne i dijete koje je s njome imao – ipak je i u Büchnerovu junaku teško bilo vidjeti tragični lik, kad ga ne odlikuje niti pripadnost višem staležu, kakva je još prema renesansnim poetikama tragični lik morala krasiti, niti reprezentativnost za zajednicu koju bi svojom žrtvom na neki način mogao pročititi, što su sve »prigovori« koji su i Otelu uskraćivali tragički dignitet, govoreći kako je on neprimjeren njegovu »plebejskom« statusu i rasnoj razlici. Zanimljivo, i povodom *Wojzecka* vode se polemike oko toga je li to tragedija s jednim ili ipak dvama glavnim junacima, ne bi li se zapravo morala zvati *Marie-Wojzeck*, ima li se na umu »problem tragične žene« u tome komadu, odnosno redukcija njezine figure, ali i jedinih njezinih životnih aspiracija i dilema, na seksualnost (usp. Dunne 1990.; Martin 1997. i Gillet 2017.), što pak uvelike podsjeća na karakterizaciju Katine kćeri Mare, o čijoj se ruspunosti jednako bezočno razgovara, baš kao i o njezinim »sisetinama« (II, 2). Kao što je u svojoj komediji *Leonce i Lena* smijehu izvrgao kraljevske i prinčevske figure, tako je i u *Wojzecku* Büchner odabrao krajnje siromahe kako bi svjesno prekršio stalešku klauzulu i tako ispisao, čuli smo već, »prvu tragediju s proleterskim protagonistom« (Ecke 2005: 97, prema Martin, 2017: 107), odnosno, budući da su posrijedi obični vojnik i prostitutka, u najmanju ruku s glavnim junacima čija

⁴ Novak stoga ima posve pravo kako ovdje nije na djelu »poetika kojoj bi ideal bio da se na sceni dramatiziraju suze poštenih familija«, nego prije »dah jedne nove poetike i jednog novog kazališnog doba koje je u Dubrovnik došlo zajedno s revolucionarnim i enciklopedističkim vjetrovima s one strane Alpa« (Novak 1984: 331). Da međutim revolucionarni vjetrovi nipošto s pozornice nisu uspjeli potjerati građanski sentimentalni repertoar, nego su ga dapače uvelike konsolidirali, vidi u Feilla 2013.

»priča ilustrira sustav iskorištavanja, opresije i otuđenja« (Glück 1990: 182-183, prema *ibid.*), priča dakle kakva bi prije priličila socijalnoj drami nego tragediji.

Romantizam je, kao što se znade, između ostaloga njegovao i žanrovsku hibridnost, i na taj način prkoseći klasicističkoj rigidnosti, no ono što je ovdje razmjerno netipično, a po momemu je sudu svojstveno i žanrovskim nedoumicama o Stullijevoj anomalijskoj komediji, jest prinuda da se sama žanrovska klasifikacija podvrgne reviziji iz perspektive klasne diferencijacije na kojoj prešutno počiva, a ne da se komad u cjelini nužno pripiše nekoj novoj vrsti u kojoj junakova klasa više ne bi »iskakala« i remetila ostale aspekte radnje. Istina, niti je Katina agresivnost plod komediografske bergsonovske mehaničnosti, niti su Wojzeckovo ubojstvo supruge i eventualno, nagoviješteno samoubojstvo plodovi božanskih smicalica, no te devijacije od »primarne« matrice isključiva su posljedica statusa ovih junaka, o kojemu književnost do njih naprosto nije vodila računa: i u jednom i u drugom slučaju u pitanju su dramski ishodi autentične egzistencijalne bezizlaznosti i korijenjske nemogućnosti da se doraste slici čovjeka koji bi odgovarao prosvjetiteljskim filozofskim idealima.⁵ Veliko je pitanje stoga bismo li i *Katu* i *Wojzecka* mogli okrstiti melodramama: čak i kad bismo u njima pronašli neke ključne značajke koje u svojoj potrazi za »općim svojstvima« toga žanra izdvaja Sergej Baluhati, kao što su »izazivanje čistih i jakih osjećaja«, »strasti« u njezinom »krajnjem izrazu«, ili karakteristične »sižejne teme« kao što su »sudbina bespomoćne djevojke« ili »optuživanje nevinog za ubojstvo«, a onda i »efektnе situacije« koje su »izrazilo sentimentalne« kao što je »majka« koja se »rastaje od kćeri«, »emocionalne veze koje se dramatično kidaju«, nekmoli »ekspresivno i dinamički usmjereni govor i dijalog junaka« (Baluhati 1981: 429-431), još uvijek bismo morali priznati da smo uskraćeni za neke druge bitne komponente melodrame.

