

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost i bibliotekarstvo

FRAGMENTARNA DRAMATURGIJA U KOMADIMA HEINERA MÜLLERA

Završni diplomski rad

Ivana Golijanin

Mentor: prof. dr. Almir Bašović

Sarajevo, 2021

Sadržaj

<i>Uvod</i>	4
I. O tragediji	8
I. 1. Antička tragedija.....	8
I. 2. Tragedija nakon antike	12
I. 3. Shakespearova tragedija	14
II. 1. Izazovi i nedoumice postmodernog diskursa.....	16
II. 2. Doprinis semiotike u teoriji moderne drame	19
II. 3. Postdramsko kazalište.....	23
II. 4. Fragmentarnost kao načelo razvoja moderne drame	26
III. Fragmentarna dramaturgija u komadima Heinera Müllera	27
III. 1. Heiner Müller: Portret umjetnika i njegove poetike	27
III. 2. <i>Mašina Hamlet</i>	30
III. 3. Metateatralnost u Müllerovoj interpretaciji Shakespearovog <i>Hamleta</i>	43
III. 4. <i>Filoktet</i>	49
III. 5. Medeja – sveta priča o ženi.....	59
III. 6. Medeja očima Heinera Müllera – kakofonija užasa.....	65
<i>Zaključak</i>	72
<i>Literatura</i>	74

Fragmentarna dramaturgija u komadima Heinerja Müllera
Ivana Golijanin

Abstract

U knjizi *Istorija razvoja moderne drame* G. Lukacs za dramu govori da je „književno delo koje u nekoj okupljenoj masi želi da postigne neposredno i snažno delovanje prikazivanjem zbivanja među ljudima.“ (Lukač, 1978, 23. str.)

Predstave koje su izvođene u antičkoj Grčkoj su bile posvećene Bogu Dionizu, a njihov sadržaj jesu epizode iz života pojedinaca koji su na ovaj ili onaj način doprinosili zajednici. Kasnije je u tim svetkovinama, navodno na Tespisov nagovor¹, započela istorija tragedije – dramske forme čiji je mitološki sadržaj prezentovan publici posredstvom dijaloga između glumaca i hora. U obilju kritičkih tekstova koji se na različite načine bave teatrom, drama i tragedija su sagledavane iz različitih uglova. U skladu sa primarnom temom ovoga rada cilj je ponuditi kratak pregled važnih mjesta u nastanku drame i njene strukture, te razvoju i, kasnije, nestanku tragedije. Središnje mjesto uvodnog dijela rada će biti posvećeno tragediji koja zauzima jedno od najznačajnijih mjesta u dramskoj zaostavštini a koja se, uprkos promjenama koje je trpila, uspjela zadržati na tlu evropskog kulturnog kruga.

Prateći modifikcije klasično mišljene dramaturgije na polju strukture i tematske zaokupljenosti dramskog teksta cilj je zadržati se na teorijama koje su opisivale nove impulse u teatarskom izrazu polovnom i krajem dvadesetog vijeka. Prije svega, osnovna razlika između klasične i savremene drame jeste u načelu fragmentarnosti, jednom od osnovnih obilježja (post)moderne dramske strukture.

George Steiner zaključuje kako tragedija kao forma umire u modernom društvu, a Nortrop Frye ističe kako je to neminovno jer se život (post)modernog čovjeka guši u ironijskom svijetu gdje je nemoguće uspostaviti odnos heroj – zajednica; svi su likovi nužno slabiji od nas. Zaključno s tim, Hans - Thies Lehmann kasnije piše o postdramskom kazalištu koje negira konvencije dramskog teatra i akcentira važnost izvedbe i performansa.

U takvoj atmosferi dramski opus Heinerja Müllera nalazi svoje mjesto komadima koji, iako direktno vode dijalog sa nekim od najslavnijih antičkih tragedija, u naš svijet prizivaju potpuno drugačija tumačenja tragičke krivice i heroja koji je podnosi. Müllerov svijet je sastavljen iz dijelova koji se nikada neće moći spojiti u koherentnu cjelinu. Vrijeme

¹ O ovome čitamo u knjizi *Povijest drame: razdoblje identiteta u kazalištu od antike do danas*, Erike Fischer-Lichte (Zagreb:Disput, 2011.)

