

Ivan Medenica

## NIVOI FRAGMENTARNOSTI KAO INDICIJA ZNAČENJA U "VOJCEKU" GEORGA BIHNERA

Drama *Vojcek* Georga Bihnera je nesporno fragmentarna. Obrazloženje ovog tvrdenja je više nego jednostavno: ne postoji integralna verzija drame, već samo grupe fragmenata koje su objedinjene u četiri izvorna Bihnerova rukopisa. Mnogi istoričari književnosti su pokušavali da različitim povezivanjem fragmenata rekonstruišu pretpostavljenu celinu drame. Danas se najprihvatljivijom smatra rekonstrukcija Verner Lemana, tako da ćemo u našoj analizi koristiti ovu verziju i nećemo je dalje problematizovati.

Međutim, ono što je neuporedivo značajnije jeste činjenica da u Bihnerovom *Vojceku* pored ove očigledne, spoljne i mehaničke fragmentarnosti, postoji jedna imanentna, dubinska fragmentarnost na planu strukture komada. Drugim rečima, sa velikom verovatnoćom se može prepostaviti da bi ovaj komad, čak i da je došao do nas kao celina, predstavlja jedan od najznačajnijih primera *fragmentarne dramaturgije* u istoriji drame.

Da bi formulisala principe fragmentarne dramaturgije, Dubravka Knežević se koristi analogijom sa dramaturškim postupkom za koji Mirjana Miočinović upotrebljava naziv "kolaž i montaža". Karakteristika ovog postupka je razgradnja čvrste dramaturške konstrukcije i njeno svođenje na "niz autonomnih 'minimalnih jedinica' (značenja i dogadanja), koje mogu promeniti svoj redosled, koje se mogu ponavljati, ili biti isključene, zamenjene varijantnom situacijom, a da se 'celina' ne promeni"<sup>1</sup>. Kao strukturalni principi (sredstva kompozicije) ovog postupka navode se kontrast, diskontinuitet, sinkopirani ritam.

Još preciznije i izoštrenije ovaj dramaturški postupak objašnjava Folker Kloc u knjizi *Zatvorena i otvorena forma u drami*, nazivajući ga ovom drugom,

1 Citat navodi Dubravka Knežević u svom magistarskom radu *Fragmentarna dramaturgija, dramaturgija fragmenta*, Beograd, 1995, Biblioteka FDU (12/20).

"otvorenom formom"<sup>2</sup>. Po Klocovom tumačenju, za razliku od drame "zatvorene forme" u kojoj imamo samo jednu liniju radnje, ili nekoliko paralelnih i isprepletениh, u drami "otvorene forme" jedinstvo i zatvorenost radnje su u potpunosti razbijeni, a priča je svedena na niz manje-više autonomnih jedinica. Osnovno načelo komponovanja u drami otvorene forme je komponovanje "odozgo nogore": polazi se od slika (scena) kao dramskih pra-ćelija, a onda se pronalaze različiti načini njihovog povezivanja (komplementarne niti, metaforička ligatura, centralno Ja, integraciona tačka, kontrasti i varijacije).

Iz ova dva kompatibilna određenja može se zaključiti da se fragmentarna dramaturgija, odnosno dramaturgija otvorene forme prevashodno ispoljava kroz ono što Aristotel naziva "sklopom događaja" – dakle, kroz konstrukciju dramske priče. Međutim, to ne znači da se "poetika fragmentarnosti" u dramskoj književnosti zasniva samo na tehničkoj postavci priče. U svom pokušaju definisanja fragmentarne dramaturgije, Dubravka Knežević se poziva na stav nemačkog kritičara Andžeja Virta, po čijem mišljenju za ovaj dramski oblik važi da je "njegova poruka identična s njegovom strukturom."<sup>3</sup> Gotovo istovetno mišljenje može se naći i kod Kloca koji tvrdi: "Shodno tome, u dramskoj formi ne treba videti samo spoljašnju tehničku konvenciju, nego indiciju sadržaja. Oblikovanje dramske grade u zatvorenu ili otvorenu formu ima paralelu u određenom pogledu na svet, određenom načinu jezičkog i scenskog savladavanja iskustvene stvarnosti"<sup>4</sup>... Drugim rečima, teoretičari fragmentarne dramaturgije, odnosno dramaturgije otvorene forme, slažu se u stavu da u ovoj dramskoj formi (po Klocu, isto važi i za onu drugu) iz ustrojstva strukture proističe i ustrojstvo značenja.