⁵ Kada Novak kaže kako su u *Kati Kapuralici* u prvome planu »uvjeti ljudskosti, jakobinska mogućnost da čovjek bude čovjek« (Novak 1984: 331), kao da doista čujemo *Wojzeckove* usklike: »Izvikivač: Čovječe, budi prirodan, stvoren si kao prašina, pijesak, govno.« (5. prizor); »Marie: Jesam li ja čovjek?« (8. prizor). Potanje o paradoksalnoj istodobnoj upletenosti komada u prosvjetiteljske ideološke pretpostavke i kritičnosti prema njihovoj utemeljenosti u konceptima razuma, znanstvene objektivnosti, jasnoće i istine, usp. Gray 1988. Ironično, meta Büchnerova sarkastičnog prikaza, primjerice, lika Doktora, bio je sudski vještak prezimenom Clarus (na lat. jasan), koji je stvarnog čovjeka koji je poslužio kao predložak za *Woyzeckov* lik, unatoč očitim znacima psihopatologije proglasio uračunljivim i tako ga zbog ubojstva otpremio na vješala.

Ni hrvatska »komedija« ni njemačka »tragedija« ne obiluju naime nikakvim »oštrim – neočekivanim i naglim – preokretima u fabuli«, niti se tu siže »moralizatorski obrađuje«, niti završetke karakterizira ikakva pravda – »sretni« krajevi za pozitivne, »nesretni« za negativne junake (*ibid.*: 432), jer je takvu vrijednosnu polarizaciju u našim primjerima naprosto nemoguće uspostaviti. Vjerojatno bismo mogli govoriti o melodramskoj »reljefnosti« kakva iziskuje da se »crte karaktera oštro izvuku« kako bi »naginjale psihološkom primitivizmu«, no vrlo je dvojbeno je li njihova funkcija zato »jasna i dramski jednostavna« (*ibid.*: 433). Mnoga »vraćanja ili tautološka ponavljanja«, kao i »jasni ekspresivni oblici« koji sugeriraju »istorodnu emocionalnu obojenost«, te »geste i ponašanje« koji su »kategorični« (*ibid.*: 434) nesumnjivo su svojstveni *Katinim* koliko i *Wojzeckovim* govornicima, no premda se može govoriti o »izdvajanju ključnih, udarnih« epizoda, fakture tih komada ne teže nikakvome dinamizmu, razvijanju stalno novih i napetih faza radnje. Možda je dakle najbliže njihovo melodramsko svojstvo sljubljenost kontrastnih ugođaja i faceta lika, koju je Jeličić, kad je *Kate* u pitanju, nazvao »kontrapunktom«, ističući pritom prije svega Katine samoobmane o visokom, gospodskom podrijetlu, o svojoj »đentilnoj krvi« (usp. Jeličić 1978: 148), koje nalaze svoj pandan u *Wojzeckovu* sanjarenju o tome da bude »gospodin«, ima »šešir i sahat i anglez« te usto i uzmogne »otmjeno govoriti«, pa sebi tako možda i priuštiti luksuz da bude »krepostan« (9. prizor).

Sada je vrijeme da iznesemo i dvije frapantne dokumentarne podudarnosti što ih *Kate* i *Wojzeck* kao junaci dijele: oboje su likovi nastali prema autentičnim, dokumentarno ovjerenim povijesnim osobama. Zna se za podatak da je sam Stulli poznao obitelj Kapurala Luke, nekadašnjega postolara, a u doba nastanka drame čini se stražara u vratima od grada, kraj Peskarije, gdje je i živio, te čijemu je jednom unučetu, štoviše, Stulli postao kum na krštenju, očito u namjeri da obitelji nekako financijski pomogne (usp. Bošković 1977.). O briaču, svojedobnom vojniku i seljaku Johannu Christianu *Wojzecku* Büchneru je pak mogao doznati iz očeva arhiva, preciznije iz policijskoga i sudskog zapisnika što se o tome osuđenom ubojici vodio, a onda i iz medicinskih nalaza koji su se u prilog njegovoj neuračunljivosti uzaludno pokušali obrani priložiti.⁶ I dubrovačku komediju i njemačku tragediju napisali su, naime, pisci koji su ne samo bili istih,