„fiksno štafelaja“² je prošlo, kako to ističe Daniko Kiš, a cjelina nije moguća čak ni na nivou umjetničkog stvaralačkog postupka.

Analize tri Müllerova teksta koji komuniciraju sa antikom i reinterpetiraju mitologiju pokazuju kako drama i teatar od polovine i kraja 20. vijeka pa sve do danas, drami i tragediji pristupaju tako što svaki element postaje samodovoljni fragment u pokušaju da objasni samog sebe izvan teksta ili na sceni.

Ključne riječi: drama, tragedija, dramski teatar, postmoderna, postdramski teatar, Heiner Müller, fragmentarnost

Uvod

Postaviti pitanje o problematici razvoja drame i definisanja elemenata njene strukture u svakoj analizi moguće je jedino uz razmatranje dijahronijskog pregleda teorije od Aristotela i slavne *Poetike* do analiza teoretičara poput Gottholda Ephraima Lessinga, Manfreda Pfistera, Georga Steinera, Petera Szondija itd. U njihovim studijama možemo pronaći osnovne postulate dramske umjetnosti i uočiti sve potencijalne promjene koje su se, u odnosu na istorijski i kulturni kontekst, dešavale vezano za promjene strukture dramskog teksta.

Rađanje i razvoj drame i teatra neraskidivo su povezani sa nastankom tragedije koja se pojavljivala u raznim epohama. Od Aristotela na ovamo teoretičari drame su posvećivali pažnju različitim aspektima tragedije pa smo na osnovu toga imali poprilično opširne studije o teoriji i analizi drame.

Zlatno doba antičke književnosti ovjenčano epom nastavljalo da se proširuje na polje dvije umjetničke, uslovno rečeno, forme izražavanja, a u pitanju su *ditiramb* i *satirikon* te tako, prateći Aristotelovu *Poetiku*, možemo reći da su tu prisutni počeci drame. Ujedinjeni u proslavama u čast Boga Dioniza, prvobitni oblici tragedije nisu bili sižejno niti tematski mnogo, ili gotovo nikako, povezani sa samim Dionizom. Osnovna građa tragedije, nakon epsko-lirske faze, su bili mitovi koji su postavši njen neizostavan dio bivali nositelji različitih moralnih i religijskih poruka.

U ovome radu iznose se razlozi zbog kojih je neophodno istoriju razvoja drame započeti i završiti sa razmatranjem tragedije, s obzirom na sve njene dramske surogate koje

² Kiš, D. (1990). *Homo poeticus*. Sarajevo: Svjetlost..

ćemo u književnosti susretati u svakoj epohi. Problematika poetike dramskog stvaralaštva Heinera Müllera neizostavno je vezana za njegove pokušaje da rehabilituje nekolicinu tragedija u svom opusu, prije svega *Medeju* i *Filokteta* te kasnije Shakespeareovog *Hamleta*, koji, vidjećemo, jeste nosilac drugačijeg oblika tragičke krivice. Dalje, cilj rada jeste pokazati kako je Müllerova drama neodvojiva od *krize* u svakom smislu; politička i duhovna te kriza dramske forme koju on, opet, vidi kao prisutnu u svim epohama u kojima se razvijala drama. Naime, tri njegova komada koja vraćaju na scenu tri arhetipska lika odražavaju autorsku intenciju zagledanu u formu prije nego u sadržaj i u skladu s tim njegovi komadi su primarno fragmentirani, naizgled nedovršeni a opet komuniciraju sa publikom na način na koji su to činile i drame u antičko doba. Razloge za preuzimanje mitskog sadržaja tragedija Müller vidi u činjenici da se u socijalnim makrostrukturama od Euripida na ovamo promijenilo malo toga.