Upravo u stavu da postoji veza između ustrojstva strukture i ustrojstva značenja pronalazimo osnovno polazište za ovaj rad. Namera nam je da u Bihnerovom *Vojceku* utvrđimo jednu specifičnu "hijerarhiju fragmentarnosti", da pokažemo kako se ovaj način dramaturškog mišljenja ispoljava na različitim nivoima, u različitim, da se poslužimo Aristotelovom terminologijom, sastavnim (kvalitativnim) delovima – priči, jeziku, likovima. Smatramo da se tek utvrđivanjem svih ovih nivoa fragmentarnosti može u potpunosti utemeljiti Klocov stav da ovaj dramaturški postupak ne predstavlja samo "spoljašnju tehničku konvenciju", već prevashodno jedan "određeni pogled na svet".

Kao što predlaže Jovan Hristić u svojim teatrološkim analizama, podimo od najočiglednijeg. Najočigledniji nivo fragmentarnosti u *Vojceku* Georga Bih-

2 Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd, 1995.

3 Citat navodi Dubravka Knežević, str. 12.

4 Kloc, str. 9.

nera je fragmentarnost priče. U Lemanovoj rekonstrukciji, komad ima 27 slika izrazito nejednake dužine: neke se sastoje od razvijenog dijaloga više lica, dok se one najkraće svode na samo jednu repliku (26. slika. Sudski poslužitelj, lekar, sudija; Sudski poslužitelj: "Dobro ubistvo, pravo ubistvo, lepo ubistvo, kakvo se samo poželeti može, odavno nismo takvo imali"). Od slike do slike menja se mesto dešavanja radnje (intimni prostor – javni prostor, otvoren prostor – zatvoren prostor), konstelacija likova (kolektiv – pojedinac, nadređeni – podređeni, muškarci – žene), perspektiva (muška – ženska, intimna – javna, metafizička – socijalna), vrsta sadržaja (prikaz događaja – slika stanja), osnovni ton (emotivno – groteskno), što sve zajedno stvara izrazitu disperzivnost i onemogućava uspostavljanje jedne jedinstvene, logički povezane i teleološki osmišljene priče.

Ova zatvorenost i autonomnost pojedinačnih scena ne znači da ne postoje sredstva kompozicije pomoću kojih se uspostavljaju i neki odnosi među njima, odnosi koji bi opet trebalo da pruže ono što Kloc naziva "indicijom sadržaja", a što bismo mi još preciznije odredili kao "indiciju značenja". Većinu tih sredstava spomenuli smo kada smo navodili najopštiju određenja fragmentarne dramaturgije, odnosno dramaturgije otvorene forme, pa pošto nemamo potrebu da tu listu proširujemo, bavićemo se nečim drugim, nečim što su teoretičari koji su izdvojili i formulisali ova sredstva kompozicije neretko propuštali da urade: naime, pokušaćemo da utvrđimo kako postupci povezivanja "rasutih" Bihnerovih fragmenata stvaraju indiciju značenja celokupne drame.

Gotovo svi teoretičari navode kontrast (ili kontrapunkt) kao glavno sredstvo kompozicije priče u *Vojceku*, ali se zato neki od njih, zaista, zadovoljavaju samo utvrđivanjem vrste kontrasta. Tako, recimo, Žan Divinjo ističe da se "spiralna konstrukcija" *Vojceka* ispoljava kroz dva kontrapunkta – kontrapunkt scena u krčmi i scena u kasarni i kontrapunkt Marijinog erotizma i Vojcekovog neurotičnog straha<sup>5</sup> – ali zatim ne objašnjava koje se značenje ovim postupkom ostvaruje. Folker Kloc formuliše nekoliko kontrasta u drami otvorene forme, pa ih donekle i obrazlaže, ali ne na primerima iz *Vojceka*. To su kontrasti između: a) scena u uskom, zatvorenom prostoru i scena u širokom otvorenom prostoru, b) patetičnih scena i scena koje ruše iluziju, c) optičko-statutarnih scena i diskusionih scena, d) scena sa pojedincima i scena sa kolektivom.