⁶ Za cijelu debatu koja se tim povodom vodila u medicinskim i pravnim krugovima i njezinu vezu s nastankom Büchnerove tragedije usp. Steinberg i Schmideler 2006.

jakobinskih političkih uvjerenja, nego su i obojica bili bliski liječničkoj branši: Stullijev je brat bio liječnik, a sam Stulli je radio kao službenik gradskog saniteta, dok je Büchner završio medicinu, pa bi se moglo reći da su i jedan i drugi pisac u svojim dokumentarnim predlošcima prije svega prepoznali simptome socijalne patologije koju bi valjalo »dramatizirati« i obznaniti društvu koje je u pogledu dramskoga ukusa bilo autistično i za što izvan svojih navada i ukusa.⁷

Otud čini se i podudarno inzistiranje na simptomima psihičke nestabilnosti obaju likova, pa čak i »halucinacijama« koje se i Kati i Wojzecku pripisuju, prvog zbog alkohola, drugome zbog gladi, a s njime i podudarna bezobličnost fakture koja i jedan i drugi komad odlikuje, približujući oba dramaturgiji košmara. Premda se, naime, Stulli naizgled pridržava Aristotelovih načela jer mu se komad odvija na istome mjestu u jedva dva čitava dana, imamo dojam da zbivanja u njemu nemaju ni početka ni kraja, niti ikakav pečat presudnosti, jer se Marinom udajom situacija glavnih junaka ni u kojemu značajnom pogledu ne mijenja: neumoljivu podložnost besmislenoj vrtnji uokrug dovoljno slikovito obznanjuje Lukina jedina briga »kakvo će danas bit brijeme, hoće li bit ko i jučera« (Fotez 1967a: 310). Büchnerov se pak tekst od početka smatrao rijetko »intrinzično problematičnim« (Hilton 1983: 115) jer mu je zbog već spomenute fragmentarnosti i dramaturške rastresitosti bilo teško uspostaviti konačni redosljed prizora,⁸ pa nije čudo da i njega krase srodno formulirane eksplicitne tvrdnje o »okretu svijeta u jednome danu«, »traćenju vremena« i besmislenoj mlinskoj vrtnji svih ljudskih napora.⁹

⁷ O Stullijevu životu, profesiji i komentarima političkih događaja kojima je svjedočio usp. uvid u njegov dnevnik Slavice Stojan u Stojan 1994. Za Büchnerove znanstvene doprinose analizi psihopatoloških fenomena i njihov udio u njegovoj dramatici usp. Bedier 2003. te Hildebrandt, Ruppert, Stienen i Surbeck 2014.

⁸ O tome kao o nerijetko zanemaranom problemu koji je može bitni generator i različitih tumačenja komada, od kojih većina – barem u prvom valu intenzivirane anglo-američke recepcije – prema autorici inzistira na junakovoj pasivnosti, odnosno na uzrocima, manje na učincima protagonistovih nevolja, uglavnom se razlikujući u pogledu naglaska na ekonomskim, socijalnim ili pak psihološkim aspektima usp. Rugen 1980. Autorica s pravom upozorava na posvemašnju pristranost u pristupu Wojzecku isključivo kao žrtvi, a da se pritom njegova navlastita bigotnost i okrutnost zaobilaze, premda je iz teksta vidljivo da on »riga natrag što god ljudi izrigaju na njega« (*ibid.*: 77).

⁹ »Kapetan: ... Wojzeck, naježim se kad pomislim da se svijet okrene u jednom danu. Kakvo je to traćenje vremena! Kamo to vodi? Wojzeck, ne mogu više pogledati ni mlinski točak, odmah postanem melankoličan« (Büchner 2013: 165).

Zato se ni povodom *Kate Kapuralice* ni povodom *Wojzecka* ne čini svrhovitim baviti se fabulom, dramaturškim konstelacijama, krivuljama napetosti i iznenadnim obratima, jer i u jednom su i u drugom slučaju važnija groza zasebnih prizora nego li njihova fabularna ili situacijska ulančanost, da i ne govorimo o pojedinim ubojitim Katinim psovačkim replikama ili pregnantnim Wojzeckovim filozofskim formulacijama od kojih zastaje dah: oba ta modusa kao da kidaju diskurzivno tkivo dijaloške razmjene jer ili, poput psovke i kletve, funkcioniraju kao apostrofa koja drastično vrijeđa uho publike, ili pak svojom sentencioznošću probijaju rampu poput kakva »epskog« komentara.¹⁰