Pozorište najbolje može da iznese snagu mita; a što se mene tiče, mit koji kolektivnom iskustvu daje glas nije ništa drugo nego san, a naša obaveza je da se pobrinemo da san postane stvarnost. I iz toga razloga oduvijek su me zanimale mitske parabole. (Müller, 2017, str. 64-65)

Obje spomenute tradicije, mitska i tradicija razvoja tragedije, izvršile su golem uticaj na formu Müllerovog dramskog izraza. U skladu s njom, tema koju baštini Heiner Müller jeste nerazrješivost odnosa, zaoštavanje klasične napetosti, konflikt ili sukob na kojima počiva drama u cjelini. Sukob kao esencijalni dio tragedije i svakog dramskog teksta će se u radu posmatrati na dvije razine od kojih je jedna gorespomenuta u sklopu sadržaja, a druga u ideji komunikacije dvije suprotstavljene tradicije – klasične i savremene, dramske i postdramske. Vrijeme u kojem Müller stvara odlikuje napuštanje cjeline, započeto još u ekspresionizmu, u bilo kojem obliku i smislu te se u skladu sa tim nasuprot privida integracije rađa *fragmentarnost*.

Drama, svjesna tog izgubljenog jedinstva putem fragmentarnosti nudi čovjeku sliku svijeta koji ga okružuje. Na taj način, dio rada koji predstavlja uvod u poetiku Heinera Müllera biće posvećen (post)modernom diskursu u kojem su se generisale neke od osnovnih značajki razvoja savremene drame. Prije svega, upliv semiotike u analizu književnog i drugog umjetničkog stvaralaštva pokazaće se izrazito značajnim za analizu dramskih tendencija u dvadesetom vijeku.

Opirući se jednoznačnom tumačenju, tri Müllerova komada postavljaju se u centar potrage za znakovima kojima iznalazimo značenje izvan samog dramskog teksta. U interpretaciji njegove poetike se tako scenski diskurs nameće kao još jedan značajan nivo

repcije dramskog teksta. Fragmentarnost i nedovršenost, paradoksalno, nam otvaraju prostore za beskonačne nizove interpertacija i dekonstruisanja jedne strukture i sadržaja.

Rad će u korist osnovne teme spomenuti Brechtov epski teatar, zatim Ionescov teatar apsurdna i Piscatorov politički teatar, kako bi se naglasile tendencije koje su u njima prisutne a preuzete su kod Müllera. Hans Thies Lehmann te tendencije u svom prikazu strujanja nove drame kasnije naziva *postdramskim teatrom*.

Analiza Müllerovih komada *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima*, *Mašina Hamlet* i *Filoktet* će ponuditi uvid u to na koji se način tragedija i *tragično* pojavljuju u savremenom dramskom diskursu, u kojoj mjeri je fragmentarnost pogodna za odražavanje makar i privida cjeline dramske strukture te da li možemo reći kako su tragedija i osnovni dramski pojmovi poput junaka, sukoba, tragičke pogreške i krivice, *pathosa* i katarze i dalje prisutni i konzistentni u drami koja pokušava objasniti savremeni svijet.

Prvi dio rada će, dakle, biti posvećen nastanku i razvoju drame i tragedije te isticanju njenih najvažnijih dijelova, poput mita, junaka i sižea, koji će se na različite načine pojavljivati u istoriji drame. Kroz analizu teorijskih impulsa u analizi prisustva tragedije i njenih elemenata u dramskom diskursu, drugi dio rada je usmjeren na nastanak teatra nakon realistične drame koji dokida cjelovitost i otvara put ka semiotici čiji teorijski aparat u mnogome pomaže interpretaciji kako tekstualnog tako i izvedbenog u dramskom izrazu. Govoreći o tome, *Postdramsko kazalište* Hansa - Thiesa Lehmana, Szondijeva *Teorija moderne drame* i Steinerova *Smrt tragedije* će se pokazati kao najprikladnija (ne i jedina) literatura za davanje što konkretnijeg i preglednijeg uvida u analizu i interpretaciju najvažnijih mjesta u teoriji savremene drame.

Treći i zaključni dio rada će pokazati na koji način se dramski opus Heinerja Müllera odnosi prema tradiciji te kako uspostavlja dijalog sa vlastitom stvarnosti. Kao najvažnije tema uočena u tri Müllerova komada koji su intertekstualno povezani sa junacima tri velike tragedije, dviju iz antike i jedne iz renesanse, jeste pitanje identiteta i (ne)mogućnosti da se tragedija oživi u duhu modernog svijeta.