Kada pokušamo da pronademo Klocove kontraste u *Vojceku*, dolazimo do interesantnih situacija, koje zaista impliciraju neka od osnovnih značenja drame. Kontrast između zatvorenog, uskog prostora i otvorenog širokog prostora ostvaruje se, recimo, između šeste i sedme scene; šesta se dešava u kući, gde

<sup>5</sup> Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta (kolektivne senke)*, BIGZ, Beograd, 1978.

prvi put dolazi do fizičkog kontakta između Marije i Tambur-majora, a sedma na ulici, gde Vojcek sa Marijinog lica "čita" da ga je ona prevarila. Kakva veza postoji između promene prostora i otkrića preljube? Preljuba, koja u sebi objedinjuje izdaju, greh i tajnu, dešava se u najprikladnijem prostoru za ovakvu vrstu "nemoralno-urotničkih" aktivnosti – u zatvorenom, uskom i intimnom prostoru, daleko od očiju spoljnog sveta. Nasuprot tome, otkriće preljube, koje podrazumejava spoznaju istine, odigrava se u širokom, otvorenom prostoru i pod punim dnevnim svetlom (jako Bihner nije dao nikakvu indikaciju, možemo pretpostaviti da se prethodna scena dešavala u polumraku).

Viši smisao ovog kontrasta ogleda se u tome što se na ovaj način, povezivanjem otvorenog i osvetljenog prostora sa osećanjem neprijatnosti zbog otkrivene istine, varira jedna od osnovnih tema Bihnerove drame – tema povezanosti čovekovog intimnog, ličnog uznemirenja sa dinamičnim prirodnim procesima. Vojcek je, kao narodski čovek, u bliskoj, čulnoj komunikaciji sa širokim, otvorenim prostorom i prirodnom, komunikacijom koja utiče na njegove uzne-mirujuće slutnje i pruža mu ništa manje uznemirujuće odgovore. Bihner tako postiže najviši i najopštiji nivo značenja, jer razvija misao da postoji neka veza između lične sudsbine i kosmičkih procesa, da postoji neki viši poredak koji utiče na život pojedinca. Reklo bi se da u Bihnerovom pogledu na svet, taj trans-cendirajući poredak ne određuje sudsbinu pojedinca, već ga samo primorava da se suoči s vlastitim životom; drugim rečima, on ne ograničava ljudsku slobodu – on je omogućava... Da bi ovo objašnjenje postupka kojim se od strukturalnih principa dolazi do najvišeg nivoa značenja bilo potpuno, moramo da napravimo jednu ogradu: za ovo tumačenje je bitno da se "scena spoznaje" desila u eksterijeru, a irelevantno je da li se radi o gradu ili polju, jer se delovanje prirode (u konkretnom slučaju – sunčevog sjaja) ostvaruje i na gradskoj ulici. Za naše tumačenje bitna je replika u kojoj Marija posredno priznaje preljubu: "Mnogo može da vidi ko ima dva oka, i nije slep, *i još mu sunce sija.*"

Jedan drugi Klocov kontrast, kontrast između patetičnih scena i scena koje ruše iluziju, pronalazimo u odnosu četvrte prema petoj sceni: u četvrtoj sceni Vojcek pokazuje dirljivu brigu prema svom vanbračnom detetu, a u petoj groteskni Kapetan pokazuje nerazumevanje za ovu brigu i nadobudno i lice-merno prebacuje Vojceku što mu dete, kao vanbračno, nema crkveni blagoslov (ovde mora da se stavi jedna neznatna ograda i naglasi da motiv Vojcekovog očinstva ne predstavlja jedini sadržaj ove dve scene; mi smo ga izdvajili da bi smo preko njega objasnili vezu između kontrasta kao kompozicionog sredstva i opštег značenja komada). Dakle, isti motiv, motiv očinstva jednog ubogog vojnika, ostvaruje se u dva kontrastna tonaliteta – autentično emotivnom (Klocov izraz "patetično" ima pogrešnu i štetnu, pežorativnu konotaciju) i parodično-grotesknom.