No ono čime ću okončati svoj prilog tiče se prije svega korelacije odjeka revolucije kao disrupcije političkog kontinuiteta s jedne strane i s druge, poetičke revolucije tih dvaju komada u pogledu ne toliko žanrovskih, karakteroloških i dramaturških konvencija, koliko samih gledateljskih okolnosti onodobna kazališta. Tko zna, možda upravo zbog toga i nisu bili izvedeni, a da su ipak itekako bili izvedbi namijenjeni: usuprot Novakovoj tezi da se u *Kati Kapuralici* prepoznaje težnja dubrovačkog puka za izravnom »multiplikacijom« na pozornici (Novak 1984: 332), sugerirala bih kako i taj komad, baš kao i *Wojzeck*, prvi put u povijesti kazališta izričito pretpostavlja nazočnost publike koja se s tako prikazanim svijetom nikako ne može i ne želi poistovjetiti, nego ga nužno istodobno i odguruje i podvrgava vlastitom superiornom pogledu. Oba komada stoga svjesno svoje junake stavljaju u poziciju bizarnog »slučaja«¹¹ koji se nudi voajerističkoj anamnezi, i to upravo onih koji te slučajeve na različite načine dnevno proizvode, nad njima se zatim čudom čudeći, upravo kao da su posrijedi životinje na sajmištu, ili u jednak položaj dovedeni pripadnici drugih rasa na raznim međunarodnim »izložbama«.

I jedan i drugi komad stoga kao da svjesno izazivaju obostranu kazališnu nelagodu, i junaka koji se tome pogledu izlažu, i gledatelja kojima su podastrti na uvid. Kao što se Wojzeckov »*casus*« odnosno »fenomen« u Büchnerovoj drami

¹⁰ »Wojzeck: Mi, sirotinja. Vidite, gospodine kapetane, novac, novac... Ko je bez novca. – I da mi onda neko takav dođe voditi računa o moralu i svijetu. Ali, čovjek je i od krvi i mesa. Ma niko od nas sirotinje nije blažen ni na ovom ni na onom svijetu, ja mislim da bi mi, nek i na nebo dospijemo, morali pomagati kod grmljavine« (9. prizor).

¹¹ Ne samo da Wojzecka takvim tretira lik Doktora, nego i dramaturgija komada i konstrukcija naslovnog lika »slijede naratološku i epistemološku strukturu 'studija slučaja'« (Pethes 2012: 211).

metateatarski uokviruje uličnom »predstavom« u kojoj će njegovo tijelo svjedočiti o ishodima liječničkog eksperimenta s procesom sustavnog izgladnjivanja, tako se i Kate u Stullijevu navodno, kako Batušić kaže, »jednostavnom«, štoviše, »priprostem dramaturškom sustavu« (Batušić 1975: 38), u jednome trenutku nađe u metateatarskoj poziciji predmeta ruga okupljene »čeljadi« koja joj dobacuje da je »pjandura« (II, 7). I dok Wojzeck nakon ubojstva Marie više na sve ljude u gostionici »Što hoćete vi, k vragu? Što se to vas tiče? Mjesta! Ili prvi ode đavlu! Mislite da sam nekog ubio? Jesam li ja ubica? Šta buljite? Ma pogledajte sebe! Mjesta!« (26. prizor), Kate će ljudima u brk prkosno vikati »Neka mi zabiju tisuću nosa u guzicu!«, svejednako međutim ojađeno goneći muža Luku da svjetinu »poćera« i dapače, da tom moralističkom nadzoru – »izvadi oči«!

Postrevolucionarno vrijeme u kojem oba komada nastaju doba je, podsjetimo, ne samo raširenih mizoginih opisa siromašnih ženâ kao posebno okrutnih i krvožednih »furijska giljotine« (Outram 1989: 127), nego i sve većeg interesa za znanstvene eksperimente kao javne »predstave« koje su počele uključivati i ljude te utoliko predstavljati »najmračnije strane u povijesti medicine«, ako ne i fenomene od »iznimne kulturne važnosti« koji su nanovo postavili pitanje »samog koncepta ljudskog bića« (Pethes 2006: 68-69). I kazalište je bilo baštinik iste mode u smislu u kojem je samo sebe sagledavalo kao poprište eksperimenata s ljudskom prirodom koji se širokoj publici daju na ogled, odnosno na bizarno znatiželjni, moralistički, invazivni pogled koji ljude pretvara u objekte suda i analize (Bennett 2005: 104-105). No ta okolnost ne upućuje samo na to da se kazališnom dramaturzijom patoloških društvenih devijacija prikazane sudbine postvaruju, da ih distanca estetizira i tako njihov problem ujedno etički (an)estetizira, nego i na sumnju nije li u pogledu toga i sam kazališni aparat dio istog sustava koji se na pozornici prokazuje, ne uzvraćaju li dakle svojim prosvjednim povicima i Kate i Wojzeck *svoj* pogled u publiku.

