

КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ЧОВЕКА В ДРАМАТУРГИЯТА НА БЮХНЕР („Смъртта на Дантон“ и „Войцек“)

Бисерка Рачева

Повече от век и половина след създаването си драматургичното наследство на Георг Бюхнер продължава да бъде горещо поле на принципи литературоведски спорове. През последните три десетилетия повишен интерес към явлението „Бюхнер“ проявяват не само специалисти, но и читатели, писатели, театрални и кинодейци.¹ Заявен от често полярни позиции, този интерес кореспондира с противоречивото приемане на Бюхнеровото творчество, с пътя му от съзнателното пренебрегване и „забравяне“ до своеобразния Бюхнеров ренесанс, започнал с бунта на натуралистите в края на XIX в. Програмните изявления на Хауптман („Произведенията на Бюхнер имаха за мен стойността на велики открития“) са първото нарушаване на негласното табу върху Бюхнер и първото му споменаване като духовен предшественик на модерната драма. Те са последвани от усилията на експресионистите за сценична реализация на драматургията му (1913—1919 г.) и от все по-отчетливата тенденция към митологизиране на непризнатия, аутсайдера, експериментатора. Следващите поколения откриват в него свой съвременник, в творческите му търсения — проблемите на своята разтърсвана от катаклизми епоха, отражение на собственото си кризисно съзнание. Закъснялото, противоречиво приемане, спекулативната в много отношения слава, мъчителното вписване на Бюхнер в развоя на немската литература разкриват твърде показателна зависимост: между сензационния възход на „гениалния творец“ и заобикалянето, премълчаването на революционното ядро във философско-поетическите му възгледи. През 50-те години на XX в. тази зависимост прозира зад екзистенциално-философските и религиозни интерпретации на творчеството му, които предлагат тезата за разочарования революционер — песимист и фаталист, оттеглил се от радикалната обществена практика в храма на „чистото изкуство“². През 60-те години концепцията за „героичния песимизъм“ (Карл Виетор) отстъпва

¹ „Смъртта на Дантон“ е екранизирана в немското кино още в периода на нямото кино — 1921 г. — от Дмитри Буховецки (Емил Янингс в ролята на Дантон и Вернер Краус като Робеспьер). През 1947 г. ДЕФА реализира „Войцек“ (реж. Георг С. Кларен, с Курт Майсел — Войцек и Хелга Цулх — Мари); през 1978—1979 изтъкнатият западногермански реж. Вернер Херцог създаде нова екранна версия на „Войцек“ (награда на Ева Матес за второстепенна женска роля в Кан '79).

² Karl Viëtor. Die Tragödie des heldischen Pessimismus, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwiss. Geistesgeschichte XII, Bd. 34 [1934]. Виетор поставя тезата за противоречието между революционера и драматурга Бюхнер, според която творчеството му се определя като израз на „героически песимизъм“ на разочарования революционер, като „нетенденциозно, чисто изкуство“.

на лозунга за „деидеологизация“ на литературната история и привидното ѝ неутрализиране в границите на формалния естетически анализ.

Аналогично на премълчаването на Бюхнер, от смъртта му (1837) до края на XIX в., постепенно се налага практиката да се прави той удобен за и от същите обществени сили, които на времето са спъвали приемането му. От друга страна, в проблематичната рецепция на Бюхнер *Хелмут Шанце*, а след него и *Хенри Пошманн*³ откриват ключ към динамичното отношение между приемственост и новаторство, характерно за литературния процес в Германия през XIX и първата половина на XX в. А с това — и възможност за решаване на централния за Бюхнеровото творчество литературноисторически въпрос, „дали определящата линия на традицията води от създателя на „Войцек“ към абсурдната драма на един Самюел Бекет, както заяви в последно време Вилхелм Елмрих, или към Брехт и социалистическите творци от следващата епоха...“⁴

Съществен момент в този контекст е изясняването на проблема за човека в драматургията на Бюхнер — не само поради недостатъчното внимание, отделено му в изследванията⁵, но и поради дифузната картина, която те очертават. Ако *Бено фон Визе*⁶ вижда в Бюхнеровите герои „пълното обезценяване на човешката личност от всесилната власт на историята“ (Дантон) и „самотата на човека, гласкан от неумолими, безименни демони“ (Войцек), то студията на *Лудвиг Бютнер*⁷ „защитава“ Бюхнер от обвиненията в nihilизъм, търсейки духовната му близост с будизма (?), а според *Волфганг Мартенс*⁸ същността на човека е в „подчиняващата власт на сексуалността“ и т. н. И в трите споменати изследвания въпреки различните изводи отправна точка е тезата за Бюхнеровия фатализъм, изведена от почти дословното покритие на Дантоновата реплика от нощната сцена с Юлия (второ действие) с цитираното неведнъж писмо на Бюхнер⁹ до годишницата му Вилхелмине Йегле (март, 1834):

³ Helmut Schanze. Büchners Spätrezeption. Zum Problem der modernen Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Gestaltungsgeschichte u. Gesellschaftsgeschichte. In Zusammenarbeit mit Käthe Hamburger hg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart, 1969, S. 338/40. Henri Poschmann. Bürgerliche Freiheitsideologie u. soziale Determination. Zur materialistischen Fundierung der Dramaturgie Büchners, in: Streitpunkt Vormärz [Reihelut und Gesellschaft], Berlin, 1977, S. 220—21.

⁴ Henri Poschmann. Das künstlerische Werk G. Büchners, in: Weimarer Beiträge, Heft 7, 1971, Sonderheft — S. 12.

⁵ Двете специално посветени на този проблем изследвания — на Ludwig Büttner. Büchners Bild vom Menschen, Nürnberg, 1967, и на Wolfgang Martens. Zum Menschenbild G. B.-s. Woyzeck u. die Marionszene in Dantons Tod, in: Wirkendes Wort 8 (1957—8), S. 13—20; dass. in: G. B., hg. v. Martens, S. 373—385, не допринасят много за изясняването му, което отбелязва и G. R. Knapp в анотирания си библиография. G. B. Eine kritische Einführung in die Forschung, Frankfurt M., 1975 (за Büttner—S. 102—103).

⁶ Benno von Wiese. Die Tragödie des Nihilismus, in: Die dt. Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg, 1955.