Antički totalitet je zamijenjen umirućim individualizmom i fragemntima u kojima tražimo smisao; desio se raskol, kako na duhovnom tako i na društveno-političkom planu te se tako i jedna cjelovita umjetnička forma raspala. Propitivanje odnosa koji Müllerova tri

dramska komada imaju prema stvarnosti jeste u korist sagledavanja naše slike svijeta – izmučene sa čak dva svjetska rata i brojnim sukobima.

Müllerov povratak mitovima predstavlja jednu novu viziju svijeta u kojoj je možda društveni kontekst borbe za vlast sličan kao i hiljadama godina prije, samo su sada heroji anksiozni i beskonačno mnogo slabi u pokušajima da pobijede sebe i spasu društvo. Müllerova Medeja Hamlet i Filoktet ne probijaju granice svojih mogućnosti niti je njihova sudbina u vlasti kosmosa; oni su otuđeni junaci fragmenta koji tumaraju po prividnoj stvarnosti u kojoj nikada neće vidjeti smisao žrtve jer njihove priče nisu velike priče već su trzaji epohe u krizi i nestajanju.

I. O tragediji

I. 1. Antička tragedija

Doba antičke Grčke i Rima posmatramo kao period nastanka drame i tragedije u obliku u kojem je danas tumačimo čitajući, prije svega, Eshila, Euripida i Sofokla. Srednji vijek je, baštineći religioznu dramu, ostavio tragediju po strani, da bi se ona kasnije pojavila kao forma u renesansi dolaskom elizabetanskog teatra. Francuski i njemački klasicizam, skupa sa Corneillem i Racineom te Goetheom i Schillerom, takođe nije odustao od potencijala koji su vidjeli u tragediji, dok je u modernom teatru ona bivala prisutna uglavnom u modernim obradama njenih mitskih predložaka.

Premda je uočljiv izrazito veliki istorijski diskontinuitet u fazama (re)interpretacije strukture tragedije, za ovaj rad je najvažnije ponuditi koje su to sve implikacije moderne drame proizašle iz tumačenja tragedije. Kako je prethodno navedeno, mitska pozadina glavne radnje u tragediji ostaje do dana današnjeg inspirativna u pokušajima da se mitovima pronađe mjesto i u našem svijetu i vremenu.

Razvoj i tumačenje tragedije možemo posmatrati kroz nekoliko različitih pristupa, poput filozofskog, književno-umjetničkog ili kulturološkog, ali je početna instanca za razumijevanje žanra svakako Aristotelova *Poetika*. Ključno mjesto u pokušaju filtriranja važnih teorijskih postulata dramske umjetnosti jeste polazak od strukturalnih obilježja koje je Aristotel pripisao tragediji, a koja čine osnov njene radnje: *mythos*, *logos*, tragički heroj, tragička krivica, *anagnorisis* i katarza. U *Poetici* stoji kako je tragedija:

Oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom [...]; oponašanje se vrši ljudskim djelanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja. (Aristotel, 1955, str. 15.)

Za razliku od epa, tragediju ispunjava oponašanje a ne pripovijedanje i njena struktura je cjelovita. U prilog razumijevanju značaja Aristotelove definicije tragedije u kontekstu teorije drame ide isticanje radnje, a ne karaktera u prvom planu. Ona, tvrdi Aristotel, može biti prosta i prepletena ovisno o prisutvu/odsustvu preokreta i(li) prepoznavanja.

Od priča jedne su proste, a druge prepletene, jer su već i radnje, koje se u pričama podražavaju, po svojoj prirodi takve. Prostom radnjom zovem takvu radnju koja se, za vreme dešavanja, razvija, kao što je već određeno, povezano i jedinstveno, bez

preokreta ili prepoznavanja, a prepletenom takvu koja se razvija u vezi s prepoznavanjem, ili s preokretom, ili i sa jednim i sa drugim. (Aristotel, 1955, str. 17.)