Okončala bih stoga svoje izlaganje o začudnim komparativističkim mostovima što ih je među dvama komadima moguće uspostaviti zaključkom da i Stullijevu *Katu* i Büchnerova *Wojzecka* obilježuje ista revolucionarna svijest o prije spomenutim ambivalentnim implikacijama vlastita eksperimentalnog prikaza. Kako povodom Büchnerova komada posebno ističe Benjamin Bennett, kazalište doduše teško može proizvesti »kakav specifični odgovor na društvenu nepravdu i pojedincevu patnju«, ali može skrenuti pozornost na »prevrtljivu složenost etičkih obzira koje

valja imati na umu pri svakoj djelatnosti, čak i pri tako naizgled benignoj djelatnosti kao što je sjedenje u kazalištu» (*ibid.*: 111). Možda se u ovoj konstataciji krije i razlog zbog kojeg su naši kritičari Stullijev komad okrstili »kaktusovim cvijetom« (Grljušić 1978: 154), očito sluteći da se pod njegovom »estetikom ružnoće« kriju i neke druge, teže razgradive bodlje.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Baluhati, Sergej. 1981. »Prema poetici melodrame«. U: M. Miočinović, ur. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 428-449.
- Batušić, Nikola. 1975. *Drama i pozornica*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bennett, Benjamin. 2005. *All Theater is Revolutionary Theater*. Cornell University Press.
- Borgards, Roland. 2020. »Nous ferons un peu de romantique, pour nous tenir à la hauteur du siècle«. Zur Einführung. U: R. Borgardsi B. Dedner. *Georg Büchner und die Romantik*. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-05100-4_1, stranica posjećena 8. veljače 2023.
- Bošković, Ivan, 1977. »Arhivski podaci o likovima Stullijeve komedije Kate Kapuralica«, *Marulić*, 10: 4, 339-344.
- Büchner, Georg. 2013. *Sabrana djela i pisma*. Prev. Dž. Karahasan, I. Duraković, I. Nevesinjax, V. Preljević i N. Šećerović; prir. V. Preljević. Zenica: Vrijeme.
- Buckley, Mathew. 2006. *Tragedy Walks the Street. French Revolution and the Making of Modern Drama*. The John Hopkins University Press.
- Crnojević-Carić, Dubravka. 2012. *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*. Zagreb: Alfa.
- Čale Feldman, Lada. 2022. »Svijet ili teatar? O dvjema komičnim majkama oko 1800 (Stulli, Bruerović i njihovi europski priključci)«. *Književna smotra. Časopis za svjetsku književnost*. Vol. 54, 206 (4), 89-99.
- Dunne, Kerry. 1990. »Woyzeck's Marie 'Ein Schlechtes Mensch'? The Construction of Female Sexuality in Büchner's Woyzeck. *Seminar* 26. 4. 294-308.
- Feilla, Cecilia. 2013. *The Sentimental Theater of the French Revolution*. London and New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Povijest drame I i II. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*. Prev. M. Torjanac. Zagreb: Disput.

