

Јелена Ђ. Гојић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за германистику

ВОЈЦЕК ИЗ УГЛА ДРАМСКЕ ФУНКЦИЈЕ И ГЕОМЕТРИЈЕ

Апстракт: У раду се бавимо анализом драме Георга Бихнера Војцек, која је остављена као фрагмент и као таква одликује се отвореном формом, што је чини посебно изазовном за анализу. Војцек је драма која је прошла вишеструке анализе и до данашњег дана је неисцрпна тема многих књижевних расправа, међутим о структуралистичким вредностима ове драме нема пуно помена. Стога за предмет нашег рада постављамо структуралну анализу драме, при чему драму растављамо на више делова и акценат стављамо на испитивање постојања драмских функција и истраживање драмске геометрије. Рад ће приказати да је такву анализу могуће спровести и на драми отворене форме, која је уз то фрагмент, при чему се ослањамо на Суриову и Жинестјеову теорију структуралних анализа драмске функције и геометрије. Циљ истраживања је да осветли драмске функције у драми на конкретним примерима, а затим да однос ликова и везе међу њима представи уз помоћ математичких изражајних средстава, тачније геометријом.

Кључне речи: драма, Бихнер, Војцек, фрагментарна драма, драмска геометрија, драмска функција.

1. Уводна разматрања

Георг Бихнер пише *Војцека* 1836/37. године и не успева да заврши рукопис, јер га у томе спречава смрт, па наместо целовитог текста са утврђеном структуром, редоследом сцена и јасним крајем, Бихнер оставља за собом четири фрагмента са укупно 27 сцена и отвореним крајем (Gojković 1989:

¹ Аутор је докторанд на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Имејл-адреса: jelena.gojic.kg@gmail.com.

36–45). Поставља се питање да ли би ова драма била тако својствена и у својој недовршености јединствена да је Бихнер остао жив и довршио је. Поред своје специфичне форме, *Војцек* је посебан и по томе што доноси крупне промене на плану драмске форме и језичког изражавања. Мартини (1968: 392–393) наводи да ова драма води до промена како у сценско-формалном, тако и у језичком погледу. Бихнер уводи нове технике брзог смењивања драмских ситуација, где се кратке слике смењују силовитом брзином. Разноврсност језичке форме изражавања, попут дијалекта и социолекта, такође добија своје место у Бихнеровој драми, што се најбоље може видети кроз лик Војцека (Jeßing/Köhnen 2017: 158), који као припадник најнижег друштвеног миља проговара језиком обичног човека. Када је у питању промена на плану форме, најпре се мисли на Бихнерову смелост у отвореном и фрагментарном карактеру ове драме. Као припадник литерарног покрета „Млада Немачка” (нем. Junges Deutschland), Бихнер у својим делима показује заинтересованост не само за историју већ и за свакодневна политичка дешавања (Jeßing/Köhnen 2017: 59), те у својим делима прекида дугогодишњу традицију одабира главног јунака из образовног грађанског света. Насупрот томе, пише социјалне драме попут *Војцека*, те место главног лика у драми заузима мали човек из бедног социјалног миља, који „нема никакву залеђину” (Škreb према Žmegač i dr. 1974: 146) и „није представник нечега” (Vilijams 1979: 264), али чија фигура ипак отвара простор за свеобухватну критику друштва (Graczyk у Dedner et al. 2008: 101). Због свог експресивног језичког изражаја, који је, као што смо напоменули, такође био велика новина за тадашњу позоришну публику и књижевност уопште, *Војцек* је послужио као фундамент за основне постулате експресионизма 20. века у Немачкој. Разлози су бројни због којих постоји тако много расправа, студија и истраживања на тему *Војцек*². Међутим, мало је радова у којима се проучавају његове унутрашње и/или спољашње структуре, па је управо из тог разлога потекла идеја за овим радом. Такође, ишчитавањем структуралистичких вредности настојали смо да појаснимо корелације међу ликовима у драми, а у томе су нам помогли модели Суриоове драмске функције и Жинестјееве драмске геометрије. Централна позиционираност главног протагонисте, Војцека, показала се неоспорном и у овој анализи. Међутим, драмске функције, као и драмска геометрија показују да наизглед споредни ликови попут Доктора и Капетана, у знатној мери утичу на то да Војцек заузме централну улогу. Овакав приступ проучавању књижевног дела је иновативан,

²Једна од студија на српском језику које пружају увид у проблематику ове драме јесте предговор који је написала Дринка Гојковић у преводу Бихнерових драма (Bihner 1989, *Celokupna dela*).

а сам поступак је примењив и на друге књижевне текстове, ликове и њихове појавне облике.

Предмет рада представља анализа поменуте драме помоћу структуралистичких теорија Суриоове драмске функције и Жинестјееве драмске геометрије. У структуралистичком поимању, анализа и интерпретација могу бити схватане двојачко (уп. Körre/Winko: 2008: 54) – користе се као синонимне ознаке да замењују једна другу, па је структурална анализа исто што и интерпретација, док се у другом случају ови појмови посматрају одвојено и другачије. Под појмом анализе, разуме се описивање лингвистичких података, док се интерпретација удаљава од проучавања унутрашњих структура у тексту и поставља себи за циљ да језичким знацима додели извесна значења. Ова два појма свакако могу бити и у извесној вези, па у том случају структурална анализа представља основ за структуралну интерпретацију. У нашем истраживању, предност ћемо дати другом схватању ових појмова, где се структурална анализа и интерпретација разграничавају, али зарад појашњења целокупне драмске слике ипак се могу допуњавати. У нашем случају су то драмске функције и геометрије.

