

Пенка Ангелова

ИСТОРИЯ И ЛИЧНОСТ В ДРАМАТА НА ГЕОРГ БЮХНЕР "СМЪРТТА НА ДАНТОН"

I

Творчеството на Георг Бюхнер е малко познато у нас. С изключение на една студия на Бисерка Рачева (Литературна мисъл, 1980, №8) и предговора ѝ към преводите на Бюхнеровите драми в библиотека "Театър" (както и по-повод на един гост-спектакъл на театралния преглед през 1983 г. на пиесата "Смъртта на Дантон") за него у нас се е говорило много малко. В бившата Германска демократична република творчеството на този рано починал писател (на 24 години), поставил началото на модерната драма, на психологическата новела и на оперативния революционен журналистически жанр (базиращ се на статистиката) в немската литература, беше недостатъчно популяризирано и преднамерено премълчавано. Особено по отношение на драмата му "Смъртта на Дантон" театрите са имали сериозни задръжки. Основният недостатък в отношението към тази драма може да се търси в черно-бялото разглеждане на конфликта Дантон — Робеспьер, при което са се опитвали да коригират "недостатъчната историческа прозорливост" на автора чрез становището на "съвременната" историография. Някои от критиците в ГДР през 60-те години са предлагали постановка със съответното "задраскване, сбиване и преподреждане на сцените" (Ренате Цухард, 1959) с цел да се постигне "исторически по-правилна" висока оценка на ролята на Робеспьер и Сен Жуст. Други, в стила на тогавашната добронамерена младеж, бяха против постановката, тъй като "със склонността си към цинизъм" и с широко застъпения "безпътен живот на Дантонистите" цялата драма на революцията щяла "да бъде срината в калта" (Юлиус Грау, 1960). Дори и телевизионната постановка от 1978 г. все още остава под влияние на естетически и исторически предразсъдъци и представя пиесата в текстовата рамка на два цитата — на Робеспьер и на Маркс, която не само цели да манипулира зрителя, насочвайки го към "историческото" отношение към Робеспьер, но и нанася "естетическа корекция" в образа на Робеспьер в Бюхнеровата драма.

Едва постановките на Александър Ланг (Берлин, 1981) и на Волфганг Енгел (Дрезден, 1982) свидетелствуват за едно ново виждане както на историческия,

така и на естетическия процес. В една от работните тези на берлинската постановка, отпечатани в програмата, Александър Ланг отбелязва, че "Смъртта на Дантон" е "театрален модел, а не натуралистично отражение на действителността", и предприема рискования експеримент да се представят двете роли — на Дантон и Робеспьер — от един актьор: експеримент, за чиято основателност на трактовката ще стане дума в изложението.

Всъщност Бюхнер беше истински "преоткрит" от творческия авангард на писателите — от авторите е т. нар. ново мислене, носители на Дармщатската награда "Георг Бюхнер" — Криста Волф, Фолкер Браун, Хайнер Мюлер. С присъщата си хумористична дистанция Фолкер Браун препоръчва в творчеството на Бюхнер да се търсят онези точки, в които той "излиза извън хоризонта на социалистическата революция" (Ф. Браун, Предговор към писмата на Бюхнер), а Армин Мюлер започва речта си при получаването на наградата с болка, че "все още Войцек бръсне своя капитан" (Войцек е малкият, безпомощен, безправен човек), и говори за "отворената рана Войцек" в съвременното си общество, която включва "отворената рана Бюхнер".

Отворената рана Бюхнер — интересът към този писател и драматург е интерес и към самите нас и нашето положение в обществото и в историческия процес.

II

"Поет на два свята" — по този начин Херман Френкел определя Овидий. Такъв поет на два свята е и Бюхнер, създал творчеството си на границата между историческото ново време и модерността, създал не само началата на естетическите течения на модернизма, но и доловил мисловните форми на едно модерно мислене, наложило се в западноевропейската култура близо до осемдесетте години на XX в.