⁷ Посочената в бел. 5 студия на Бюхнер страда от „методологически слабости... — от една страна, терминологична неprecизност, и, от друга, тенденцията да се отъждествяват автор и герои“ (Г. Р. Кнап).

⁸ Мартенс е автор и на друго изследване: „Ideologie u. Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama, in: Euphorion 54 (1960), S. 83—108, което заедно с посоченото в бел. 5 доразвива схващането му за Бюхнеровата драматургия, поставяща според него въпроса за „бог и спасението на човека“. Бюхнеровите герои в интерпретацията на Мартенс са определени като социално индиферентни, „само бедни... в онзи по-обхванат и по-дълбок смисъл, който християнството е придало на тази дума“. В съответствие с това позицията на Бюхнер е обяснена с „братска любов към човека“, а уточнението на това твърде общо понятие е: „не хуманизъм и социална солидарност“.

⁹ Всички цитати от писмата на Бюхнер и драмите са превод по изданието „G. Büchner. Werke, ausgew. u. eingel. v. Henri Poschmann (Bibliothek deutscher Klassiker), Aufbau-Verlag Berlin/Weimar, 1977. За улеснение по-нататък ще се посочва само страницата.

„Изучавах историята на революцията. Почувствах се смазан от ужасния фатализъм на историята. . . Отделният човек — само плян върху вълната, величието — проста случайност, силата на гения — марионетен театър, жалка борба срещу неумолим закон; висша повеля — да го признаеш, да го овладееш — невъзможно. . . Думата „трябва“ е едно от проклятията, с които е кръстен човекът. . . Какво е това у нас, което лъже, убива, краде?“

(с. 204)

Възниква въпросът за характера на осъзнатата от Бюхнер зависимост на човека. Очевидно у него това не е някаква върховна, божествена воля, а и твърдението, че тази „съдбовна“ зависимост му разкрива „нищетата на битието“ (Б. ф. Визе), е неприемливо. Между другото в писмото до семейството (писано само месец преди цитираното по-горе) Бюхнер пише:

„Не презирам никого, още по-малко заради интелекта или образованието му, защото не е в нечия власт да бъде глупак или престъпник — защото при еднакви обстоятелства бихме били еднакви и защото обстоятелствата са извън нас.“

(с. 201)

В основата на Бюхнеровата концепция стои противоречието между свобода и детерминизъм, а търсенето на възможности за суверенна човешка дейност в границите на „неумолимия закон“, който я определя, е същностен елемент на представата му за човека. Субективното отчаяние пред „ужасния фатализъм на историята“ се оказва второстепенен момент по отношение на положителната роля, която има за цялото художествено мислене и практика на Бюхнер схващането за зависимостта на човека от обективни, лежащи вън от него сили. Логичен негов резултат е последователното отхвърляне на идеалистическите представи за света и човека, взривяването отвътре на буржоазната идеология и естетика. У Бюхнер човешката дейност и мислене съзнателно се извеждат от *социалната* детерминираност на отделната личност. Този последователно материалистичен възглед, формиран в непосредствена изследователска и лекарска практика, под влияние на френските материалисти (Ла Метри и Кабанис) и идеите на социалистите-утописти, отчасти философията на Спиноза, добива все по-категорични очертания от първата Бюхнерова драма до последната. Той е и движещият лост на безилюзното вглеждане в социалната действителност и отхвърляне на индивидуализма като възможен изход, и свързващото звено между революционна и естетическа програма.

Първата драма на Бюхнер, „Смъртта на Дантон“ (1834), обективира в художествена форма неуспеха от собствения революционен опит за промяна на обществения живот в Германия през 30-те години и търсенето на възможност за практически действеното му изменение в историческия модел на Френската революция (1789). Тя е болезнен израз на вътрешното раздвоение между „свободна воля“ и обществена необходимост, но и на усилието за субективно преодоляване на противоречието между тях. Тази двойна оптика определя и двата ясно разграничени тематични пласта в драмата (социален въпрос на революцията и въпроса свобода-необходимост), адекватни на аналитичната ѝ постройка: действието започва от момента, когато съдбата на Дантон и привържениците му е решена; драматичното напрежение се движи в посока на „разкриване причините за неуспеха и пасивността му пред нарастващата опасност“¹⁰. Още първите сцени въвеждат в изходната конфликтна ситуация (дантонистите около игралната маса и горещи дискусии в якобинския клуб) — „против“ и „за“ продължаване на революцията. Контрапунктичната на тях сцена на улицата въвежда народа като трети експонент в драмата и прехвърля акцента (от „за“

¹⁰ Вж. Henri Poschmann. Das künstlerische Werk Georg Büchners, in: Weimarer Beiträge, Heft 7, 1971; Sonderheft, S. 26.

и „против“) върху „жалката действителност“ — социалното неравенство, което нито Дантоновата позиция, нито диктатурата на Робеспьер са успели да премахнат. Недвусмислени са думите, подхвърлени от Първи гражданин:

„Вие имате колики от глад, а те — от преяждане; вие имате дупки по дрехите, а те — топли палта; вие имате мазоли по ръцете, а техните ръце са калифеномки. Ерго, вие работите, а те не правят нищо; ерго, вие сте го извоювали, а те са го откраднали; ерго, ако искате да си върнете няколко талера от откраднатото, трябва да блудствувате и просите; ерго, те са мошеници и трябва да се убият!“

(с. 24)

Тези думи поставят конфликта Дантон — Робеспьер в социален контекст; те носят лайтмотива на Бюхнеровия „Хесенски селски куриер“ (1834), горчивата, но трезва констатация на противоречието между прогресивно-революционна програма от 1789 за свобода, братство, равенство и действителността, запълнила в условията на 30-те години този лозунг с ново съдържание на социално неравноправие и зависимост. Но наред с това кристализира и едно ново съзнание, което прави естетическото ѝ усвояване възможно и за което въвеждането на народа като активен участник в драматичното действие има конституиращо значение. Не може да се каже, че това въвеждане е чуждо на традициите на немската историческа драма — от Гьотевия „Егмонт“ и Шилеровия „Валенщайн“ то води към Грабе и Бюхнер, у когото традицията се пречупва своеобразно от обрнатото съотношение между народ и „избрана“ историческа личност. Ако „Наполеон или стоте дни“ на Грабе още запазва култа към нея, то с „Дантон“ започва „детронирането“ ѝ от сцената — чрез поставянето на нов естетически критерий за оценка, на перспективата „от долу“. Конфликтът Дантон — Робеспьер се решава не чрез противопоставяне едната позиция на другата, „възвишената“ идея на „невъзвишената“, а чрез заземяването му в сферата на материалната бедност на народа, която еднакво дискредитира и двете позиции. Характерно е разположението на драматичните герои. Докато съществуването на обикновения гражданин е ежедневно „убиване чрез работа“, Дантон и привържениците му живеят в стила на нови аристократи според епикурейската си „философия на насладата“, използвайки всички привилегии, които им е осигурила революцията:

„Дантон има хубави дрехи, Дантон има хубава къща, Дантон има хубава жена, той се къпе в бургундско, яде печеното в сребърни чинии и спи при жените и дъщерите ви, когато е пииян. — Дантон беше беден като вас. Откъде има всичко това?“

(с. 81)

В якобинския клуб Сен Жуст защитава политическия терор с гръмки фрази за „световния дух“ и „законите на природата“, които „доказват“ необходимостта от диктатурата и неизбежността на „няколко стотин трупа“, които революцията оставя по пътя към възвишената идея за свободата. Но по-неотложни от самата идея се оказват реалните човешки потребности и позицията на Сен Жуст е поставена под съмнение не откъм перспективната, а откъм конкретната ѝ действителност:

„Докога стъпките на свободата ще бъдат гробове? — Вие искате хляб, а те ви подхвърлят глави! Вие сте жадни, а те ви карат да ближете кръвта от стъпалата към гилотината!“

(с. 80)

Тази реплика на Дантон, отправена към народа в защита на собствените му интереси, съдържа и думата, която по необходимост отвежда него самия и приятелите му на гилотината: „хляб“. Някогашните заслуги към революцията не могат да го спасят от присъдата; „гласът му е изчерпан“, историческата му роля — изиграна. Епикурейската философия се развива в собствената си аксиома („Никому не е позволено да се наслаждава за сметка на друг“). Но и другата алтернатива — „Добродетелта трябва да господства чрез страха“ е неприемлива;

позицията на Робеспиевия просветителски морализъм е разколебана не само откъм нейната ограниченост, историческа неприложимост и утопичност. В сценичната ситуация (сц. „Улица, Симон и жена му“, I д.) тя е сатирично пародизирана, доведена до абсурд — след разигралата се на улицата семейна „драма“ (в която Симон се нахвърля с упреци срещу жена си за „безчестие“ на дъщеря им и получава отговора: „Щеше ли да имаш чифт панталони да обуваш, ако младите господа не смъкваха своите пред нея?“) думите на Робеспьер в края на същата сцена („Бедни, добродетелни народе! Ти изпълняваш своя дълг. . . Народе, ти си велик!“) имат комичен ефект. Анализът би открил в цитираната сцена още една „подробност“: зад грубоватите, цветисти шеги, отправени към Симон, се прокрадва мисълта за социалната обусловеност на човешкото поведение, ненаатрапчиво присъстваща и в наивното обяснение на Симоновата жена, и в репликата на Първи гражданин. Във „Войцек“ тя е разгърната по-пълно, поднесена вече не чрез диалога, а разкрита в действията на героите, докато в „Дантон“ изглежда малко привнесена. И все пак тази мисъл се оказва решаваща в естетическата преоценка на историческите герои и събития; социалните интереси на народа, продиктувани от неговите материални потребности, се оказват по-силни от абстрактно поставения нравствен (или политически) идеал, натискът на обществените закономерности — по-силен от привързаността на човешката личност към определена идея. Това означава за Бюхнер и естетическо отхвърляне на един вечен, абстрактен морал, и проникване в противоречието на съвременната му действителност между „бедни“ и „богати“, което той определя (в писмо до Гутцков, 1835, с. 223) като „единствено революционния елемент в света“. Бюхнеровите герои в „Смъртта на Дантон“ материализират този възглед — от общата констатация за социалната пропаст между водачи на революцията и народ до най-дълбоките му човешки измерения. „И-то между нас е дълга дума, тя ни държи доста далеч един от друг“ — е саркастичният отговор на Дантон, подхвърлен към привържениците му, които го убеждават, че ако поеме политическата борба срещу якобинците, народът ще го подкрепи. Тази реплика се потвърждава в следващите сцени от едно контрастно и в детайлите (езикови средства, облекло) изграждане на характерите, поведението и емоционално-духовния свят на героите. Сцените, в които се появява народът като колективен герой и които от гледна точка на немската класическа драма биха изглеждали откъснати от конфликта Дантон — Робеспьер, изнасят на преден план социалната поляризация и по този начин му придават неочаквано измерение. Противопоставянето на двамата централни герои не е абсолютно, както и развързката (Дантон е изпратен на гилотината) няма характер на катарзис. Неслучайно в края на последната сцена прозвучава репликата „Да живее кралят!“, горчиво иронизираща непромененото положение, осезателно напомняща за неразрешеното противоречие между „имащи“ и „нямащи“. Относителният характер на конфликта Дантон — Робеспьер пренася вниманието върху това противоречие, оставя го сякаш да вибрира извън драмата, в съзнанието, в мислите на зрителя и читателя.

Осъзнаването на социалната детерминираност на личността и схващането, че историята е движена не от „велики“ личности или идеи, а от материални интереси, свързват философско-естетическия проблем за човека с действителността, с жизнените човешки потребности. Оттук идва и стремежът към нови изразни средства, чийто ефект е не „пречистващ“, а активизиращ. Естетическата им стойност не се изчерпва с „необяснимия модернизъм“¹¹, с отхвърлянето на традицията. Действената сила на драматургичното новаторство е в насочването към реално-

¹¹ Цитат по Helmut Schanze. Büchners Spätrezeption. Zum Problem des modernen Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Gestaltungsgeschichte u. Gesellschaftsgeschichte. In Zusammenarbeit mit Käthe Hamburger hg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart, 1969, S. 339

стта, в отхвърляне на „идеалната поезия“, в революционната естетическа програма, изразена в думите на Камий Демулен:

„Измъкнете хората от театъра на улицата — жалката действителност! Те забравят своя господ бог заради несръчния му подражател. Не чуват и не виждат творението, което всеки миг се ражда във и около тях — кипящо, бушуващо, светлеещо. Ходят на театър, четат стихове и романи и казват за божие създание: колко обикновено! Гърците са знаели какво говорят, когато са разказвали, че статуята на Пигмалион е жива, но не може да има деца.“

(с. 41)

Вторият пласт на драмата поставя въпроса свобода — необходимост. Очевидно Бюхнер влага в него мисли и преживявания, сходни на тези в споменатото „фаталистично“ писмо и породени от откритието за „неумолимия закон“, властващ над човешката воля. Но очевидно е също, че субективно неразрешеното противоречие среща съпротивата на претворявания материал и влиза в драматургичната тъкан като н о в а, особена философия на произведението. Проблемът свобода — детерминизъм се преплита с въпросите на революцията; това подчинява героите, дори авторския замисъл, на логиката на историческите събития.