2. Драмске функције у драми *Војцек*



Под драматуршком функцијом Етјен Сурио (Surio према Miočinović 1981: 57) подразумева „специфично деловање лица у ситуацији: његову улогу у систему сила”. Да би дошло до остварења ових функција, неизоставно је да постоје драмски елементи који чине подлогу драмске ситуације, а Вилијамс (Vilijams 1979: 266) наводи да је ова фрагментарна драма управо толико узбудљива јер оставља простора да се са различитим визијама крене у више праваца истовремено, што ће анализа драмских функција и показати. Са друге стране, постоје становишта у теорији која тврде да је концепција фрагмената таква да о њима готово и да нема простора за полемисање, јер „то није ни предмет, ни жанр, а једва и да је дело” (уп. Lacombe-Labarthe/Nancy 1984: 64). Такође, када се ради о драми *Војцек*, њена фрагментарна природа изазива у нама бојазан и несигурност у анализи из тог разлога јер не можемо са сигурношћу знати како би аутор обликовао даљи развој Војцековог понашања и шта би се догодило са сценама убиства, да није дошло до прекида рада на драми (Graczyk у Dedner et al. 2008: 106). Међутим, као што Рекен (Röcken у Dedner et al. 2008: 172, 173) наводи, упркос оправданој чињеници што је упитно да ли се *Војцек* уопште може посматрати као дело у целини, проучавајући паратекстуалне конституитивне елементе, као и одређена формална и садржинска обележја, долази се до закључка да *Војцек* у

свом фрагментарном облику ипак јесте дело у целини. Стога ћемо остати при првом поменутом углу гледања на фрагментацију дела, јер сматрамо да управо у фрагменту постоји извесна специфична структурална организација, која ову драму чини посебно изазовном за анализу драмских функција.

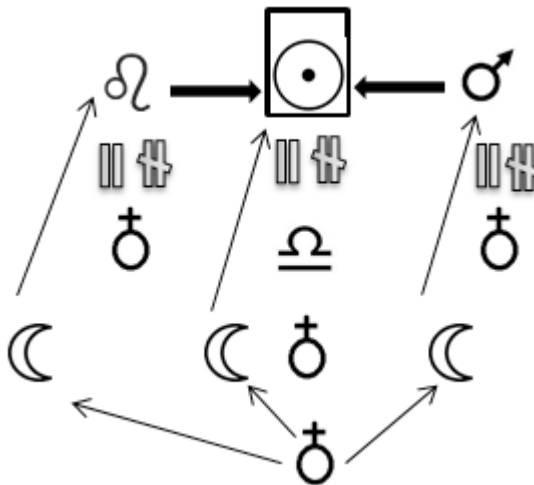
Драмске функције не служе да би крајње и коначно окарактерисале лица у драми, јер се услед динамике радње дешава да се функције мењају, преклапају и остварују у више ликова. У зависности од наметнуте ситуације и дешавања, у једном лику се може отелотворити више различитих функција, што ћемо и видети на примеру ликова у Бихнеровој драми *Војцек*. Да бисмо осветлили драматуршке функције ликова у овој драми, служићемо се Суриоовом поделом, према којој он издваја шест најбитнијих драматуршких функција:

1. ♃ Лав (*Тематска сила*) – Ова сила подстиче драматуршку динамику и драмску напетост, ствара и усмерава ситуацију унутар драме. Лав тежи ка свом седишту или плену и доминантно је карактера (Surio према Miočinović 1981: 64).
2. ☉ Сунце (*Представник Вредности*) – Представља Жељено добро Лава, зато се и налази одмах испод њега. Оно може бити постојеће или непостојеће у лику драмског микрокосмоса. Сурио (Surio према Miočinović 1981: 67) пак наводи да је боље ако је сценски приказано јер уколико је жељени предмет присутан на сцени, утолико је драматуршка ситуација потпунија.
3. ♁ Земља (*Звезда прималац*) – У овој функцији препознајемо потенцијалног добитника Жељеног добра, за њега стрепимо и полагамо наде да ће успети у остварењу свог хтења. Често је означен као и Лав, али то и не мора бити само Лав, већ и нека од функција коју још увек нисмо поменули. Сурио (Surio према Miočinović 1981: 69) сматра да, у случају када је функција Звезде примаоца присутна у једном лицу, тај лик није довољно динамичан, често је пасиван и не делује довољно. Када су две различите драмске функције остварене у истом лицу, драмска радња, као и сам лик, остварује снажније деловање унутар драме.
4. ♀ Марс (*Противник*): представља силу која се супротставља тематској сили, Лаву, при чему је њен носилац активно, људско лице у драмском микрокосмосу³.

³ Ова сила такође може остати више или мање космичка (Surio према Miočinović 1981: 72), али драматуршки ефекат је јачи и потпунији уколико је сила присутна и активна.

5.  Вага (*Арбитар*): означава улогу која је од пресудне драматуршке вредности у односу између тематске силе и противничке силе, јер управо се овом функцијом одређује судбина поменутих двеју улога и даљи расплет драмске ситуације. Овом функцијом започињу и разрешавају се многе драме.
6.  Месец (*Огледало силе*): Последња издвојена драматуршка функција се осликава у лику *ко-заинтересованог*, како га Сурио (Surio према Miošipović 1981: 62; 79) још назива. То је сила која може утицати на једну од водећих тематских сила и на тај начин суделовати у постављању, усмеравању и мењању динамике драмске ситуације.