Георг Бюхнер написва драмата си "Смъртта на Дантон" през 1835 г. на 22-годишна възраст за пет седмици, след което, преследван от полицията, напуска родното си място и заминава за Щрасбург. Там за кратко време написва останалите си произведения, продължава медицинските си изследвания, а през 1836 г. получава докторска степен и е поканен за частен доцент в Цюрихския университет. В родината си той бива преследван поради една основна причина и нейните последствия — че е съосновател на "Дружеството за правата на човека" (1834) и издател на социално-революционната брошура "Хесенски селски куриер" (1834). В политически и социално изостаналата Германия от първите десетилетия на XIX в. примерът на Франция със завоюваните социални и политически свободи играе водеща роля. Интересно е обаче, че Бюхнер не се обръща към по-близката Юлска революция, а към исторически събития с давност 40 години, именно към онзи етап от Великата френска революция, в който, изведена до своята крайност, тя стига до отрицание на своите идеали и преди всичко на идеалите за правата на човека — прехода към якобинската диктатура. Обръщането към Великата френска революция е същевременно обръщане към първоизточника и апогея —

към онази програма максимум на граждански, социални и политически права, чиято идеална цел остава като идеал за всички по-късни времена. Разполагайки действието на драмата си в периода между екзекуцията на ебертистите и екзекуцията на дантонистите, всъщност Бюхнер поставя в центъра на драмата си не въпроса за продължаването на революцията, както обикновено се твърдеше от автори, имащи предвид един вложен допълнително, извънлитературен смисъл на историческото събитие (като че ли смисълът на тази революция е бил даден априори, а не създаден от самите революционери по време на революцията). Централният въпрос в драмата на Бюхнер е за смисъла на революцията и за мястото и ролята на отделната личност в новото общество. Ако читателят не подходи с определени исторически щампи към ролята на отделните исторически личности и към определен, внушен му смисъл, а потърси смисъла на драмата и на революцията в самия художествен текст (без да се подвежда от това, че почти всички герои в драмата са исторически личности и че 30 % от текста на драмата е автентичен от проучената от Бюхнер документация за Френската революция), той неминуемо ще забележи, че семантиката на действието около Дантон, което представлява около 2/3 от действието на драмата, се групира около въпроса за мястото и ролята на човека в революционния процес и в обществото, за любовта и за смисъла на междучовешките отношения, за мястото на вярата и на бога в новото светоусещане на човека — с една дума, около въпроса за смисъла на човешкия живот на фона на историята и на прелома в мисленето.

Използвайки фона на великото историческо събитие в неговия преломен момент, Бюхнер поставя въпрос от общочовешки характер, засяга мястото и ролята на личността в историческия процес и търсенето на смисъла на живота и на историята, опита да се "осмисли безсмислеността", както един немски историограф, Теодор Лесинт, определя историята.

III

Драмата на Бюхнер носи заглавието "Смъртта на Дантон". Тук се загатва, че централното събитие е смъртта на Дантон, а не например неговият конфликт с Робеспьер. Самият Робеспьер се появява само три пъти, и то в първите две от четирите възможни действия. В останалите две действия функцията му се прехвърля върху изпълнителите на властта, която той олицетворява. Конфликтът с Робеспьер е само един етап в драматичния конфликт на Дантон, който води до морално-политическа колизия и се превръща в символ на прехода към едно ново време, към мисленето на модерността. По този начин и смъртта на Дантон надхвърля физическото си значение и добива атрибутите на олицетворение на един цял свят и светоусещане, което трудно ще можем да разберем, ако прилагаме отживялата черно-бяла естетика на "отражението на действителността" и "историческия процес".

С трите начални сцени на драмата са въведени основните антагонисти на драматичното действие — дантонистите, народът и якобинците. От тези три

сцени се разгръщат трите основни линии на действието, водещи към загатнатата още в заглавието цел. Първата сцена се разиграва в един определен ден на революцията — деня на екзекуцията на ебертистите, следователно с точност може да се определи и денят на началото на действието — 24 март 1793 г. Трудно е да се твърди, че на този свой "тъжен празник" "дантонистите се забавляват и скучаят". Смъртта на двадесетте техни съратници е повод да се замислят за смисъла на действията си и за целта на революцията: "Заблудихме се, ебертистите ги изпратиха на ешафода само защото не действаха достатъчно систематично, а може би и защото децемвирите смятаха, че са загубени, ако дори и за седмица само биха управлявали хора, които да вдъхват повече страх от тях самите" (Г. Б. 21)*.