Ovim dramaturškim postupkom sučeljavaju se iskrena, čestita i samopregorna briga pojedinca i nerazumevanje licemerne zajednice za tu brigu (naravno, kao i u svim drugim scenama, Kapetan ni ovde nije autonomni Vojcekov protivnik, već samo jedna od manifestacija neprijateljske zajednice). Na ovaj način varira se još jedna od osnovnih tema Bihnerovog *Vojceka* – ugroženost usamljenog pojedinca u neprijateljskom svetu. Ovu temu, koju on naziva temom proganjanja, Žan Divinjo izdvaja kao dominantnu i prepoznaje kao zajedničku u delima svih autora "nevidljive drame" (naziv koji je Gete zajedljivo koristio za dramski opus Georga Bihnera, Rajnholda Lenca, Fridriha Helderlina i Hajnriha fon Klajsta). Najviši nivo značenja koji se doseže kroz ovu temu jeste oštra kritika društvene nepravde, odnosno, kako kaže Drinka Gojković, ono "Bihnerovo legendarno saosećanje s 'velikom klasom', koje je odredilo i njegov politički angažman."<sup>6</sup>

Na ovim primerima pokušali smo da pokažemo kako jedno od osnovnih sredstava u komponovanju fragmentarne priče – kontrast – vodi do dva najbitnija značenjska sloja Bihnerovog remek-dela: metafizičkog (vera u viši redak koji nas suočava sa našom sudbinom) i sociološkog (osuda društva u kome licemerni kolektiv surovo progoni ubogog pojedinca). To, naravno, ne znači da je kontrast jedino sredstvo kompozicije koje ujedno predstavlja i indiciju značenja. Opredelili smo se da nam on bude glavni primer zato što ga, kao što je već rečeno, svi teoretičari izdvajaju, a i zato što nam je pružio mogućnost za neke, smatramo, vrlo plastične eksplikacije ovog mehanizma.

Još jedan dodatni primer ovog mehanizma nalazimo u sredstvu koje Kloc naziva "integraciona tačka". Integraciona tačka objedinjuje sve disperzivne tematske i značenjske celine drame otvorene forme, "ona je tačka preseka u kojoj se koordinira mnoštvo dramskih perspektiva". Bitno je primetiti nešto na čemu Kloc nije insistirao: za razliku od drugih, više tehničkih sredstava kompozicije, integraciona tačka predstavlja strukturalni princip koji najdirektnije zaokružuje smisalni sklop drame otvorene forme, pa kao takva ona nije indicija značenja, već *samo jezgro* tog značenja. Pošto se značenje ne postiže preko ovog sredstva, već se ono u njemu u potpunosti sadrži, nemoguće je baviti se njihovim uzročno-posledičnim odnosom. Zato ćemo samo proveriti da li se oba glavna značenjska sloja *Vojceka*, koja smo gore utvrdili, nalaze u onoj integracionoj tački Bihnerovog komada koju je odredio Kloc; ukoliko se ne nalaze, onda je potrebno tražiti novu, odnosno pravu integracionu tačku.

"Bilo jednom jedno siroto dete, bez oca i bez majke, sve oko njega mrtvo i nikog osim njega na svetu. Sve mrtvo, a dete iđaše sve plačući dan i noć. I pošto na Zemlji nikog više ne beše, htede ono da pode na nebo, i Mesec ga

<sup>6</sup> Drinka Gojković, predgovor za Georg Bihner, *Celokupna dela*, Zajednica Sremski Karlovci, Sremski Karlovci, 1989, str. 39.

gledaše tako milo, a kad jednom stiže na Mesec, vide da je to samo komad trulog drveta, pa pode ka Suncu i kad dođe do Sunca, vide da je ono samo svenuli suncokret, a kad dođe do zvezda, to behu male zlatne mušice, kao da ih je svračak nabo na trnjinu, a kad ponovo htede na Zemlju, vide da je Zemlja tek prevrnuti lonac, i sede tako sasvim samo, i plakaše, i još sedi i plače, i sasvim je samo." (19. Scena)