U skladu s tim, fabula se izdvaja za najvažniji dio strukture, a u njoj prepipetija i prepoznavanje igraju ključnu ulogu. Cjelovitoj fabuli su podređeni vremenski i prostorni kontinuum, a jedinstvo radnje podrazumijeva događaje koje možemo zamisliti da su se desili po zakonima vjerovatnosti ili nužnosti. Tragedija nam tako pokazuje pad u nesreću, *patos* i sve epizode koje prethode vode do takvog završetka. U tragediji, za razliku od komedije, faza kretanja prema dolje je neizbježna. Sretan kraj svojstven komediji se sastoji u uklanjanju prepreka na koje glavni junaci nailaze, heroj/heroína bivaju srećni u postojećem društvu ili, pak, tvore jezgro novog i boljeg. Tragedija vodi ga nesrećnom kraju - pad heroja ili heroíne je uslovljen izopštenjem iz kolektiva, takođe često završavajući smrću. U *Poetici* stoji:

Nužno je, dakle, da dobro sklopljena tragička priča bude pre jednostruka, negoli, kao što neki tvrde, dvostruka, i da prikazuje prelaženje ne iz nesreće u sreću, nego, naprotiv, iz sreće u nesreću, i to ne zbog nevaljalstva nego zbog velike pogreške jednoga čoveka.“ (Aristotel, 1955, str. 19.)

Tragični heroj je uhvaćen silama koje su izvan njegove kontrole (sudbine - vidljive samo po njenim efektima). Bilo da je utemeljeno u sudbini ili osveti, nesreći ili slučajnosti, ili u kauzalnom nizu koji prolazi kroz neku radnju ili odluci koju je pokrenuo tragični protagonist sam, neupitno je djelovanje božanskog usuda prema čijim pravilima heroj mora ispaštati.

Tragedija postavlja likove u zastrašujuće situacije koje nose breme odgovornosti; tragički heroj mora donijeti odluku – grč. *krisis* - u skladu sa odgovarajućim modelom koji je uspostavljen prevlasti sudbine. Dakle, kriza ne podrazumijeva slom ili kaos već se odnosi na izbor ili odluku. Suočavanje sa određenim situacijama nužno sa sobom nosi i brojne uticaje drugih pojedinaca koji generišu različite modele ponašanja. U tom slučaju, kada govorimo o djelovaju junaka antičkih tragedija možemo govoriti o postojanju, uslovono rečeno, modela odgovarajućeg ponašanja koji se indoktriniraju u članove zajednice; tako se ideologija antičkog svijeta uspostavlja kao vladavina usuda i božanstava čiji je zadatak da održavaju taj princip bivstvovanja.

Tragički heroj (pod)nosi teret te ideologije i svjestan je da mora djelovati u skladu s njom. Mitska i sveta pozadina događaja koji su se opisivali u tragedijama se uvijek i iznova potvrđivala u nastupima tragičkih heroja. Na tom mjestu nailazimo na jednu od najznačajnih postavki stukture tragedije koju je opisao Aristotel. Upravo je prevlast svetog (i)li kolektivnog

činila da se figura heroja nipošto ne smije individualizirati; radnja je morala sadržavati početak, peripetiju i kraj neovisno o tome šta neki pojedinac ima da kaže za sebe ili za druge. Tačnije rečeno, subjektivni sud nikada nije presudan za razvoj radnje jer to nije slika svijeta u okviru koje postoji antički kolektiv.

Govoreći o tome, uloga hora u tragediji je bila da pjevajući ili deklamujući interpretiraju svoje dijaloške dionice. Raspoređenost članova hora je zavisila od radnje i značaja koji je hor imao u izvođenju. Aristotel navodi:

I hor treba shvatiti kao jednog od glumaca i da bude dio strukture i da učestvuje u radnji, ne onako kao u Euripida, već kao u Sofokla.“ (Aristotel, 1955, str. 37.)

Monolozi prisutni u tragedijama i horske eksplikacije ne utiču uvijek na promjenu smjera priče koja teži da bude ispričana. Oni su nerijetko samo lirski ili epski impuls tragedije koji ne prijeti da pređe u djelovanje, kao kod Euripida. Sa druge strane, kod Eshila je hor učestvovao u samoj radnji, nekad obilnije nego pojedini likovi, a kod Sofokla je izgovarao smisao stradanja heroja.

Možemo reći kako svi slučajevi na koje nailazimo u tragedijama, na neki način, prozilaze iz tragične percepcije same ljudske egzistencije koja je, čini se, makar dijelom zastrašujuće ranjiva, nesigurna i izrazito problematična. Upravo zbog tih ljudskih ograničenja patnja postaje i osnovna za model tragedije. Ona nam predstavlja situacije u kojima su ugrožena i fizička i duhovna sigurnost.