Според Еро-Сешел "революцията е преминала в стадия на реорганизацията". "Революцията трябва да спре и трябва да започне републиката. В нашите държавни принципи правото трябва да заеме мястото на задължението, удоволствието — на добродетелта, а отбраната — на наказанието" (Г. Б. 21). В отговор на това Камий Демулен разгръща социално-утопическата си представа за формата и функцията на държавата: "Държавната форма трябва да бъде прозрачна одежда, която плътно и гъвкаво да обгръща тялото на народа. Тя трябва да откроява всяко туптене на вените, всяко свиване на мускулите, всяко потрепване на жилите. Тя може да е хубава или грозна на вид, но тя има право да бъде, каквато е; нямаме право да ѝ кроим дрешка по наш вкус" (Г. Б. 22).

Погрешно беше становището да се търсят политическите възгледи на Бюхнер у Робеспьер, а житейските — у Дантон: първо, защото не би трябвало да се дели политиката от живота поне в произведението на един писател, и второ, защото авторът говори чрез изказа на цялото си произведение, а не чрез отделни лица. И в горепосочените реплики откриваме немалко политически възгледи на Бюхнер, защитника на правата на човека. От този първи разговор става ясно, че дантонистите поставят на преден план въпроса за социално-правовия характер на държавата, за приближаване на законодателството към природата на обществения организъм. В семантичната верига на дантонисткия републикански идеал републиката се свързва с правото, с удоволствието/благосъстоянието, с отбраната и естествената природа на гражданите, докато в Робеспьеровия държавен идеал "оръжието на републиката е терорът, силата на републиката е добродетелта — добродетелта, защото без нея терорът е пагубен; терорът, защото без него добродетелта е безсилна. Терорът е проява на добродетелта" (Г. Б. 31). Според Робеспьер "в една република единствено републиканците са граждани, роялистите и чужденците са врагове" (Г. Б. 31).

В разговора на дантонистите от първата сцена Дантон остава безмълвен: освен няколко реплики с жена си в началото на сцената, на които ще обърнем внимание по-късно, той не се намесва в разговора, а на призова за атака в конвента от името на "нас и честните хора" отговаря: "И" -то помежду е длъжка

* Цитатите са от: Г. Бюхнер. Смъртта на Дантон. Леонс и Лена. Войцек. С., 1984.

дума, тя ни раздалечава един от друг; разстоянието е дълго, честността ще остане без дъх, докато се приближим" (Г. Б. 22).

В разсъжденията си Дантон именно като революционер и като министър на правосъдието на републиката е осъзнал несъответствието между думи и дела на Революцията, несъвместимостта между морал и политика, невъзможността да бъдеш убеден в абсолютната правота и непогрешимост на политическата присъда. С тези негови думи се загатва основният конфликт на неговата драма — противоречието между човек и политик в новите политически условия, парадигмата на едно ново за немската литература противоречие на фона на революционната парадигма на преход към едно ново мислене, в което смъртта загубва индивидуалния си характер, механизира се и се масовизира чрез откриването на гилотината.

Втората сцена въвежда масовия "герой" народ, чиито представители в началото си Симон и неговата жена и трима граждани: деморализиращи тенденции на цинизъм и анархизъм, на агресия към по-слабия в резултат от агресията на по-силния характеризират тази сцена:

"Смърт на този, който знае да чете и пише!"

"Смърт на този, който гледа към чужбина!"

"Той има носна кърпичка! Аристократ! На фенера! На фенера!" (Г. Б. 26)

"Ние сме народът и ние искаме да няма закон; ерго, тази воля е законът, ерго, в името на закона няма вече закон, ерго, да се убие!" (Г. Б. 27).

Чрез появилия се в края на тази сцена Робеспьер действието преминава в третата сцена — събрание в клуба на якобинците.

Няма да се съглася с мнението на иначе уважавания от мене Ханс-Георг Вернер, че Бюхнеровият Робеспьер "ухажва масите" и че неговото обръщение към "добродетелния народ" имало нещо "обективно демагогско". Робеспьер на Бюхнер е уверен в правотата си и в патоса си се идентифицира с революцията, с колелото на историята и с представата си за прогрес и народ, така че в еднопосочната му логика на него не му е необходимо да демагогизира. В това противоречие между действителност и въображение и в неговото възможно осъзнаване е зачатъкът на вътрешния трагичен конфликт на Робеспьер, чиято неизбежност е загатната в драмата. "Другият глас" все още не се е събудил в него, той само е загатнат в края на първото действие в предизвикания от Дантон монолог. Логиката на Робеспьер е проста, безпощадна и еднолинейна—логика на първородното равенство, която той се стреми да постигне чрез гилотината. Той е "безупречният", "добродетелният", "неподкупният", както го нарича народът, той е месията на революцията, който, както казва Дантон, се превръща в "догма на революцията", в "полицейски войник на небето". Езикът на Робеспьер е "прост и ясен", податлив към сентенции, демонстриращи желязната непоклатимост на неговата логика и отсичащи като гилотина предизвикващите размисъл реплики на Дантон: "Социалната революция още не е завършена; който не довежда една революция докрай, копае собствения си гроб. Знатното общество още не е унищожено, здравата народна сила трябва да заеме мястото на тази преситена от

всичко класа. Порокът трябва да бъде наказан, добродетелта трябва да управлява чрез терора" (Г. Б. 41).