Поведението на Дантон, повтарящата се в думите му тема за „ужасната скука“, пасивността пред заплашващата го опасност са мотивирани със съзнанието му за неизбежната, предопределяща индивидуалната воля зависимост от обстоятелствата. Позицията на Дантон — „признаването на обективната невъзможност за автономно действие“¹² — е защитена в развитието на конфликта с Робеспьер. Словесният двубой (ср. „Стая“, I действие) разколебава „Неподкупния“ и тласка мислите му в очертаната от Дантон насока:

„А събуждането ни не е ли само един по-светъл сън? не сме ли пътници, заблудени в нощта? не са ли действията ни като тези насън, само по-ясни, по-определени, по-категорични? Кой би ни укорил за това?“

(с. 41)

Метафоричността на този монолог, почти мистичната атмосфера („Нощта хърка под земята и се валя в пустинен сън. . .“) отвеждат към нощната сцена с Юлия (ср. „Стая“, II действие), започваща с пробуждането на Дантон от сън („Да, сънувах. . . Под мен пъхтеше земята в луд бяг. . .“). Паралелизмът на двете сцени варира темата за неумолимото „трябва“ от плахото му признаване до трагичното раздвоение у Дантон:

„Какво иска тази дума от мен? Защо точно тя? . . . Защо простира кървави ръце към мен? . . . Трябва; това беше — трябва. Кой би проклет ръката, върху която е паднало проклятието на „трябва“? Кой го е изрекъл, кой? Какво е това у нас, което лъже, блудствува, краде и убива? . . .“

(с. 54—55)

Нарушено е хармоничното равновесие между свободна воля и необходимост, характерно за драматичния герой на немската класика, законите на „чисто материалното време“ правят невъзможно и романтичното бягство в свободната творческа фантазия, човекът у Бюхнер се оказва трагично подчинен. Бюхнеровата драма наистина би очертавала една песимистична представа за човека, ако проблемът свобода — необходимост се разглеждаше изолирано от другите въпроси, поставени в нея. Един от тях е за несъответствието между хуманна същност на революцията и насилствената форма на извършването ѝ. Тримата централни герои рефлектират своеобразно това несъответствие: Сен Жуст — чрез механичното пренасяне на природните закономерности върху историята, което превръща живия човек в играчка на революцията; Робеспьер — чрез месианското само-

¹² Вж. Henri Poschmann. Das künstlerische Werk Georg Büchners, in: Weimarer Beiträge, Heft 7, 1971, Sonderheft, S. 24.

заблуждение, което кове неговото „оръжие на страха“; Дантон — чрез усилието да запази хуманността („По-добре да бъде гилотиниран, отколкото да изпращам на гилотината“). Противоречието между хуманна цел на революцията и насилие прониква и в намерението на Бюхнер да натовари героите си със субективно-личното отчаяние пред „ужасния фатализъм“. Историческият материал се оказва благоприятен за това. Потенциалната за всяка революция опасност от израждане на хуманната идея, когато самата идея загубва връзка с реалността и човека, превръща Сен Жуст в спял инструмент в „ръцете на съдбата“, в „кървав месия, който жертвува, но не е жертвуван“. Осъзнавайки тази крайност, Робеспьер търси моралното ѝ оправдание в необходимостта от продължаване на „социалната революция“ в името на „здравата сила в народа“, решението на личния конфликт — в приемането ѝ като морално наказание — „болката на палача“. За Дантон признаването на обективната зависимост („Не ние правим революцията, а тя нас“) е начин на запазване личната, човешка позиция: „Където свършва необходимостта, започва убийството“; но тази позиция го прави пасивен наблюдател и думите на Робеспьер „Който оставя една революция наполовина завършена, копае собствения си гроб“ — уличават слабото ѝ място.

Противопоставянето на възгледите и позициите на героите един на друг и взаимното им релативиране съдържа момент на провокация към зрителя. Същевременно така се поставя на преоценка теоретичното мислене на Бюхнер, появява се възможност за преодоляване на кризата. Опитът за художествено решаване на проблема свобода — необходимост не завършва в отчаяние. Той отразява и силата, и слабостта на Бюхнеровата концепция: от една страна, материалистическия възглед за определящата роля на обективните закономерности, и, от друга — разглеждането на човека единствено като продукт на обстоятелствата, което „забравя, че обстоятелствата биват променени тъкмо от хората“ (Маркс).

Проблематиката на човешката личност в „Смъртта на Дантон“ включва и въпроса за отчуждението. Израз на ясно осъзнаваното противоречие между индивид и общество, този проблем е централен за сцените, които сюжетно не са свързани с историческите събития и не внасят нов елемент в развитието на конфликта (първата част на първа сцена, сц. с Марион — I д., Люсил-Камий, II д. и т. н.). Смесово-емоционалната им натовареност е в разгръщането на темата за самотата, изолацията в междучовешките отношения, определена от думите на Дантон:

„Ние знаем малко един за друг, Ние сме дебелокожи същества, протягаме ръце един към друг, но напразно, само потъркваме един с друг грубата си кожа. . . ние сме много самотни“

(с. 19)

Разминаване и духовно отдалечаване в минути на физическа близост, всеки затворен в своя мисловен свят, извън който цари взаимно неразбиране — такова е основното внушение на изброените сцени. В „Дантон“ проблемът остава откъснат от драматургичната цялост и се свързва с нея повече абстрактно-рационално, във „Войцек“ той е органично вплетен — чрез критическия поглед към факторите за разрушаването на личността (Войцек) и свързването му със социалния анализ.