Ако скицирано представимо однос ових функција, видећемо да све функције, осим Месеца, неће стајати у истој равни са осталима и то зато што ова функција није увек пресудна за след догађања, а притом се може јавити са било које стране од водећих функција и тако утицати на след догађаја. Та сила може бити улога спасиоца или саучесника, оно што је у грчкој антици била функција *deus ex machina*. Лав и Марс, потенцијалне Звезде примаоци, теже ка Сунцу које због своје специфичне позиције може, али не мора, имати улогу Арбитра и, као Жељено добро уз потенцијално деловање Месеца може dospети у руке Земље, која може бити било која од поменутих функција. Па тако, корелације односа међу драмским функцијама можемо сликовито приказати на следећи начин:



Да бисмо осветлили појединачне драматуршке функције у драми *Војцек*, неопходно је да заузмемо тачку гледања у односу на коју ћемо посматрати односе и везе међу ликовима. Наша полазна тачка и становиште са ког ћемо сагледавати функције које ликови у овој драми представљају јесте лик Војцек. Војцек је главна тематска сила кроз читаву драму и функције које остварује вишеструке су. Он је најпре отелотворење функције Лава, јер се налази у многим ситуацијама у којима је управо он кључ ситуације. Сила која га покреће јесте жеља за складним и срећним животом са својом ванбрачном породицом, невенчаном супругом Мари и ванбрачним дететом Кристијаном. Настоји да својој породици обезбеди непоходне услове за живот, па сходно томе пристаје да поред свог основног занимања војног лица обавља још два посла, не би ли зарадио додатни новац. Пристаје да буде берберин свом Капетану, као и то да у исто време буде и субјекат и објекат научног експеримента који спроводи локални Доктор. Ови додатни послови знатно утичу на његов однос и положај у друштву. Како Мартини (1968: 392) наводи, Војцек је оличење најјаднијег и згаженог човека, немоћног попут биљке. Као берберин, постаје Капетану предмет омаловажавања и ругања, који на тај начин истиче важност позиције коју има у друштву, док се Доктор према Војцеку опходи као према животињи за експерименте, како га, уосталом, у сцени 18⁴ и назива:

ДОКТОР: Животињо, треба ли ја да те продрам за уши и продрам их, да нећеш и ти као мачка! Ето, господо, тако изгледају прелазни облици између човека и магарца ... (Bihner 1989: 223).

Војцек као отеловљена лавовска сила (сцена 4, Соба):

ВОЈЦЕК: Добро, Мари, добро. – Спава детенце, дигни му ручицу, да га столица не жуљи. [...] Ето ти још мало новца, Мари, плата и нешто од мог Капетана.

МАРИ: Бог ти платио, Франц.

ВОЈЦЕК: Идем, морам. Довече, Мари. Збогом (Bihner 1989: 212).

Војцек успева да се отргне тешкоћама које су стављене пред њега упркос чињеници да се окружење у коме се налази према њему усмерава кроз „циничну равнодушност или забринуту неразумевање” (нем. *zynische Gleichgültigkeit oder besorgte Verständnislosigkeit*) (Ullmann 1972: 37). Иако и сам примећује да

⁴ Сви цитати из драме наведени у раду преузети су из: *Целокупна дела* Георга Бихнера, које је приредила и превела Дринка Гојковић и чији ће се исцрпнији подаци наћи на крају у списку литературе.

се његово психичко стање погоршава, не одустаје у борби за своју породицу, јер, упркос свему, обавља све своје задатке и на крају дугог радног дана доноси зарађени новац својој жени. Сила која покреће Војцека је из ових разлога немерљива са свим осталим у драми и зато му с правом додељујемо функцију *Лава*. Међутим, његова пожртвованост је условила и његово често одсуство од куће, што је донело промене у односу са супругом, јер ће она у интересовању Тамбур-мајора за њу као заводницу, потражити оно што јој недостаје у односу са Војцеком, а то нам управо осветљава остале функције у драми.

Сурио (према Miošipović 1981: 76) наводи да је функција *Арбитра* додељивање добра и да је лик који се одликује том функцијом онај који треба да превагне на једну страну између сила међу којима делује. Ако се осврнемо на однос *Војцек – Мари – Тамбур-мајор*, уочићемо да улога Мари има најпре највећу драматуршку вредност, јер је она та која може да одлучи о судбини ове двојице и да, као таква, донесе срећу једном од њих. Овако посматрана улога Мари у драми представља један схематизовано обликован женски лик (Graczyk у Dedner et al. 2008: 105). Са друге стране се налазе Војцек и Тамбур-мајор, који стоје један наспрам другог у агону, попримајући функције *Противника*, јер обојица теже ка истом Жељеном добру. Међутим, обојица су истовремено и отеловљење лавовске силе које одликује тематска сила управљена ка Жељеном добром и као такви, покрећу развој ситуација у драми и подстичу динамичност радње. У овом троуглу, драма започиње у тренутку када Тамбур-мајор запази Мари на вашару и од тог тренутка она постаје његово Жељено добро, а он поприма функцију Лава.

(Сцена 3, Шатре. Светла. Народ)

ПОДОФИЦИР: Стани, братац! Виде ли је! Женско да га тражиш!

ТАМБУР-МАЈОР: Ђаво да је носи! За расплод оклопног пука, за пасмину Тамбур-мајора!