Това всъщност е политическата програма на Робеспьер, но пиесата показва, че именно социалната революция в противовес на политическата не може да бъде дело на гилотината, че гилотината се превръща в зрелище за жените, които искат да видят героите "в нова светлина" и водят децата си, за да не плачат от глад. Именно социалният въпрос остава открит, тъй като не може да бъде решен по пътя на властта, а по пътя на икономиката. А доколко политическият въпрос може да се решава по пътя на гилотината, загатва трагичният конфликт на Дантон.

За разлика от Дантон Робеспьер е представен в драмата въпреки въображаемото си единство с народа и историческия прогрес като трагически самотна личност, като е показана дълбоката пропаст, разделяща моралиста на революцията от практиците на революцията. Във втората половина на драмата всъщност именно практиците на революцията провеждат шоу-процеса срещу дантонистите: при подбора на съдебните заседатели те се спират на Лероа, защото е "глух и не чува нито дума от това, което дрънкат обвиняемите" (Г. Б. 72), на Вилат и Люмиер, защото "единият вечно е в кръчмата, а другият вечно спи; и двамата си отварят устата само когато трябва да речат "виновен" ... А пък Жирар си има принцип: нито един от тези, които вече са изправени веднъж пред трибунала, не бива да се изплъзне" (Г. Б. 72 — 73).

Както в много други мотиви на модерната драма, които можем да открием у Бюхнер и които дават основание на цяла скала литературни течения на ХХ в. — от абсурдния театър до Брехтовия "епически театър" — да търсят своя литературен първообраз у Бюхнер, така и в мотива за обезличаването и трансцидирането на властта можем да открием характерния процес, който през ХХ в. достига екстремните си изяви в бюрокрацията и култа към личността и в тяхната симбиоза. Не случайно Фридрих Дюренмат в своите "Театрални проблеми" говори за обезличаването на историческия процес в съвременната драма и за невъзможността за създаване на истински трагически произведения: "Секретарите на Креон уреждат случая Антигона", самият Креон вече като символ на лично ангажираната власт е изчезнал от театралната сцена, той е представен на сцената само от един механизъм, задвижван от нечия свръхлична воля".

"Марионетки сме ние, дърпани за конците от неизвестни сили; нищо, нищо ние самите! Мечовете, с които се бият духове — само ръцете са невидими, като в приказка" (Г. Б. 60).

И тук гилотината, задвижена веднъж от революцията, не може да спре пред границата на социално-моралните норми и довежда революцията до нейната противоположност. Самият Робеспьер е само оръжие на революцията, каквото е бил Дантон през предходния етап, и пред Робеспьер се открива същото бъдеще, каквото сполетява Дантон в пиесата. Това е загатнато не само чрез посочване на историческите имена и свързаните с тях исторически данни и събития, но и на формално-съдържателно равнище чрез отворената форма на драмата, загатваща цикличната повтаряемост на процеса, неспирния кръговрат на историята. Може

би това е една от причините, накарали Александър Ланг да представи схватката между Робеспьер и Дантон като вътрешен диалогизиран монолог. В този аспект Робеспьер е миналото измерение на Дантон, а Дантон е бъдещото измерение на Робеспьер. Историческата драма се превръща във философска драма за смисъла, границите и възможностите на личността в историята.

IV

"Не ние правим революцията, тя нас ни прави ... По-добре да ме гилотинират, отколкото аз да изпращам на гилотината. Наситих се; защо ние, хората, трябва да воюваме помежду си?" (Г. Б. 48);

"Зная добре — революцията е като Сатурн, тя изяжда собствените си деца" (Г. Б. 39).