„Смъртта на Дантон“ е художествен образ на характерното за епохата противоречие между индивид и общество и на търсенето на път за преодоляване на фатализма. В същото поле на напрежение се движи и проблематиката на последната Бюхнерова драма, „Войцек“ (1836—1837). Но тя е и крачка напред. И тук Бюхнер се опира на автентични събития. Използуваният материал от съдебно-медицинските архиви¹³ има не само стойността на източник. Съдебният процес

¹³ Предполага се, че материали по делото „Войцек“ са достигнали до Бюхнер чрез доклада за съдебномедицинската експертиза, изготвен от д-р Кларус и публикуван в едно специализирано медицинско списание, екземпляр от което се намирал в семейната библиотека на Бюхнер.

срещу Йохан Кристиан Войцек, бивш войник, болногледач и прислужник, извършил убийство от ревност, раздвижил общественото мнение — медицински среди оспорвали смъртната присъда, тъй като съществували данни, че подсъдният страда от временни психически смущения. В доклада на освидетелстващия лекар д-р Кларус и особено в предговора му откриваме два основни момента, срещу които се насочва Бюхнеровата критика във „Войцек“: назидателното обяснение на случая като резултат от „мързел, пиянство, незаконно задоволяване на половата страст и лоша среда“ и призова всички „да се отвърнат от това ужасно деяние“, моралното му заклеймяване, без „болезнено сантименталничене“, в името и от висотата на „ненакърнимата светост на закона“. Издигнатият от Кларус идеал: „Да бъдем по-добри, за да бъде по-добре“¹⁴ разпалва полемиката на Бюхнер с тази формула за обществено поведение, осъзната от него като идеологическа форма за прикриване и запазване на съществуващите „ред и законност“. При художественото усвояване на материала Бюхнер насочва вниманието си към човешкото поведение и детерминиращите го фактори и към оголване на съдържанието на обществения морал и законност. В този смисъл „Войцек“ е нов вариант на Дантоновия въпрос „Какво е това у нас, което лъже, блудствува, краде и убива“, но — извън общоисторическия контекст и общофилософското си съдържание, пренесен върху конкретен жизнен материал от съвременността. Резултатното му решаване е заложено в този факт, както и в избора на героя — материално стоящ на най-ниското обществено стъпало, духовно зависим и обезправен. С „Войцек“ започва „изместването на бюргерския от плебейския герой“¹⁵ в немската драма. Това отново препраща към строгото социално разграничение на героите в „Дантон“. Ако Войцек осигурява жалките средства за съществуването на Мари, „незаконното“ си дете, и самия себе си, като работи за Капитана и се подлага на експериментите на Доктора, то в образите на двамата се разпознава „имащото малцинство“, чийто живот „се състои само в опити за прогонване на ужасната скука“ (в писмо на Б. от 1836, с. 239). Нов момент в сравнение с „Дантон“ е акцентът върху емоционалнодуховния им свят. Философстването на Капитана за „вечността“ и „времето“ разкрива празно фразьорство, обеднен вътрешен свят, в който емоциите са свързани само със собствената меланхолия или се проявяват най-много, когато „си седя след дъжд до прозореца и гледам как подскочат ония ми ти бели чорапки по тесните улички — по дяволите, Войцек, тогава ми се прииска да се любя“ (с. 134, първа сцена). Не по-богат духовен живот разкрива словесният „запас“ на Главния барабанчик — сведен до няколко думи (Zucht, Weibsbild), издаващи примитивна животинска сексуалност. В този план е изграден и типът на „образования аристократ“ (Доктор). Зад претенциозните фрази прозира безскрупулно манипулиране с човека, който за него е само интересен медицински „казус“. Реалният резултат от „безсмъртните му експерименти“ — разклатеното физическо и психическо равновесие на Войцек — подчертава абсурдното в една изпразнена от хуманното си съдържание наука. Тази абсурдност е подсилена и от гротескната сценична поява на пияния калфа с безсмисленото му философстване „Защо е човекът? Защо е човекът?“ и от пародийно-сатиричния ефект от репликата на Притежателя на барака (ср. „Вътре в ярко осветената барака“), представляващ на „почитаемата публика“ коня като „член на всички учени об-

Егон Краузе (вж. Georg Büchner, Woyzeck, kritisch hg. v. Egon Krause, Frankfurt/M., S. 161—166) предполага, че при създаването на драмата Бюхнер е черпил сведения и от два други криминални случая от това време, поразително приличащи на този.

¹⁴ Предговор на Кларус към случая „Войцек“ от 16.8.1824 г., цит. по: Georg Büchner e r. Sämtliche Werke u. Briefe. Hist.-krit. Ausg. mit Kommentar, hg. v. Werner R. Lehman, Bd. 2., Hamburg, 1967, S. 488, 490.

¹⁵ Вж. Henri Poschmann. Das künstlerische Werk Georg Büchners, in: Weimarer Beiträge, Heft 7, 1971, Sonderheft, S. 31.

щества, професор в нашия университет“ и „не безмозъчно същество, а личност, човек, животин-човек“ (с. 138—39).

Действието и взаимовръзките на действителността са фокусирани в социално детерминираното поведение на героите и конфликта между тях. Но не просто различията в общественото положение предизвикват този конфликт — самите материални условия на живот го правят неизбежен. Източник на трагичната ситуация, в която попада Войцек, е неговата бедност; в нея се пречупват всички връзки с околния свят — отношението на икономическа зависимост от Капитана и Доктора, което ограбва и личната свобода, чувството на непълноценност пред останалите. Темата за социалното неравноправие се носи от взаимоотношенията на героите, които в буквалния смисъл на думата са овеществени. Това се проявява и в привидно дребни детайли — като натрапващата се дума „пари“, която всеки път се появява в диалозите между Мари и Войцек, в пиянски брътвеж на Първи калфа, в „евтината смърт“, която евреинът продава на Войцек.