ПОДОФИЦИР: И како носи ту главу, чини ти се врана коса вуче је достраг, као притега, а око црно...

ТАМБУР-МАЈОР: Као у бунар да гледаш ил' низ оцак. За њом! (Bihner 1989: 210).

Функцију *Марса* Тамбур-мајор остварује оног тренутка када одлучи да крене за Мари, као што и говори на крају дијалога са подофициром, па одлука Тамбур-мајора да се умеша у живот ово двоје невенчаних супружника, чини га потенцијалним добитником Жељеног добра. Можемо, дакле, закључити да

функцију *Земље* остварују и Лав Војцек и Марс Тамбур-мајор. У односу између ова три лика, Мари је она која треба да превагне и једном од њих двојице додели добро, те она, наизглед, остварује улогу *Арбитра*. Присуство Мари и тиме што смо је засада одредили као Арбитра, наизглед указује на присуство сила Лава и Марса у ликовима драмског микрокосмоса, као и њихове двоструке везе у читавој ситуацији. Међутим, није тако. Видећемо да улогу Арбитра преузима други лик, а да бисмо до тога дошли, морамо осветлити функцију *Месеца*, тог ко-заинтересованог, ко у драми није ничији саучесник, неко ко није саставни део поменутог троугла, али ко ипак чини да сазнање о прељуби коју чини Мари угледа светлост дана. Ради се о Капетану, који у пролазу даје Војцеку наговештај о ситуацији која се дешава њему иза леђа. У сцени 9 (*Улица*), Доктор и Капетан разговарају, а затим наилази Војцек, који није имао намеру да се заустави, али ипак то чини и неминовно учествује у разговору.

КАПЕТАН *наставља*: А? О дугим брадама? А ти, Војцек, још никад ниси нашао длаку у својој здели? А? Та, разумеш ваљда шта те питам, длаку из браде извесног човека, из браде извесног сапеур, извесног подофицира, извесног – извесног Тамбур-мајора? А, Војцек? Али, твоја жена је честита. Није код тебе као код других што је.

ВОЈЦЕК: Честита, да. Шта хоћете да кажете, господин Капетане?

КАПЕТАН: Гле какво је лице направио! Не мора да буде баш у супи, али ако пожуриш па зађеш за ћошак, можда ћеш је наћи на усници. Војцек, та и ја сам кушао љубав, Војцек. Гле само, како је побледео (Vihner 1989: 216).

Овај дијалог између Капетана и Војцека биће од пресудне важности за ритам драме у целисти, јер ће након ове сцене уследити она између Мари и Војцека, где се кроз понављање речи и сликовитих придева ствара посебан звук и ритам у драми. Осим тога, на репликама из приказаног исечка можемо приметити да је Војцеков вербални израз далеко мањи од Капетановог, што је још једна потврда присуства изражене дрштвене хијерархије код фигура у драми (Schößler 2017: 125). Претходни дијалог значајан је и за одређивање коначне функције Арбитра, коју Војцек преузима на себе. Од овог тренутка, Војцек почиње да сумња у Мариину верност и покушава да дозна да ли је Капетанова тврдња тачна. Покушавајући да утврди истину, Војцек у сцени 11 (*Крчма*) увиђа да је Капетан био у праву, јер види своју жену како у крчми врло присно игра са Тамбур-мајором. Од тог тренутка, снажна сила Лава претвара се у Арбитра, који мора донети одговарајућу пресуду за почињено дело.

МАРИ *играјући*: Још жешће. Још жешће!

ВОЈЦЕК *гушећи се*: Жешће, још! *Подигне се узбуђено и поново пада на клупу. Жешће још, жешће још! Удари песницом о песницу.* Окрећите се, ваљајте се. Што Господ не дуне и не угаси сунце, да се све помеша једно с другим, мушко и женско, човек и животиња. Да се спаре усред бела дана, на руци, као муве. – О, жено. – Сва успаљена, сва гори. – Жешће, још! Жешће, још! Устаје. Проклетиник! Како му рука иде по њеном телу, као моја некад (Bühner 1989: 219).

Из ове ситуације проистиче Војцекова одлука као Арбитра да усмрти своју драгу, при чему овај Војцеков чин не треба схватити само као реакцију на учињену издају, већ и као његов одговор на то (Nichals 2012: 238). Убиством Мари, Војцек јој укида и ускраћује право да она буде та која ће одлучити који од два пређашње поменута противника ће бити добитник Жељеног добра. Оваква Војцекова одлука њега чини врховним судијом у драми, а тематика драме се помера далеко од несрећне љубави и усмерава се на положај несхваћеног појединца, индивидуе у друштвеном миљеу, који нема начина да протестује и избори се за правду на овом свету, па из тог разлога бира смрт, али не своју, већ оних који су га издали. Баш као што Мартини (1968: 392) наводи, Бихнеров јунак поступа према нагону и мутном морању (нем. aus Trieb und dunklem Müssen).

(Војцек као врховни Арбитар у сцени 20, Вече. Град у даљини)

ВОЈЦЕК: Зебеш, Мари, а тако си топла. Како су ти усне вреле! (Врели, врели курвински дах, а опет небо бих дао да их још једном пољубим.) А кад се охлади, човек више не зебе. Нећеш да зебеш од јутарње росе.

МАРИ: Шта то говориш?