Конфликтът на Дантон е конфликт между революционер и човек, между историческа и политическа роля и морал. На този исторически етап Дантон преосмисля ролята си в историческия процес и мястото на личността в историята. Възгледите му са фаталистично-песимистични, защото той осъзнава обективизирането на историческия процес, девалвацията на личността в него, превръщането ѝ в обект на историята.

"Разпнатият се е измъкнал удобно: ще дойдат съблазни, но горко томува, чрез когото дохождат! ... Трябва; това беше то, трябва. Кой ще прокълне ръката, върху която е паднало проклятието на "трябва", кой? Какво е това в нас, което лъже, блудствува, краде и убива?" (Г. Б. 60).

Трагедията на Дантон е трагедията на разцеплението между политика и морал у революционера, трагедията на онзи, който иска да предотврати превръщането на революцията в тирания, който обаче осъзнава ролята си на обект в историческия процес, а не на субект — творец на историята, както това внушават идеалистичните исторически драми на Шилер, с когото Бюхнер полемизира междутекстово. "Приказката" за марионетките, движени от невидими сили, всъщност е песимистичната, безпросветна антиприказка на модерността — приказката за девалвацията на човешката личност и на всичко човешко в историческия процес, за овеществяването на междучовешките отношения и трансцидирането на властта в свръчовешка или извънчовешка инстанция. Това е приказката за дехуманизирането на историята.

Но и тя, макар и антиприказка, е само една приказка. Всъщност войнствеността, настъпателен оптимизъм на Робеспьер и резигниращият песимизъм на Дантон, не виждащ никакво място за свободна човешка воля — това са два аспекта на един и същ исторически процес. Историческият оптимизъм с всичките му заслепления и недостатъци е характерен за прослойката или групировката авангард, идентифицираща своята воля с колелото на историята, с бъдещето, разполагаща с властта; песимизмът — заонези, които от субект на историческия процес започват да се чувствуват като негов обект, които в определен момент са осъзнали разминаването между субективните представи и обективно задвижените сили,

загубили са чувството, че държат кормилото на историческия процес. Това е приказката, позната ни от Гьоте, за ученика-магьосник, научил заклинанието за предизвикване на природните сили, но незнаещ как да ги укроти и обуздае.

Този обрат, за който при други исторически условия са необходими десетилетия, е уловен от Георг Бюхнер в двойката образи Робеспьер — Дантон в тяхното единство. Излишно е да търсим идентификация с един от двата образа, след като тази субективна идентификация определя и обективното положение в историческия процес. По-интересен е въпросът, дали авторът спира до тук, дали се задоволява с констатацията за този привидно свръхиндивидуален водовъртеж на историята. Кое дава всъщност смисъл на човешкото съществуване?

Драмата завършва с думите на загубилата разсъдъка си Люсил — съпругата на Камий Демулен — "Да живее кралят" и с нейното арестуване в името на републиката. След като в едно произведение не може да има нищо случайно, а най-малко неговото начало и край, логично е да се запитаме какво всъщност е искал да каже Бюхнер с този край: връщане към монархическата идея (за това не е необходимо връщане към краля, тъй като Робеспьер би могъл да поеме същата функция) или виждане на историческия процес като движение към лудостта — а това би означавало идентификация с историческия песимизъм на Дантон. Или някакво трето решение в привидно безразсъдната жертва за любимия човек? В своята лудост Люсил взема единствено разумното и човешко решение — да последва своя любим дори в смъртта.

Люсил е може би най-очарователният образ в драмата. В третата сцена на второ действие има един наглед незначителен разговор между нея и съпруга ѝ Камий след разговора между Демулен и Дантон за характера на съвременното изкуство, в който мъжът ѝ я пита какво мисли по тези въпроси:

"Нищо, обичам да те гледам, като говориш."

"А слушаш ли ме?"

"Ами да!"

"Прав ли съм? Разбра ли какво казах?"

"Не, всъщност не."

Това е едно дискретно и деликатно любовно обяснение, за което е необходимо човек да има очи и уши. Тук Бюхнер едва ли иска да дискредитира интелектуално един от най-обаятелните си образи, нито пък общественото положение на Люсил би предположило такава необразованост в разговор за изкуството. Образът ѝ има определена естетическа функция, която не се интегрира в революционния патос и антипатос на драмата и в светостроителния и светоразрушаващ исторически процес, но която не е и придатък или украшение към този водовъртеж, а е свързана с другите женски образи и отделни разговори между Камий и Дантон, образува самостоятелна мотивна верига, една антитеза по отношение на тезата за обезсмисления водовъртеж на историята и за болезненото отчуждение на хората.