- Fotez, Marko. Prir. 1967a. *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
- Fotez, Marko. 1967b. »Hrvatske komedije XVII i XVIII stoljeća i među njima Stulićeva *Kate Kapuralica*«. *Mogućnosti*, br. 6, 630-634.
- Gillet, Robert. 2017. »Ave Marie: Büchner's *Woyzeck* and the Problem of the Tragic Female«. U. R. Gillet, E. Schonfield i D. Steuer, ur. *Georg Buchner. Contemporary Perspectives*, Amsterdam: Brill, 92-102.
- Gray, Richard T. 1988. »The Dialectic of Enlightenment in Büchner's *Woyzeck*«. *The German Quarterly*. No 1, 78-96.
- Greene, E. J. H. 1977. *From Menander to Marivaux. The History of the Comic Structure*. The University of Alberta Press.
- Grljušić, Ivan. 1978. »O nekim elementima dramaturgije Stullijeve *Kate Kapuralice*«. *Dani hvarskog kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 5, br. 1, Split-Hvar: 152-161.
- Hilton, Julian. 1983. *Georg Büchner*. St. Martin's Press.
- Jeličić, Živko. 1978. »Čudesni prsten psovke«. *Dani Hvarskoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol. 5, br. 1, Split-Hvar: 144-151.
- Karahasan, Dževad. 2013. »Melankolija početka«. U: Georg Büchner. *Sabrana djela i pisma*. Prev. Dž. Karahasan, I. Duraković, I. Nevesinjac, V. Preljević i N. Šećerović; Prir. V. Preljević. Zenica: Vrijeme, 7-18.
- Martin, Ariane. 2017. »Subversion der Dramenkonvention. Büchners Doppel projekt *Woyzeck/Leonce und Lena*«. U. R. Gillet, E. Schonfield i D. Steuer, ur. *Georg Buchner. Contemporary Perspectives*, Amsterdam: Brill, 103-120.
- Martin, Laura. 1997. »'Schlechtes Mensch/Gutes Opfer': The Role of Marie in Georg Buchner's *Woyzeck*«. *German Life and Letters* 50: 4, 429-444.
- McCarthy, John. 1976. »Some Aspects of Imagery in Büchner's *Woyzeck*«. Vol. 91, No. 3, 543-551.
- Melchinger, Sigfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Prev. V. Flaker. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Nemec, Krešimir. 2020. »Kate Kapuralica«. U: *Leksikon likova iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak, 189-193.
- Novak, Slobodan P. i Josip Lisac. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Split: Logos.
- Novak, Slobodan P. 2004. *Povijest hrvatske književnosti*, svezak I. *Raspeta domovina*. Split: Marjan tisak.
- Otter, Terry. 1978. »*Woyzek* and *Othello*: The Dimensions of Melodrama«. Vol. 12, No. 2, 123-136.

- Outram, Dorinda. 1989. *Body and the French Revolution. Sex, Class, and Political Culture*. Yale University Press.
- Pethes, Nicholas. 2006. »'Vieh dummes Individuum', 'unsterblichste Experimente'. Elements for a Cultural History of Human Experimentation in Georg Büchner's Dramatic Case Study 'Woyzeck'. *Monatshefte* Vol. 98, No. 1, 68-72.
- Pethes, Nicolas. 2012. »'Er ist ein interessanter Casus, Subjekt Woyzeck'. Büchners Fallgeschichten« U: P. Fortmann i M. B. Helfer, ur. *Commitment and Compassion. Essays on Georg Puchner*. Amsterdam: Rodopi, 211-230.
- Rugen, Barbara. 1980. »Woyzeck: A New Approach«. *Theatre Journal*. Vol. 32. No 1, 71-84.
- Steinberg, Holger i Sebastian Schmideler. 2006. »Eine wiederentdeckte Quelle zu Büchners Vorlage zum *Woyzeck*: Das Gutachten Medizinischen Fakultät der Universität Leipzig«. *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 16. No 2, 339-366.
- Steiner, Georg. 1979. *Smrt tragedije*. Prev. G. Gračan. Zagreb: Cekade.
- Stojan, Slavica. 1994. »Dnevnik Vlaho Stullija«. U: Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, XXXII, 101-116.
- Užarević, Josip. 2012. *Književni minimalizam*. Zagreb: Disput.

PRE-REVIVAL REFLEXES OF THE FRENCH REVOLUTION AND
 PERIODIZATION ANOMALIES: VLAHO STULLI'S *KATE THE CAPORAL'S
 WIFE* IN THE OPTICS OF GEORG BÜCHNER'S *WOYZECK*

Abstract

Although Vlaho Stulli's »comedy« *Kate the Caporal's Wife* (around 1800) and Georg Büchner's »tragedy« *Woyzeck* undoubtedly do not result from any ascertained mutual influences among either the two playwrights, or the two cultures to which they belong, something connects them: critics proclaimed both of these plays to be stunning ruptures in the developmental logic of the dramatic-theatrical practice of their time. Not only do they present a form, an ambiance and a language that defy either the neoclassic or the romantic generic, dramaturgic and stylistic habits, but they also, according to many a commentator, anticipate much later, avantgarde moves. Besides detecting analogic anomalies in their placement within historical-poetic coordinates, the article investigates whether the two plays share any other common features.

Keywords: Vlaho Stulli; *Kate Kapuralica*; Georg Büchner; *Woyzeck*; French Revolution; Periodization; genre; reception