ВОЈЦЕК: Ништа. *Бутање.*

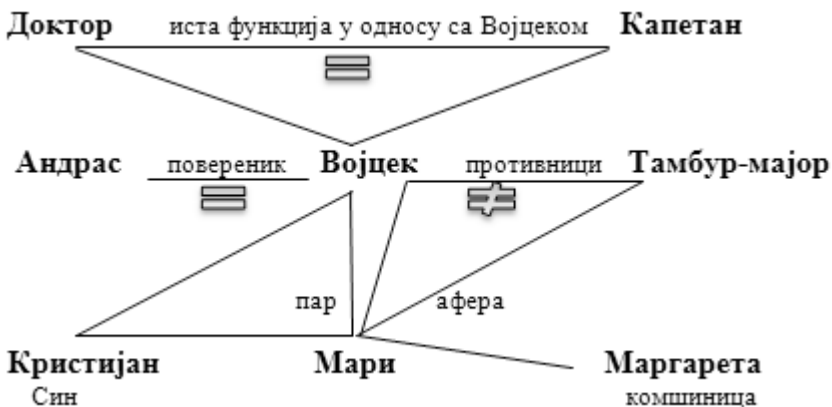
МАРИ: Како месец црвен излази.

ВОЈЦЕК: Као крваво сечиво.

МАРИ: Шта ти је, Франц, сав си блед. Он извлачи нож. Франц, стани! За име божије, у-, помоћ!

ВОЈЦЕК: На, и ово, и ово. Зар не можеш да умреш? Тако! Тако! Ха, још се трза, још ниси, још ниси? Ни сад? *Боде.* Јеси ли мртва? Мртва! Мртва! *Долазе људи, он бежи* (Bühner 1989: 225).

Поред тога што осликава јасну функцију Војцека као Арбитра, овај дијалог између њега и Мари наводи нас да се осврнемо на сам догађај и значај који он има за драму отворене форме, која свет представља у деловима или фрагментима (уп. Neuhaus 2017: 74). Рађња у драми је исцепкана и дисконтинуирана, пуна вербалних мотива *потут жешиће још, избоди и игра*, који се понављају и затим се преображавају у *мртва, мртва*. Клоц (Клос 1995: 86) ове језичке манифестације види као сликовне ланце који се сливају у сцену убиства, при чему се рађња после низа исцепканости поново сабира на једном месту и „текстура преузима задатке структуре”. Одсуство линеарног кретања драмске ситуације где се хронолошки и по унапред утврђеном реду иде ка неком циљу, карактеристика је управо драме са отвореном формом. Циљ рађње код драме отворене форме јесте да прикаже многоструке перспективе драмске ситуације, а и самих ликова (Клос 1995: 88–89), што се на примеру констелација сцена у *Војцеку* да приметити. Ова сцена не да мења само функцију лика Војцека, већ и функцију самог језика, који више нема улогу да саопштава, већ да изражава и тако постаје експресиван (Gojković 1989: 40) и као такав, лишен је и „поетске стилизације” (Škreb према Žemgač i dr. 1974: 146). Отварањем драмске форме, отвара се и језички израз, који пружа могућност да индивидуална фигура дође до изражаја кроз језик који је њој прилагођен (Jeßing/Köhnen 2017: 158). И Војцек и Мари користе једноставан језик, карактеристичан за припаднике њиховог друштвеног статуса, што и јесте одлика социјалне драме (Schößler 2017: 122). Као што смо нагостили, ова сцена појачава ритам саме драме, јер се кроз брзо и снажно смењивање реплика појачава темпо, што је значајно за ритам драме у целини (Schößler 2017: 125). Војцеков вербални израз, одраз је малог човека којег гази друштво, те се на основу онога што смо приказали и закључили, однос међу ликовима сликовито може приказати на следећи начин:



3. Драмска геометрија

Структуралистички посматрано, књижевно дело представља вид манифестације једне знатно „општије апстрактне структуре чија је оно само једно од могућих реализација” (Todorov у Bunjevac 1978: 52), те као такво представља структуру „самог књижевног дискурса” (Todorov у Bunjevac 1978: 66). У тако посматраној структури, из ове драме издвајамо и структуру драмске геометрије. Драмску геометрију чине лица (Žinestје према Miočinović 1981: 134) и због тога је неопходно осврнути се на карактеризацију ликова у драми, а форму драме не можемо одвојити од карактера. У овој драми нема подељености на чинове, па тако гледано, драма се формално огледа наизглед непрегледном структуром, док то није случај са садржајем. Односи који постоје и који се могу засновати између различитих формалних аспеката у драми и међу изабраним ликовима могу се приказати драмском геометријом.

Драмска геометрија се у Војцеку одликује одсуством четвороугаоне геометрије, док затворени троугао осликава драмску геометријску структуру у драми. Наиме, Војцек се јавља увек као спона међу ликовима који чине троугао, што можемо закључити и на основу слике из претходног поглавља. Троугао затворене геометрије приметан је и у случају Војцекове ванбрачне заједнице, у којој живи са својом невенчаном супругом Мари и заједничким дететом Кристијаном. Ситуација у овом троуглу је јасна и, како ју је Пол Жинестје (Žinestје према Miočinović 1981: 130) дефинисао, осликава просту ситуацију са затвореном геометријом и то у виду троугла. С обзиром на то да је Војцек глава породице и да зарађује за живот свих троје, Мари и Кристијан су новчано зависни од Војцекa. Обављање послова за Капетана и учествовање у Докторовом медицинском експерименту, додатни су прилив новца за целу породицу, али то неминовно доводи до тога да Војцек мање времена проводи са својом породицом, те ће његова сапутница потражити пажњу другог мушкарца ван породичног гнезда, због чега у друштвеној потлачености, према Гуткеу (2006: 139), Војцек постаје жртва анонимне, елементарне силе. Ипак, нераскидива веза у односу Мари и Војцекa јесте њихов син Кристијан, па и поред прељубе коју Мари чини, она због сина остаје уз Војцекa. Афективне стране овог троугла су мајчинска љубав, очинска и супружничка љубав, пожртвованост и незадовољство, док веза коју уочавамо представља однос *муж – дете – мајка*.