Tragedija svjedoči o patnji kao trajnoj, često neobjašnjivoj sili u ljudskom životu. Uprkos neizbježnoj katastrofi, ljudskom ograničenju, tragična vizija takođe podrazumijeva da patnja može razjasniti ljudske karaktere te da svakako postoji određeni proces učenja koje iskustvo stradanja rađa – Lear i Fedra, uprkos tragičnom završetku, doživljavaju promjenu u toku trajanja radnje.

Zaista, tragedija pruža složen prikaz ljudskog junaštva, plemenitosti i ironije. Ludilo je mudrije od razuma, a slijepi vide istinski daleko više od onih kojima vid nije oduzet. Paradoks tragedije se tako sastoji u predstavljanju ljudskih situacija u nesreći strašnih razmjera gdje čovjek ipak uspijeva da postigne nivo potpunog saznanja i heroja i svijeta. Tragedija u svojoj suštini ne predstavlja samo ljudsku slabost, već i plemenitost. Dok je „tragična žrtva“ jedna od sveprisutnih pojava u tragediji (Kordelija, Ofelija, Dezdemon, Andromaha, Hipolit, pa možda i Ričard III i Fedra), tragični protagonisti razotkrivajući vlastite greške u prosudbi i

istovremeno ukazuju na svoje mogućnosti da prevaziđu patnju, da izdrže breme spoznaje kako bi stekli drugačiji pogled na moralnu odgovornost.

Zastrašujuća teškoća prihvatanja moralne odgovornosti je značajno pitanje kako u *Hamletu*, tako i u Sofoklovoj *Antigoni* ili *Edipu*. Tako dolazimo do Aristotelovog shvatanja tragedije koja podrazumijeva četvoročlani niz *hybris – ate – agnoia – hamartia*³, ključan za razumijevanje sudbine tragičnog junaka; tragična krivica uprkos svemu ipak insistira na čovjekovoj odgovornosti za njegove postupke. Istina, tragedija priznaje nesrazmjer između ljudskih djela i njihovih posljedica, ali svakako nameće ideju prihvatanja odgovornosti, misao koja je povezana ne sa božanskim usudom već samo i isključivo sa čovjekom. Na ovaj se način bol i strah duhovno doživljavaju kao patnja i, kao što Richard Sewall sugerije u knjizi *The Vision of Tragedy*⁴, sukob čovjeka i njegove „sudbine“ se uzdiže do krajnjih granica.

Jedna od konvencija koju je Aristotel pripisao tragediji jeste gorespomenuta „promjena sreće“ koja dolazi sa preokretom i ona je praćena *anagnorisisom* ili *cognitiom*, otkrićem i prepoznavanjem. Uslovi i stepen ovog otkrića znatno se razlikuju te smo tako svjedoci da smo u tragedijama i mi dio te spoznaje koja uključuje, kako svijest o ljudskim ograničenjima tako i uvid u čovjekov potencijal da izdrži predstavljene mu patnje.

Aristotel u svojoj *Poetici* tragediji pripisuje emocije straha i sažaljenja argumentirajući to Euripidovim *Feničankama* gdje zbor žena komentariše Jokastine napore da zaustavi sukob između njenih sinova:

*HOR: Jao i kuku! Od straha drhtim, ježim se!
Samilost prema majci sedoj celu prože me!
Jao Zevse, Zemljo, jao jadi moji,
ko će kome bratsku proliti krv,
vrat prerezati i život uzeti u oružja sudaru pogubnom?
Kog mrtvaca ja, jadna i kukavna, treba da oplačem?*⁵

Strah i suosjećanje zbog bola koje pričinjava jedno razorno zlo predstavlja naš afektivni odgovor na ono o čemu čitamo u antičkoj tragediji i to nas dovodi do katarze. U XIV glavi *Poetike* Aristotel ističe da tragedija izaziva samo sebi svojstveno zadovoljstvo, a ono se realizuje kroz eksplicitne prikaze patnje. Katarza nakon Aristotela biva tumačena na različite načine, pa tako u francuskom klasicizmu i Corneille i Racine su katarzi pripisivali

³ Aristotel (1955). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Kultura.