Самото начало на драмата е също така привидно случайно и немотивирано като нейния край — разговор между Дантон и жена му Жули, в който на въпроса ѝ дали вярва в него ѝ отговаря:

"Знам ли! Ние знаем малко един за друг. Ние сме дебелокожи, простираме ръце един към друг, но напразно, напразно трием грубата си кожа един в друг — ние сме много самотни."

"Ти ме познаваш, Дантон" — откликва тя. Още в тези първи реплики на драмата прозвучава мотивът за познаването, за близостта и доверието между хората, което се основава не на интелектуалните знания, а на един цялостен интуитивно-емоционален контакт. Това, което Дантон има предвид с отговора си "Ние знаем малко един за друг", засяга интелектуалната сфера, както знанието и събирането на знания е било разбирано винаги в европейската цивилизация като дейност на разума и интелекта. "Познанието" е нещо повече от знанието, то е проникване в естеството на знанието, то е по-знание, по-голямо и по-дълбоко знание, обхващане на целостта на нещата и явленията не само чрез разума, но и чрез чувството. "Познанието", за което говори Жули в този случай, напомня староеврейското библейско значение на думата *Jadoa*, която означава едновременно "опознавам" и "любя" в смисъл на сексуално проникване — то включва познаването на другия в неговата цялост, проникването в неговия духовен мир и цялостното негово възприемане чрез любовта. Интуицията на тази цялост притежават както Жули, така и Люсил и Марион, предчувствия за тази цялост се прокрадват в предсмъртните разговори между Дантон и Камий.

Сцените с Люсил, Марион и Жули не са свързани с историческите събития, не може да се твърди обаче, че те "не внасят нов елемент в развитието на конфликта" (Б. Рачева, Г. Б. 14). Те загатват една алтернатива за човешко поведение и светоусещане, органически произхождаща от идеологическия дефицит. Те не се натрапват, обаче заемат ключови позиции в драмата — началото и края, а четвърто действие също е "обрамчено" от решението на Жули в първа сцена, състояща се само от шестредния ѝ монолог, и решението на Люсил да последват мъжете си в смъртта. Решението на Люсил в последната сцена се предхожда от един неин монолог, загатващ именно нарушаването на целостността на светоусещането, равностойно за нея с лудостта:

"Да умреш... Да умреш... Всеки може да живее, всеки — тази малка мушица тук, птичката. Защо не и той? Потокът на живота би трябвало да спре, ако от него се пророни дори и една капка само. В земята би трябвало да се отвори рана" (Г. Б. 102).

Лудостта трябва да се търси именно в това, че потокът на живота и на историята не секва и след разливането на безброй много капки, че след всички кръвопролития и масови убийства на войните и привидно мирните периоди всичко продължава да се движи по "възходите" и "спадовете" на един безлично разбран исторически процес и че "историята" винаги е била противопоставяна на човешкия живот. Философи и историографи от Платон до Хегел са търсили "смисъла" на историята в някаква свръх- и извънчовешка институция, царство на идеите, световен дух, които властвуват над историята и определят нейния ход и пред които отделният човешки живот и животът на хилядите жертви се осмисля или обезсмисля единствено от съпринадлежността им към "прогреса". А "про-

гресът" и "историческият процес" се осмислят и тълкуват от победителите и властимащите. С оглед на тази по-голяма лудост, прозираща в Дантоновия исторически песимизъм, безумството на Люсил и Жули са най-разумната реакция. Привидно безумното решение на Люсил отрича убийството и насилственото нарушаване на природната цялостност и законосъобразност на живота и търси запазването на това единство чрез саможертвата в името на любовта и човечността. Едва когато престанем да делим хората на малки и големи и човешките правди на малки и големи, ще разберем, че това е единствената човешка правда, че смисълът на историята е в правото и възможността отделният човек да може да осмисли своя собствен живот, в пацифицирането на човешкото мислене.

Не бих казала, че това е ограничаване и принижаване на епохалната проблематика върху интимната сфера, тъй като епохата — това е обществото в неговата цялостност и връзка с околната среда. Епохата не може да се определя от отделни личности, архитекти на човешкото мислене или на човешката душа, тя се определя от самото общество, от неговите взаимоотношения, от неговата междучовечност. Епохата — това е отделният човек в неговия социум и природно обкръжение, с неговите права и свободи.