(Сцена 2, Мари са дететом на прозору. Маргарета)

МАРГАРЕТА: Која се нашла да ме учи! Госпоја с лицем девојке! Ама, ја сам поштена жена, него твоје око свирне кроз седам пари кожних гаћа!

МАРИ: Језичаро! *Залути прозор.* Ходи, синко. Људима никад доста. Па и нека си само сирото мајчино копиле, мајка је срећна кад види то копианско лице. Хоп-са-са! *Пева* (Bihner 1989: 208).



У односу са Капетаном и Доктором, Војцек представља централну тачку, јер су обојица ликова у драми повезана једино и само са Војцеком, додирних тачака са осталим ликовима немају, а обојица користе Војцека за постизање личних циљева. Доктору је Војцек средство за долажење до остварења у области науке, док Капетан користи Војцека за обављање свакодневних активности. И Доктор и Капетан сматрају Војцека нижим од себе, па користе сваку прилику да га омаловаже и унизе. Такође, асиметрија у социјалном сталежу приметна је и на основу употребе језика. Евидентно је да се Доктор и Капетан користе вишим стилем језичког изражавања, док Војцек језик осликава редуковани језички код потлачене индивидуе у друштву, што Шеслер наводи као још једну карактеристику у социјалној драми (Schößler 2017: 122). Војцеку су пак и Доктор и Капетан неопходни јер је посао који обавља за њих додатни прилив новца и могућност да обезбеди основне услове за живот Мари и детету. Ипак, без обзира на опхођење Доктора и Капетана према Војцеку, њихови ликови не би били потпуни и не би били реализовани без Војцека, тако да се Војцек налази на врху троугла. Афективне стране троугла су: љубав према породици, амбиција, користољубље. Веза коју уочавамо може се свести на *subjekt експеримента – вођа – надређени.*

(Сцена 5, Капетан. Војцек)

КАПЕТАН: Ха, ха, ха! Северно-јужно! Ха, ха, ха! О, глуп ли си, страшно глуп! *Гануто*. Дobar си ти човек, Војцек, добар човек – али, достојанствено, Војцек, немаш морала. Морал, то ти је кад си моралан, разумеш. Умесна реч. Дете имаш, а црквени благослов не, како каже наш велечасни, гарнизонски проповедник, црквени благослов не. Нису то моје речи.

ВОЈЦЕК: Господин Капетане, зар ће Господ тражити амин на лицу сиротог црва. Господ каза: пустите децу нека дођу к мени (Bihner 1989: 212–213).

(Сцена 8, Код доктора)

ДОКТОР: То да доживим, Војцек? Човек од речи!

ВОЈЦЕК: Шта, господин Докторе?

ДОКТОР: Видео сам, Војцек. Пишаш на улици. Уза зид, као пас. А да примиш два гроша дневно, то умеш, да? То није лепо, Војцек. Свет се разуларио. Опасно разуларио.

ВОЈЦЕК: Али, господин Докторе, ако природа тражи.

ДОКТОР: Природа тражи, природа тражи! Природа; Нисам ли ја доказао да је *musculus constrictor vesicae* у власти воље?

Природа! Човек је слободан, Војцек, у човеку се индивидуалност уздиже до слободе. Не моћи задржати воду! *Врти главом, ставља руке на леђа, хода горе-доле*. Појео си свој грашак, Војцек? – наука доживљава револуцију, дићи ћу науку у ваздух! Урин 0,10, хлороводонични амонијак, хипероксидул.

Војцек, нећеш још једном на пипи? Хајде, пробай још једном.

ВОЈЦЕК: Не могу, господин Докторе (Bihner 1989: 214–215).

Кроз приказане дијалоге Војцека и Капетана и Војцека и Доктора, уочава се однос између ликова које смо окарактерисали као *субјект експеримента – вођа – надређени*. У односу са ликовима Капетана и Доктора, Војцек у Бихнеровој драми представља оличење фигуре која је играчка и жртва своје околине (Asmuth 2016: 42). Не само да постоји разлика у статусу, улогама надређених и подређеног већ се уочава и јасна разлика између лексике коју ликови користе у свом изражавању, као и у броју изговорених речи, у којима је видљиво осликана експлоатација над Војцеком (Vilijams 1979: 264). У односу са Капетаном и Лекаром, Војцек

говори оскудно, како лексички тако и садржински. На тај начин је постигнут јак контраст, који осликава супротности главног јунака и средине у којој живи. Осим тога, овакав језички израз у издвојеним репликама сугерише атмосферу психичког стања поменутих ликова, а Шкроб (у *Џмегаћ* 1974: 146) управо и истиче да је функција језика код Бихнера да пружи увид у карактеризацију ликова и њихов „дубински душевни живот”. Међутим, упркос Војцековом оскуднијем вербалном изразу у односу на брбљивост Капетана и Војника, његово вербално изражавање је далеко садржајније, при чему показује да је у њему присутна свест о положају у свету у коме се налази, али и „општи доживљај природе и света” (*Гојковић* 1989: 41), због чега ће се Војцек и наћи на врху троугла.