U ovoj priči, koju većina teoretičara naziva "bakinom bajkom" i u koju Kloc smešta integracionu tačku *Vojceka*, odmah uočavamo dva "mesta dešavanja": Zemlju i svemir. Lutanje nesrećnog i usamljenog siročeta po "zemljinom šaru" ukazuje nam na sociološko značenje drame, na onu napuštenost i ugroženost pojedinca u svetu ljudi (odsustvo drugih ljudi u bakinoj bajci treba, naravno, shvatiti metaforično). Prenošenjem "radnje" u svemir, koji je podjednako mrtav i prazan, postiže se ono drugo, metafizičko značenje komada, jer se na ovaj način pravi paralela između sudbine pojedinca i kosmičkih dešavanja. Dakle, ispostavlja se da Klocova integraciona tačka zaista obuhvata ona dva osnovna značenja koja smo mi pronašli u Bihnerovom remek-delu. Povrh toga, ona precizno ukazuje i na onu distinkciju do koje nam je posebno stalo, distinkciju između višeg poretka kao uzročnika čovekove sudbine i višeg poretka kao ogledala čovekove sudbine: time što dete, spuštajući pogled sa neba na Zemlju, shvati da je Zemlja samo prevrnuti lonac, dodatno se utvrđuje naš stav da u Bihnerovom pogledu na svet viši poredak ne određuje individualnu sudbinu, već samo na nju ukazuje.

Manje uočljivi nivoi fragmentarnosti u Bihnerovom *Vojceku* su fragmentarnost jezika (govora) i preko nje ostvarena fragmentarnost likova. Fragmentarnost jezika je višestruka: ona obuhvata "jezički pluralizam" (onako kako ga Kloc određuje), zatim sintaksičku fragmentarnost i na kraju nešto što bismo mi nazvali "dualizmom diskursa" (pronalazimo ga samo u Vojcekovom izražavanju). Treba naglasiti da je ovo naše razlikovanje tri oblika jezičke fragmentarnosti prevashodno metodološke prirode, što znači da su oni zapravo tesno povezani.

Jezički pluralizam podrazumeva da u drami otvorene forme ne postoji stilsko jedinstvo govora, u smislu da svi likovi govore na isti način – uzvišeno, u stihu, eruditno – što je slučaj u većini drama zatvorene forme, recimo u francuskoj klasicističkoj tragediji. Razlog tome Kloc nalazi u jednostavnoj činjenici da junaci drame otvorene forme pripadaju različitim staležima, imaju različit karakter, dospevaju u različita stanja, povremeno prihvataju, svesno ili nesvesno, način izražavanja različit od njihovog (nevešta ironija, lažna učenost, itd) – jednostavno rečeno, ovi junaci prikazani su u totalitetu svog psihičkog i socijalnog života, a ne predstavljaju jedan ograničen, teleološki osmišljen "isečak" ličnosti, kao junaci drame zatvorene forme. Zato u ovoj dramskoj formi jezik postaje neposredno sredstvo karakterizacije likova.

Jezički pluralizam se i inače, pa tako i u *Vojceku*, prevashodno manifestuje kroz različite staleško-profesionalne govore. Za našu analizu najznačajniji su govor predstavnika "višeg" sloja, Doktora i Kapetana. Doktorov govor na prvom mestu određuje njegova profesija: ako bi se pravili neki matematički proračuni, sigurno bi se utvrdilo da više od polovine njegovih replika čine dijagnoze i druge stručne izjave. Osnovna funkcija ovog govora je ironizovanje Doktorove učenosti, i ona se ostvaruje kako kroz šturost, izolovanost i mehaničnost stručnih komentara ("Urin 0,10, hlorovodonični amonijak, hiperoksidul"), tako i kroz pogrešnu, prepotentnu, kvazi-naučnu elaboraciju ("Uzmemo li samo jedno od onih stvorenja u kojima se organsko samopotpunjivanje božanskog ispoljava na ovom visokom stupnju, ispitamo li zatim njegov odnos prema prostoru, prema zemlji, prema vaseljeni – gospodo, kad bacim ovu mačku kroz prozor, kako će se to biće ponašati prema središtu gravitacije i prema vlastitom instiktu?"). Osim kroz profesionalni govor, funkcija ironizovanja Doktorovog lika ostvaruje se i kroz njegove izjave iz "opšte kulture" ("Gospodo, evo me na krovu, kao David dok je gledao Vitsaveju"; "Duga brada, još je Plinije pisao o tome, trebalo bi vojnike odvići...").