Проникването във взаимовръзките между индивид и общество, противоречието между които за пръв път е регистрирано от немската драма в периода на „Буря и устрем“, по-късно и от бюргерската трагедия, придобива във „Войцек“ по-широк обхват. Не образованието или конвенционалностите (както във „Войници“ на Лени), а икономическите, социалните условия на живот създават реална основа за несъответствието между индивидуална изява и обществото. Не съсловните различия предпоставят конфликта и трагичния изход на личната драма (както в „Коварство и любов“, Луизе — Фердинанд), по-скоро тя се вплита и подчинява на едно по-широко и по-съществено социално противоречие, залегнало в основата на драматичната колизия (Войцек, Мари, Андре — Капитан, Доктор, Главен барабанчик). По-категорично, отколкото в „Дантон“, индивидуалното поведение е изведено от материалното битие на героите, което отразява структурата на обществото — два типа социално поведение и мислене на две рязко разграничени социални групи. Оттук и понятията законност, морал, етика престават да се схващат като вечни и абсолютни. Отговорът на Войцек срещу обвиненията и подигравките на Капитана, че е „направил дете без благословията на църквата“, резюмира схващането на Бюхнер за противоречието между установените от обществото морални норми и реалната им основа:

„Ние, бедните хора. . . Вижте, господин капитан, пари, пари! Всичко се върти около тях. Като нямаш пари, опитай се да направиш себеподобни по всички правила на морала! . . . Няма щастие за нас, бедните, ни на този, ни на оня свят. И на небето да отидем, сигурно пак ще помагаме за гръмотевиците“.

(с. 134)

Думата „*unselig*“ (в превода — „няма щастие“) за Войцек означава не толкова бедността му, колкото чувството на изолация, породено от невъзможността да бъде „добър човек, добродетелен човек“. Неговата реплика не опровергава Капитана, тя изразява само съжалението, че не може да бъде като другите („Добродетелта трябва да е много хубаво нещо, господин капитан“). Самият Войцек не носи (и не би могъл) Бюхнеровия възглед за „неморалния“ му живот като продукт на икономически неравноправното му обществено положение; изводите са предоставени на зрителя (читателя) — чрез целенасочено разголване противоречията на социалната действителност, не в диалога, а в конфронтирането му с житейската ситуация на Войцек и в разкриването абсурдността на предъявения към героя нравствен критерий. В развитието на действието вниманието е насочено към генезиса на разрушаването личността на Войцек. В сложната плетеница на живота му, която за самия него остава неразгадаема, убийството на Мари се оказва резултат от физическото и духовното потискане от страна на обкръжаващите; не на последно място от факторите, гласащи към престъпление, е противоречието между „недобродетелния“ му живот и изискванията на обществения морал, което

Войцек изживява болезнено. Трагичното обвързване на социални и лични обременености го поставя в безизходната ситуация на отхвърлен от обществото. Обект на нравствени поучения и подигравки от страна на Капитана, опитно животно в ръцете на Доктора, чиито експерименти се заплащат с „добавка“ и поведи за „свободата на човешката воля“, Войцек е доведен до болестно психическо състояние. Симптомите му — изолация и шизофренично раздвоение, предизвикани и задълбочавани от един враждебен, заплашващ свят, в който „всеки човек е пропаст, погледнеш ли в нея, свят ти се завива“. Единственото, което крепи Войцек („Нямам нищо друго на този свят“), е връзката с Мари. Непълноценното ѝ изживяване води до пълно отчуждение и емоционален срив.

Сгъстяването на драматичното напрежение, носено както от натрупването на нови, все по-съдбовни за Войцек обстоятелства, така и от динамичната смяна на кратките, несвързани в логическа последователност сцени, експресивната, тягостна атмосфера, която те създават, са адекватен израз на състоянието на героя. Приказката на бабата за „едно бедно дете“, останало „сам-самичко в света“, обединява темата за отчуждението с темата за социалното неравноправие. Тя отново препраща към първата сцена с Капитана и репликата на Войцек „Няма щастие за нас, бедните, ни на тоя, ни на она свят“ — чрез мотива за детето, тръгнало да търси щастие извън „този свят“:

„Търсило ден и нощ и тъй като не намерило никого на земята, запътило се към небето. Месечината му се усмихвала ласкаво, а като стигнало до нея, що да види — прогнило дърво. Тогава тръгнало към слънцето, но като стигнало до него, що да види — повяхнал слънчоглед. . .“

(с. 154)

Краят на приказката — „и било съвсем само, седнало и заплакало, и до днес си седи съвсем самичко“ — загатва и един възможен изход на драмата. Той е сгъстен израз на болезнено изживяното раздвоение между личност и обкръжение, трагично предчувствие за вероятните му психически деформации върху човека. Това личи и в близостта с финала на новелата „Ленц“ („Und so lebte er hin“), в която душевното разпадане на известния поет от „Буря и устрем“ е диагностицирано като неизлечимо отчуждение между индивид и общество.

В изследването на Вернер Р. Леман¹⁶ е направено едно тънко наблюдение върху драматургичната техника на Бюхнер, което може да улесни анализа. Спирайки се на репликата на Доктора от сцена „Дворът на Доктора“ (с. 149) „Наблюдавайте въздействието!“ (отнасяща се до студентите, които трябва да забележат резултатите от гладуването на Войцек, т. е. от „експеримента“), Леман обяснява тези думи като подкана и към публиката да забележи „взаимовръзката между това, което върши Войцек, и това, което се върши с него“. Цитираната реплика може да бъде пренесена като мото върху цялата драма. Още повече, че „въздействията“ върху Войцек са противопоставени на изискванията, предявявани към него от обществото, т. е. противопоставени на абстрактно заявените формули за поведение, които трябва да събудят у него чувство за вина. Изразено с думите на Кларус — на Войцек трябва да бъде внушено, че за да „бъде по-добре“, самият той трябва „да бъде по-добър“. Мисля, че аналитичното боравене с документален материал е довело Бюхнер до този нов драматургичен принцип — дискредитиране на думите чрез съпоставянето им с фактите. Дезилузиониращият ефект на този подход е ключ към Бюхнеровата драматургия, която „съдържа всички съществени структурни елементи на модерната драма“ (Вилхелм Емрих).¹⁷ Той органично обединява безкомпромисната критика срещу класовото общество

¹⁶ Werner R. Lehmann. Beiträge zu einem Streitgespräch über den Woyzeck, in: Euphorion 65 (1971), Heidelberg, S. 78—80.