Примењујући Жинестјеев (*Žinestје* према *Миоћиновић* 1981: 130–147) модел драмске геометрије, објаснили смо Војцеков однос према другим ликовима и осветлили укратко карактере тих ликова. Оно што Жинестје (*Žinestје* према *Миоћиновић* 1981: 131–138) наводи као класичан пример троугла са простом ситуацијом затворене геометрије јесте љубавни троугао. Такав троугао срећемо и у драми *Војцек*, у којој су главни актери троугла Мари, Тамбур-мајор и Војцек. У овој ситуацији уочавамо везу *муж – жена – љубавник*⁵, при чему Тамбур-мајор ступа на сцену као лице које нарушава везу између Мари и Војцека, али другачије посматрано, може се рећи да је Војцек сметња у вези између Мари и Тамбур-мајора. Афективне стране овог троугла су љубав, љубомора и мржња, при чему Војцекова љубомора прераста у рушилачку мржњу према Мари, што доводи до расплета, а самим тим и до укидања троугла јер Војцек

⁵ Као што смо већ у раду нагостили, Војцек и Мари живе у ванбрачној заједници, они дакле нису венчани, али се ванбрачна заједница може посматрати као брачна. Управо због тога да бисмо објаснили комплексност драмске ситуације и геометрије између Војцека, Мари и Тамбур-мајора, преузели смо Жинестјеову ознаку (према *Миоћиновић* 1981: 131), па ћемо Војцека у наставку текста означавати као мужа.

убија Мари. Смрт Мари доводи до расплета компликоване везе између три поменута лика. Иако је Мари тачка која означава смрт, што би, како Жинестје (Žinestје према Miočinović 1981: 134) каже, требало да поништи друга два лица у драми, у *Војцеку* то није случај. Масакр који Војцек чини над Мари само појачава његову драматуршку личност, драматуршку радњу и ситуацију у драми. Очекивано би било да Арбитар у оваквој ситуацији буде жена која ће одлучити о срећи једног и несрећи другог мушкарца у зависности од тога кога изабере за свог даљег животног сапутника (Surio према Miočinović 1981: 77), међутим овде је ситуација потпуно другачија. У тренутку када одлучи да купи нож и изврши свирепо убиство над својом невенчаном супругом, Војцек преузима на себе улогу судије и поставља се на централно место у овом троуглу.

Сцена 12, Поље)

ВОЈЦЕК: Жешће још! Жешће, још! Умири се, музико! *Испружа се по тлу.* Шта, шта говорите? Гласније, гласније! – Избоди, избоди вучицу? Избоди, избоди вучицу! Морам? Значи, морам? Чујем ли и оданде, каже ли то и ветар? Чујем непрестано, жешће још, избоди, избоди (Bihner 1989: 220).

Након што угледа Мари са Тамбур-мајором у гостионици како заједно играју, Војцек бива видно узнемирен. Наиме, реч је о љубавној узнемирености услед неверства животне сапутице. То сазнање доводи до дисконтинуитета у његовим мислима, али и у језичком изражавању, јер више пута понавља речи „жешће”, „избоди”, „морам”. Мартини (Martini 1968: 392) указује да су управо овакви вербални изрази оличине Бихнерове нове технике у језичком поступку, где помоћу таквих израза постиже напетост атмосфере, али и вишеслојност у приказу психичког стања ликова, у конкретном случају Војцекa. Употребљене лексике указују на активност главног јунака, који се спрема на извесно делање, које ће се претворити у свирепо убиство, а Војцекa ће поставити на врх троугла јер чином убиства Мари он постаје врховни Арбитар.



Читава драмска структура у Војцеку, као што смо приказали, може се свести на просте ситуације у троуглу са затвореном геометријом, што открива један парадокс у односу на структуру овог књижевног дела, која је у својој бити фрагментарна и отворене форме. Међутим, управо овако обликована драмска творевина исцрпна је за анализу. Да бисмо појаснили целокупну слику драмских функција и геометрије у драми *Војцек*, у раду смо испреплетали и анализирали наизменично и уз надопуњавање вишеслојне структуре ове драме, при чему смо успели да извучемо закључак да се и у драмској геометрији, исто као и у драмској функцији, полази и завршава са ликом Војцека.

4. Закључак

У истраживању смо имали циљ да извршимо структуралну анализу драме *Војцек*, при чему смо осветлили појединачне делове који се тичу драмске функције и њене геометрије. Таква анализа драме била је изазов за истраживање, управо због отворене форме којом се драма одликује. Јер, фрагментарна драма са отвореном формом без краја аутоматски искључује постављање свих питања која су условљена устаљеним редом и хронологијом. Међутим, структуралном анализом коју смо спровели, дошло се до закључка да затворена форма и сигуран крај нису неопходни да би се могла извршити структурална анализа окривања драмских функција и драмске геометрије, као ни хронолошки след сцена.