Ako je Doktorov jezik bio primer za drugi deo naše sintagme "staleško-profesionalni govor", onda je Kapetanov jezik odličan primer za njen prvi deo. Drugim rečima, za razliku od Doktorovog jezika, Kapetanov jezik ne određuje njegova profesija, već njegova staleška pripadnost, tačnije rečeno, umišljena staleška pripadnost. Naime, Kapetan se oseća, pogotovo u odnosu sa Vojcem (5. scena), kao predstavnik društvene elite i zato se prepusta, na prvom mestu, strogom moraliziranju ("Ne znaš ti šta je vrlina, Vojcek. Tebi vrlina nedostaje"), a zatim i neveštrom i patetičnom filozofiranju ("Večno je večno, znači večno, to vidiš i sam; a opet, i nije večno nego samo tren, da tren"). Filozofiranje i moraliziranje prisutni su i u scenama sa Doktorom, ali je ravnoteža sada pomerena: Kapetan želi da bude ravnopravan s jednim "intelektualcem", tako da ovde znatno više filozofira. Naravno, ne treba posebno isticati da Kapetanovo filozofiranje i moraliziranje, kao i Doktorova učenost, imaju funkciju ironizovanja lika.

Da rekapituliramo: Doktorov profesionalni govor i Kapetanov staleški govor su naši primeri za ono što Kloc naziva jezičkim pluralizmom, a taj jezički pluralizam je, po našem mišljenju, jedan od tri oblika ispoljavanja fragmentarnosti jezika u ovoj vrsti dramaturgije. Ono što sad treba da uradimo jeste da pokazemo na koji način jezički pluralizam, kao jedan od oblika fragmentarnosti jezika, doseže najdublja značenja Bihnerovog remek-dela. Pre svega, znamo da je jezička faktura od presudnog značaja za karakterizaciju lika (iz tog razloga, fragmentarnošću likova ćemo se baviti gotovo isključivo preko fragmentarnosti jezika), tako da Doktorov profesionalni govor i Kapetanov staleški govor svedoče o lažnoj učenosti, odnosno lažnoj mudrosti i

moralu ove dvojice ljudi. Pošto oni nisu samostalni Vojcekovi protivnici, već samo manifestacija njegovog neprijateljskog okruženja, to znači da njihove osobine automatski postaju i osobine tog okruženja; dakle, svet koji ugrožava i progoni Vojceka je svet lažne učenosti, lažnog morala i lažne mudrosti, jednom rečju – svet društvene laži. Tako smo, kroz komplikovani sistem veza, na kraju došli do onog sociološkog značenja *Vojceka*, koje se sastoji u oštroj društvenoj kritici.

Drugi oblik ispoljavanja fragmentarnosti jezika u *Vojceku* je sintaksička fragmentarnost i ona se u prvom redu odnosi na lik samog Vojcea. Svi teoretičari se slažu da su isprekidanost i nepovezanost osnovne odlike njegovog govora. Analizirajući Vojcekovu sintaksu, Kloc ističe parataksu kao njenu osnovnu odliku: delovi rečenice stoje naporedo, nisu logički povezani, ne stvaraju smisaono kompaktni iskaz – jednom rečju, gramatički i smisaono ta rečenica je krajnje *fragmentarna*.

Objašnjavajući dalje vezu između konstrukcije rečenice i lika, Kloc zaključuje da je ovakav sintaksa prevashodno posledica Vojcekovog duševnog stanja: pritisnut neprijatnim dogadjajima, iritirajućim čulnim senzacijama i snažnim uzbudjenjima, junak ne može da ostvari distancu, razložno sagleda svoj položaj i onda jasno artikuliše svoje misli i osećanja. Pod snažnim pritiskom senzacija, on stvarnost percipira u fragmentima, pa je zatim nepatvoren i neposredno jezički oblikuje – takođe u fragmentima (dakle, postoji neki znak jednakosti između fragmentarnosti utiska i fragmentarnosti njegovog jezičkog artikulisanja). Drinka Gojković vrlo ubedljivo pobija stav nekih teoretičara koji ovu isprekidanost i neartikulisanost Vojcekovog govora pripisuju tome što je on prost, narodski čovek i pri tom duševno neuravnotežen; ona takođe zastupa stanovište da je ovakva rečenica posledica snažnog uzbudjenja, "intenziteta doživljenog duševnog potresa"<sup>7</sup>.