¹⁷ Wilhelm Emrich. Von Georg Büchner zu Samuel Beckett, in: Aspekte des Expressionismus, hg. v. Wolfgang Paulsen, Heidelberg, 1968, S. 11.

с търсенето на перспективен изход от безизходното положение. С „Войцек“ Бюхнер най-силно се доближава до програмното си изявление (в писмо до Гутцков, 1836):

„Впрочем, да бъда откровен, струва ми се, че вие и вашите приятели не сте избрали най-умния път. Да се реформира обществото чрез идеи, от образованата класа? Невъзможно! Убедих се, че образованото и имащо малцинство... никога няма да отхвърли надменното си отношение към голямата класа... Нашето време се нуждае от желязо и хляб и след това от кръст или нещо такова. Мисля, че в социалните въпроси трябва да изхождаме от един абсолютен принцип, да търсим изграждането на нов духовен живот сред народа и пратим по дяволите отживялото модерно общество“

(с. 239)

Разрушаването личността на Войцек (убийството на Мари и самоубийството му) разкрива с неумолима логика несъответствието между нравствена идеология на обществото и безнравствена социална практика. Интересно би било да се съпостави експериментът на Доктора със „субект Войцек“, по същество основан на едно материалистическо обяснение на психо-физиологичните процеси у човека, с речта на Сен Жуст в Конвента. „Научната революция“ на Доктора и социалната революция на Сен Жуст, която „раздробява човечеството, за да го подмлади“ — и двете идеи еднакво разглеждат човека като средство, не и като цел, което унищожава хуманната им стойност. В критичната оценка на Бюхнер се вижда крачката напред, която той прави в художествената си практика по отношение на механическия материализъм. Нещо повече, гротесковият, на места карикатурен образ на Доктора не би изпълнявал драматургичната си и социалнокритична функция, ако не обединяваше Бюхнеровата идея за „образованото и имащо малцинство“ с неговия действителен, социално конкретен хуманизъм. Това обяснява въпроса за „конфронтирането на човешкото с анималистичното“ във „Войцек“ и „тематиката на вътрешното анимализиране на човека“, ¹⁸ само че в по-друг аспект от този, в който В. Мартенс ги разглежда. Отъждествяването на „коня, който клати глава пред зяпачата публика“ с „мърдащия уши опитен обект Войцек“ (и от него — изводите за „бруталното осекотяване на човека“) не е единствената несполука в интерпретацията на Мартенс. Невъзможно е да не се забележи, че сцената с коня пародира Капитана и Доктора с примитивната им жестоост и „животински разум“, че тя горчиво иронизира „инстинктивното, животинското в човешката сфера“ И то — в една с о ц и а л н о определена сфера, в която жестокостта е естетизирана: Докторът говори за „хубава идея-фикс“ и „най-хубавото аберацио“, което е „много хубаво изразено“, а в една от предварителните скици ¹⁹ към „Войцек“, завършваща със съдебен процес, убийството е класифицирано от съдебния служител като „едно добро убийство, едно хубаво убийство, толкова хубаво, колкото само може да се желае“. ²⁰ Аналогията между двете сцени (с коня и

¹⁸ Вж. бел. 5, за Мартенс.

¹⁹ Запазенният ръкопис съдържа 49 сцени и фрагменти от сцени. Състоянието му — избледнял текст, заключен повече от 40 години в архива — дълго време затруднява издаването на пиесата, както и дешифрирането на материала и най-вероятното разположение на сцените. Тъй като свързаните с това въпроси засягат и съдържателно-формалната същност на произведението, филологическите спорове около „Войцек“ продължават и до днес. Съществени подобрения в разчитането на текста внася историко-критическото издание на Фритц Бергман през 1922 г., утвърдило се като най-авторитетно през следващите десетилетия; съвременните филологически изследвания разкриват недостатъците и на това издание. В последните години все по-убедително се налага Хамбургското издание на Вернер Р. Леман, 1968.

²⁰ Цитирано по изданието на Леман; любопитно е да се отбележи, че Вернер Херцог използва тази реплика от „Войцек“ във филма си „Jeder für sich und Gott gegen alle“ („Всеки за себе си, бог срещу всички“, 1974) — писарят (Klemens, Scheitz) определя смъртта на Каспар Хаузер като „Ein guter Tod, ein schöner Tod, so schön wie man ihn nur verlangen thun kann“ („Една добра смърт, една хубава смърт, толкова хубава, колкото само може да се желае“). Като се имат пред вид и екранизациите на Бюхнер, интересно е да се проследи рецепцията му сред немските кино-творци.

Войцек пред студентите) разкрива не авторовото отношение към героя, а отношението на Доктора. Въпросът е не толкова в анимализирането на Войцек, колкото в подчертаването на нечовешкото отношение към него — както Притежателят на барака развлича публиката с коня, така Докторът прави от Войцек „опитно зайче“ и зрелище за студентите. Към такова тълкуване насочва и саркастичното разместване в „животинския“ мотив: Докторът неспрестанно унижава Войцек („*Bestie*, аз ли трябва да ти мърдам ушите?“; „Искаш ли да те изхвърля сега като *комката*?“; препикаваше стената като *куче*“), но в същност у него самия се проявяват диви инстинкти, животинска жестокост.

Въпросът за човешкото у човека (противопоставено на инстинктивно-анималистичното) може да се разбере в неговата връзка със социалното, извън която изводи като тези за „редуцирането на личността, обезчовечаването“ (Мартенс) на Бюхнеровите герои не са предпазени от произволност и преднамереност. Отношенията между Мари и Войцек крият нещо повече от неподвластното, инстинктивно сексуално влечение. При цялата аналогия в сюжета Войцек не е Хауптмановият Тил (от разказа „Кантонерът Тил“), чиито необясними, подсъзнателни сексуални комплекси разклащат така силно духовния му свят, че стават причина — чрез пасивността на героя — за нещастieto с детето му и тласкат към убийството на Лене и по-малкото братче. Не природно заложеното тласка Войцек към убийството на Мари, пълният физически и психически срив е предизвикан от действието на точно обозначени обществени сили. Диагнозата на индивидуалното саморазрушение е пределно ясно поставена:

„По дяволите, какво искате всички? Какво ви засяга? Пуснете ме. . . Да не мислите, че съм убил някого? На убиец ли приличам? Какво зяпате? Погледнете себе си!“