⁴ B. Sewall, R. (1959). *The vision of tragedy*. New Haven : Yale University Press.

⁵ Euripid, *Feničanke*. sa starogrčkog preveo: Gordan Maričić

moralnu ulogu gdje je ona opisana kao stanje koje će spriječiti potencijalno ponavljanje tragičnih postupaka pojedinih likova. Kasnije, Lessing u *Hamburškoj dramaturgiji*⁶ katarzu povezuje sa još jednim Aristotelovim pojmom, a u pitanju je njegova etička kategorija mjere. Goethe je, pak, posmatra kao katarzu likova, a ne gledaoca gdje se tragički likovi mire sa sudbinom i sa samim sobom.

Prema Lessingovom⁷ mišljenju, *fobos* koji Aristotel pripisuje tragediji uključuje strah od toga da se tragično iskustvo kojem svjedočimo može i nama desiti te da i sami možemo postati predmet sažaljenja. Aristotel vjeruje da tragedija budi naše sažaljenje i strah, paradoksalno, nudeći nam osjećaj zadovoljstva u načinu na koji je to predstavljeno. Jednostavnije rečeno, ovaj paradoks tragičnog i zadovoljstva se odražava u ideji emotivnog odgovora koji moramo osjećati za određene tragične likove ili situacije jer jedino tako možemo održati interes za priču koju čitamo/gledamo.

Dakle, kako sklop najljepše tragedije treba da bude ne prost nego složen, i to takav da podražava događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, jer baš u tome leži osobitost takva podražavanja. Kako pesnik treba da uživanje koje se rađa iz sažaljenja i straha izaziva podražavanjem, očividno je da on uzroke toga uticaja treba da unese u same događaje. (Aristotel, 1955, str. 26-27)

Aristotel smatra da takve emocionalne reakcije daju temelj za kompleksniju promjenu unutar reakcije publike i da zbog njih ljudi nerijetko dođu u situaciju da mijenjaju svoj sud. Činjenica da su likovi prisutni u grčkim tragedijama u strašnim okolnostima koje ih nerijetko čine mizernim ide u prilog porijeklu „tragičnog zadovoljstva“.⁸

I. 2. Tragedija nakon antike

Drama nakon antike postepeno ali konačno dokida tragediju zato što ta forma nije moguća izvan mitskog svijeta gdje se vrijeme poima ciklično. Ljudska svijet o temporalnosti, ideje napretka, velike priče i vladavina istorije i linearnog vremena te, u konačnici, upliv racionalnog i individualističkog zauvijek ostavljaju tragediju, onakvu kakvu je vidio Aristotel, u svetom svijetu heroja i bogova. M. Eliade u knjizi *Kovači i alkemičari* piše:

Budući da su ireverzibilnost i praznina vremena postali dogme za sav moderni svijet, temporalnost koju je čovjek preuzeo i s kojom eksperimentira, izražava se na

⁶ Lessing, G.E. (1950). *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Zora.

⁷ Ibid.

⁸ Aristotel (1955). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Kultura

filozofskom planu tragičnom sviješću o ispraznosti cjelokupne egzistencije. (Eliade, 1983, str.203)

Pojam drame i tragedije, kao i njegova primjena na nove teatarske forme, se od antičkog vremena do danas mijenjao, prije svega na polju strukture pa i tematskih zaokupljenosti, pa je tako propitivanje tragedije i tragičnog bilo prisutno u periodu klasicizma, vremenu u kojem su stvarali Goethe i Shiller, te na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vijek. Teme koje su otvarale i obrađivale antičke tragedije ostale su supstrat mnogih dramskih tekstova u svim istorijskim periodima.