Ovim tumačenjima nemamo šta da dodamo, pošto takođe smatramo da je isprekidanost Vojcekovog iskaza posledica doživljenog uzbudjenja, tako da nam jedino preostaje da skrenemo pažnju na to kako ovaj oblik fragmentarnosti jezika postaje indicija značenja. Objasnjenje je više nego jednostavno: isprekidan iskaz je izraz snažnog uznemirenja, a to snažno uznemirenje je posledica Vojcekove ugroženosti u neprijateljskom svetu, u svetu koji ga ili izdaje (Marija) ili na različite načine zlostavlja (Kapetan, Doktor, Tambur-major). Tako smo opet došli do Divinjoove teme proganjanja i preko nje do društveno-kritičkog značenja Bihnerove drame.

Interesantno je da niko od teoretičara nije uočio treći oblik fragmentarnosti jezika u Bihnerovom komadu, onaj koji smo mi nazvali "dualizam diskursa".

<sup>7</sup> Drinka Gojković, *navedeno delo*, str. 40.

Za razliku od sintaksičke fragmentarnosti koja se javlja i u Doktorovom "verbalnom stakatu", "dualizam diskursa" se odnosi isključivo na Vojcekov govor. Ovaj dualizam javlja se u onim Vojcekovim replikama u kojima se kontrastno smenjuju dva potpuno različita diskursa – racionalni i alegorijski.

Evo tih replika: 1) "Spava detence. Digni mu ručicu, da ga stolica ne žulji. *Blistave kapi na čelu. Ničeg pod suncem – samo kuluk; i u snu – znoj!* Ej, mi jadni ljudi! Eto ti još malo novca, Mari, plata i nešto od mog kapetana.", 2) "Novac, gospodine kapetane, eto to je, novac. Kad čovek novca nema. Pa kako onda moralno da donese dete na svet? Ta i mi smo od krvi i mesa. *Ali nam je pisano da ne budemo blaženi ni u jednom, ni u drugom svetu. Ja mislim, ako bismo i stigli u nebo, morali bismo da pomažemo tamo odakle grmi!*", 3) "Tako, u vodu! (baca nož u vodu) *Tone u tamnu vodu kao kamen! A mesec kao krvavo sećivo! Hoće li se sav svet o tome izbrbljati? Ne, suviše je daleko kad dodu na kupanje (ulazi u jezero i baca nož daleko), eto tako – ali, u leto, kad rone za školjkama, ah, ta zardače. Ko da ga prepozna – što ga ne polomih? Jesam li još krvav? Moram da se operem. Mrlja tu i tamo!*" (da bi se i vizuelno jasno razdvojila ova dva toka, alegorijski diskurs je ispisan u italiku, a racionalni obično).

U sve tri replike, Vojcek besprekorno jasno i logično sagledava svoju poziciju, njene uzroke ili posledice: brine se da detetu ništa ne smeta i da sve ima, objašnjava da je teško biti građanski moralan kad čovek nema novca, smireno uništava dokazni materijal koji ga tereti za ubistvo. Paralelno s racionalnim, javlja se i alegorijski diskurs kao neki daleki, transponovani odjek onog prvog. Asocijativna veza koja se uspostavlja između ova dva kontrastno postavljena diskursa predstavlja indiciju sveobuhvatnog smisla Bihnerovog *Vojceka*, dakle, i njegovog metafizičkog i njegovog sociološkog značenja. Drugim rečima, u odnosu između ta dva diskursa definitivno se spajaju u jednu celinu vera u viši poredak koji je ogledalo života i osuda društva koje progoni pojedinca. Kad Vojcek sakriva krvavi nož, u tome sagledavamo odbrambeni instikt osobe koju progoni društvo, a kada on odmah zatim vidi i mesec kao krvavo sećivo, tu nam se otkriva njegova vera u viši, kosmički princip koji predstavlja beskompromisni odraz ljudskog života.