(с. 157)

Развързката изпълнява драматургичната си функция само в рамките на личната драма, извън тях остава непримиреният социален конфликт. Както в „Смъртта на Дантон“, тя не носи разрешение, а провокира към него — чрез поставяне на ударението върху престъплението като социален, не личен факт. В критическия анализ на противоречията на обществото Бюхнер пренася тежестта върху самите тях, като естетически отхвърля различните деформации, на които е подложен човекът в света на материалновецните отношения. Мари и Войцек носят такива деформации, но и още нещо — стремежа към близост, топлина, общуване, индивидуално самоутвърждаване, който остава неосъществен в условията на едно социално обкръжение, поставящо под съмнение „човешкото у човека“ (Мартенс). Извън това обкръжение и в „изграждането на нов духовен живот сред народа“ Бюхнер търси нова етика, неизбистрена в конкретните си очертания, но носеща неговото самоопределение на съпричастност към „голямата класа“. Драматургично този момент е заложен в характеристиките на плебейските герои, но не в смисъл на вплътен в тях идеал, а чрез противопоставяне естествените човешки потребности на анималистичните закони на „отживялото модерно общество“.

Обратният поглед към „Дантон“ би показал развитието в Бюхнеровата концепция за човека — от признаване на „обстоятелствата, които са във от нас“, до разкриване на вътрешния им механизъм на действие. Анализът на социалната действителност във „Войцек“ открива възможност за постъпателни обобщения. Възможност, теоретически заложена и частично реализирана — на една определена степен, на която Бюхнер разпознава характера на човешката зависимост като икономическа. Двата затворени в себе си и разграничени проблема в „Дантон“ — социален въпрос на революцията и необходимост — са обединени, взаимно допълващи и изясняващи се в последната драма. Това поставя въпроса за индивидуалната свобода в по-конкретен контекст. „Войцек“ отразява две нейни полярни форми, фиксирани в отношението Войцек — Доктор; фиктивната свобода

на Войцек и свободата на социално по-силния. Този момент е загатнат от *Вернер Р. Леман*²¹ и доразработен от *Хенри Пошман*,²² според когото Бюхнер разкрива „не само несъответствието между идеята за свобода... и действителността, а и нейната функция като идеологическо средство за господство“.

С развитието от „Смъртта на Дантон“ към „Войцек“ е свързано и обогатяването на представата за обществената същност на човека, укрепването на възгледа за социалната природа на всички човешки взаимоотношения и тяхната връзка с обективните закономерности. Това схващане е от решаващо значение за драматургичната концепция на Бюхнер, за преоценката и обновяването на естетическата традиция на немската драма. То го насочва към едно революционно и революционизиращо изкуство, определено от усилията за практическо изменение на действителността и провокиращо това изменение. Изкуство, за каквото век по-късно воюва Брехт.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Georg Büchner. Sämtliche Werke u. handschriftlicher Nachlaß, eingel. u. hg. v. K. E. Franz, Frankfurt/M., 1879.
Georg Büchners Werke u. Briefe, hg. v. Fritz Bergemann, Leipzig, 1949, 1952.
Georg Büchner. Werke, ausgew. u. eingel. v. Henri Poschmann (Bibliothek deutscher Klassiker), Berlin/Weimar, 1964, 1974, 1977.
Georg Büchner. Sämtliche Werke u. Briefe. Dichtungen u. Übersetzungen mit Dokumentation zur Stoffgeschichte, Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, hrsg. v. Werner R. Lehman, Hamburg, 1967 (Bd. I), 1971 (II).
Georg Büchner. Woyzeck, kritisch hg. v. Egon Krause, Frankfurt/M., 1969.
Georg Büchner. Woyzeck. Kritische Lese- u. Arbeitsausgabe v. Lothar Bornschauer (-Reclams U. B.) Stuttgart, 1972.

Пълна библиография на критическата литература върху Бюхнер се съдържа в: Werner Schick: Das G. Büchner Schrifttum bis 1965, Hildesheim, 1968, а коментирана библиография предлага Gerhard Knapp, G. B. Eine kritische Einführung in die Forschung, Frankfurt/M.; Athenäum Taschenbuch Verlag, 1975 (Fischer Athänäum Taschenbücher, Lit. wiss.).

Невключени в последната, но представляващи интерес изследвания са: Dietmar Gottnigg. Rezeptions- u. Wirkungsgeschichte Georg Büchners, Kronberg (Ts: Scriptor 1975) Monographien Literaturwiss. 22).

Gerhard Jancke. G. B. Genese u. Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk, Kronberg/Ts; Scriptor 1975 (Scriptor Taschenbücher S. 56 Literaturwiss.).

Materialien zur Rezeptions- u. Wirkungsgeschichte G. B.-s., hg. v. Dietmar Gottschnigg, Scriptor 1974 (Scriptor Literaturwiss. 12)

²¹ Леман посочва, че Войцек систематично е унижаван и му се внушава чувство на непълноценност и че „това върши онзи, който в името на свободата унищожава свободата, като я прави невъзможна — Доктора“. Вж. Werner R. Lehmann. Beiträge zu einem Streitgespräch über den Woyzeck, in: Euphorion 65 (1971), Heidelberg, S. 79.

²² Пошман анализира отношението Войцек — Доктор по следния начин: „На вербално заявената свобода на човешката воля се противопоставя — в конкретния случай — сценично представената социална връзка между водещите диалога, т. е. материализираната в нея несвобода на Войцек, по-точно икономическата му зависимост, базираща се на неравноправно отношение на покупко-продажба, чиито условия определя социално по-силният: „... два гроша на ден!“ Точно такава е цената, за която Войцек се предоставя на медицинския експеримент на Доктора, чийто риск се състои в това, че опитният обект ще „крепира“, а желаният му резултат, обещаващото слава доказателство на една хипотеза, е осигурен тогава, когато се появят симптомите на психическо разстройство“.

Вж. Henri Poschmann. Bürgerliche Freiheitsideologie u. soziale Determination. Zur materialistischen Fundierung der Dramaturgie Büchners, in: Streitpunkt Vormärz. Beiträge zur Kritik bürgerlicher und revisionistischer Erbeauffassungen (Reihe Literatur U. Gesellschaft), Akademie-Verlag Berlin, 1977, S. 242.