Најпре смо кренули од побројавања драмских функција и њиховог конкретног реализовања у драми, при чему смо дошли до закључка да је Војцек главна тематска сила, али да му деловање у драми додељује још једну значајну драмску функцију, функцију Арбитра. Осветљење драмских функција пружило нам је бољи увид у односе и везе међу ликовима, па смо затим, примењујући законе драмске геометрије успели да утврдимо присуство простих ситуација са затвореном геометријом. Језичка средства изражавања нарушавају равнотежу драме и потрагу за њеним унутрашњим јединством. Међутим, фрагментарност драме, као и њена незавршеност, која се не огледа само у отвореном крају већ далеко више у распореду сцена и незавршености појединих сцена, чине ову драму посебном. Такве сцене имају списак лица у свом називу, али се ликови у сцени не реализују, ни лингвистички, ни визуелно (Bühner 1989: 228, сцена 26), при чему би њихова реализација могла бити одлучујућа за преокрет у погледу структуре и форме саме драме. Са друге стране, може се сматрати и да форма и структура у драми *Војцек* нису случајност, већ да је драма написана као планирани фрагмент, који, услед другачијег распореда сцена од овог који

смо изабрали да посматрамо у раду, може изнедрити нове и посве другачије резултате, а самим тим и нови угао из којег бисмо посматрали *Војцека*. Драма са оваквим карактеристикама, поставља при свакој новој анализи нова питања и нове сумње.

Извори

1. Bihner, Georg (1989), *Celokupna dela*, priredila, prevela i predgovor napisala Drinka Gojković, Novi Sad: Zajednica.

Литература

1. Asmuth, Bernhard (2016), *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: J. B. Metzler, 8. Auflage.
2. Viliјams, Reјmond (1979), *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.
3. Gojković, Drinka (1989), Predgovor, у: *Georg Bihner. Celokupna dela*, Novi Sad: Zajednica.
4. Graczyk, Annette (2008), Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners „Woyzeck“, in Burghard Dedner, Matthias Gröbel, Eva-Maria Vering (Hg.), *Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005–08). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner – Literatur und Geschichte des Vormärz*, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 101–121.
5. Guthke, Karl Siegfried (2006), *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 6., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage.
6. Žinestje, Pol (1981), Dramska geometriја, u: M. Miočinović (uredn.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 118–151.
7. Jeßing, Benedikt, Köhnen, Ralph (2017), *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Stuttgart: J.B. Metzler, 4. Aktualisierte und überarbeitete Ausgabe.
8. Kloc, Folker (1995), *Zatvorena i otvorena forma u drami*, prevela Drinka Gojković, Beograd: Lapis.
9. Köppe, Tilmann, Winko, Simone (2008), *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
10. Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc (1984), Noli me frangere., in: L. Dällenbach, H. Nibbrig, Christiaan L (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 64–76.
11. Martini, Fritz (1968), *Deutsche Literaturgeschichte. Von Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

12. Neuhaus, Stefan (2017), *Grundriss der Literaturwissenschaft*, Tübingen: A. Francke Verlag, 5. Auflage.
13. Niehaus, Michael (2012), Gegen Gutachten. Büchners „Woyzeck“, in Burghard Dedner, Matthias Gegen, Eva-Maria Vering (Hg.), *Georg Büchner Jahrbuch 12 (2009–2012). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner – Literatur und Geschichte des Vormärz*, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Tübingen: Max Niemayer Verlag, 219–238.
14. Röcken, Peter (2008), Georg Büchners „Woyzeck“ – Möglichkeiten und Grenzen textgenetischer Interpretation, in Burghard Dedner, Matthias Gröbel, Eva-Maria Vering (Hg.), *Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005–08). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner – Literatur und Geschichte des Vormärz*, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Tübingen: Max Niemayer Verlag, 163–206.
15. Schößler, Franziska (2017): *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2. Auflage.
16. Surio, Etjen (1981), Dramaturške funkcije, u: M. Miočinović (uredn.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 57–83.
17. Todorov, Cvetan (1978), Strukturalna poetika, u *Strukturalni prilaz književnosti*, priredio Milan Bunjevac, Beograd: Nolit.
18. Ullmann, Bo (1972), *Die sozialkritische Thematik im Werk Georg Büchners und ihre Entfaltung im „Woyzeck“*, Stockholm: Almqvist und Wiksell.
19. Škreb, Zdenko (1974), Između romantizma i realizma, u: V. Žmegač i dr. (uredn.) *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb: Mladost, 130–152.

Jelena Đ. Gojić
University of Kragujevac
Faculty of Philology and Arts
Department of Germanic Studies

WOYZECK FROM THE POINT OF VIEW OF DRAMATIC SITUATIONS AND GEOMETRY

Summary

In this paper we analyse the drama *Woyzeck* written by Georg Büchner, which is a fragment drama characterised with an open form. Therefore, this drama is interesting for analysis. The fragment drama *Woyzeck* has undergone multiple analyses and to this day is a frequently mentioned topic of many literary debates. This is supported by the fact that we also decided to deal with this topic. For the subject of this work, we set up a structural analysis of the drama, where the drama is divided into several parts and we examine

the existence of dramatical functions, clarifying the dramatical geometry within it. The aim of the paper is to show that such an analysis can be done on a drama with an open-form, which is also a fragment drama and therefore we have used the theory of Souriau and Ginestier. The research begins with the study of the mentioned individual structures, in order to be fully integrated in the whole, whereby in this case it is possible to determine the interconnection of these parts.

► **Keywords:** drama, Büchner, Wojzeck, drama fragment, dramatical function, dramatical geometry.

Preuzeto: 3. 3. 2020.
Korekcije: 11. 4. 2020.
Prihvaćeno: 30. 4. 2020.