U ovom delu analize pokušali smo da objasnimo na koji način različiti oblici fragmentarnosti jezika – jezički pluralizam, sintaksička fragmentarnost i dualizam diskursa – postaju indicija pojedinačnih ili sveobuhvatnog značenja drame *Vojcek* Georga Bihnera. Pri tome smo posredno ukazali i na fragmentarnu prirodu likova kao međustupanj između fragmentarnosti jezika i najviših značenjskih slojeva drame. I, zaista, kad iz ovog ugla pogledamo našu analizu uočavamo sledeće: lažna učenost Doktorovog govora i lažno moralizatorstvo Kapetanovog govora ukazuju na fragmentarnost kao osnovnu odliku njihovih ličnosti, fragmentarnost koja se ogleda u rascepnu između utiska koji žele da

ostave i njihovih stvarnih ljudskih i intelektualnih vrednosti, a taj rascep dalje proizvodi društvenu laž koja progoni Vojceka. Na sličan način, dualizam diskursa ukazuje na fragmentarnost Vojcekove ličnosti, na rascepljenost između racionalnog uvida u stvarne životne okolnosti i alegorijskog pozivanja na viši poredak sveta, što, kao što smo videli, na asocijativnom planu objedinjuje veru u transcedentno sa osudom društvene nepravde i time zaokružuje opšti smisao dela.

Ako smo ovom analizom uspeli da uspostavimo jednu verodostojnu hijerarhiju fragmentarnosti u drami *Vojcek* Georga Bihnera i objasnimo mehanizme kojima ona doseže najviše nivoe značenja ovog dela, onda smo, čini nam se, postigli i još nešto. Naime, problem ovakvih vrsta analize nalazi se u tome što se one često svode na krajnje mehaničko utvrđivanje nekih strukturalnih principa, a bez uvida u njihov krajnji rezultat. Ako je naš cilj ostvaren, onda smo i na jednom širem planu dokazali ispravnost vrlo značajnog Virtovog stava da je struktura drame ujedno i njena poruka.

## LITERATURA

- Benn, B. Maurice, *The Drama of Revolt: a Critical Study of Georg Buchner*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1976.
- Divinjo, Žan, *Sociologija pozorišta (kolektivne senke)*, BIGZ, Beograd, 1978.
- Gojković, Drinka, predgovor za Georg Bihner, *Celokupna dela*, Zajednica Sremski Karlovci, Sremski Karlovci, 1989.
- Kloc, Folker, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd, 1995.
- Knežević, Dubravka, magistarski rad *Fragmentarna dramaturgija, dramaturgija fragmenta*, Beograd, 1995, Biblioteka FDU (12/20)

*Ivan Medenica*

## THE LEVELS OF FRAGMENTATION AS A NOTION OF MEANING IN "WOYZECK" BY GEORG BUCHNER

### Summary

Using a romantic play *Woyzeck* by Georg Buchner, as one of the most famous examples of the so called "dramaturgy of fragmentation" as opposed to Aristotelian model of drama, the author is trying to analyze the levels of its fragmentation and their meaning, from the basic, apparent and mechanical fragmentation to an inherent, implicit and structural form of the play. The key words used in this analysis are "collage and editing" of fragments and/or pieces, which combined, form different levels of meaning: poetic, philosophical and dramatic.

Even though the play, *Woyzeck* is considered unfinished, still the version compiled by Werner Leaman, could be used as a final version and a starting point for its interpretation. Aside from its aesthetical qualities, this play opened a path for many "fragmented" plays of historical avant-garde, as well as for the modern twentieth century plays of absurdism. The author's intent is to investigate, discuss and establish a certain specific "hierarchy of fragmentation" in *Woyzeck*, juxtaposing it to the Aristotelian notion of drama structure, as a new form of structure and meaning, i.e. that such a way of writing is not only a technical convention, but that it represents a certain (Buchner's) view of the world.