Tragičnost se u antici crpila iz raznih izvora, uključujući obredne pjesme za svadbe i sahrane, pjevane Apolonu, himne Zeusu, pjesme u slavu Dionizu i molitve Artemidi. Drevno pozorište je tragedijama ukazivalo na komplikovani odnos tragedije i atenske ideje o kosmosu, nazovimo je tako. Konkretnom i iscrpnom analizom, u tragedijama pronalazimo govore, likove i situacije što predstavljaju mizoginiju, ropstvo, političko nasilje i božansku bezobzornost. Uvid u ovakvu sliku najčešće imamo posredstvom likova koji su prikazani kao žrtve. Tako upoznajemo zlostavljane supruge (Dejanira, Medeja, Fedra, Klitemnestra, Euridika) i kćeri (Elektra, Ifigenija, Antigona); zarobljene ili porobljene žene (Danaida, Tekmesa, žene iz Tebe); borbu za moć i političku prevlast (Prometej, Filoktet, Neoptolem, prognani Orest, Amfitrion, Heraklovi sinovi); žrtve rata (Hekuba, Andromaha, Kasandra te žene iz Troje). Njihova istaknutost predstavlja prisutnu kritiku različitih atenskih praksi i pretpostavki čime se izvedba tragedija postavlja na mjesto važnog agensa u stvaranju njihove slike svijeta u svijesti gledalaca. (I čitalaca, svakako).

Pored tragedije koja je isključivo vezana za teatarski izraz u antičkom periodu, drama devetnaestog i dvadesetog vijeka priziva i pojam tragičnoga koji se uspostavlja kao način na koji se definiše egzistencijalno pitanje ili kao pojam što generiše negativno markirane događaje. U središtu antropocentričnog svijeta savremene drame stoji čovjek nesiguran u svoje postojanje, a ipak uslovljen materijalnim i duhovnim zakonitostima. Tragedija nakon antike nije moguća u obliku u kojem je „rođena“, ali se njena struktura u istoriji dramskog stvaralaštva prilagođavala temama koje su opsjedale dramu šesnaestog, sedamnaestog i kasnije dvadesetog vijeka. Opšte iskustvo nesreće podrazumijevalo je da dramu pokreće tragični motiv koji je fokusiran, prvo na figure vladara ili buržuja da bi se zatim u modernoj drami zadržao na običnom čovjeku.

I.3. Shakespearova tragedija

Sa druge strane, Wiliam Shakespeare, renesansni dramatičar piše tragedije na prelazu iz šesnaestog u sedamnaesti vijek. U Shakespearovoj tragediji ne postoji određeni obrazac zapleta koji bi se mogao nazvati istisnkim tragičnim zapletom, već imamo nekoliko obrazaca zapleta koji uključuju slične karakteristike, kao na primjer – obrazac odmazde, žrtvovanja, spasenja i obrazac prepoznavanja. U *Hamletu* govorimo o psiho-socijalnom sukobu koji je razlog sukoba identiteta. Za razliku od antičke tragedije, Shakespearova tragedija radnjom ne dovodi do priče u kojoj se uspostavlja spoznaja jedinstvenog ja već se otkriva unutrašnjost lika koja je predio zastrašujuće nestabilnosti.

Njegova tragedija je zadržala izbor likova, jakih karaktera kojima se život mijenja pod uticajem mehanizama moći, borbe za vlast i sudbine koju taj mehanizam nameće. Tragedija ljudskog sljepila, kako fizičkog tako i psihičkog (Otelo slijepo vjeruje Desdemoni, Lear ne vidi licemjerstvo vlastitih kćeri ili Edgarovu plemenitost a Edmundovo zlo) jedan je od temeljnih odlika tragedije i ono omogućava da se radnja počne razvijati.

Jedinstvo radnje, vremena i prostora je kod Shakespearea ukinuto te njegove tragedije prepliću nekoliko saglasnih i kontrastnih pogleda na centralnu temu. Tu se tragedija primiče pojmu koji je Volker Klotz u svojoj knjizi *Zatvorena i otvorena forma u drami* nazvao otvorena forma u drami.

Dok se zatvorena drama ograničava na reprezentativni isečak i time omogućava da se oformi zatvorena, zaokružena celina, dotle faktički neostvarljiva pretenzija na svestrani empirijski totalitet stvara fragment, ono što, u Velflinovom smislu, ukazuje izvan sebe samog, što želi da deluje neograničeno. Nasuprot jedinstvu radnje, prostora i vremena u zatvorenoj drami, ovde irnamo mnoštvo radnji, prostora i vremena. Dok je zatvorenoj drami dovoljna jedinstvena konstrukciona shema, ovde su potrebna različita sredstva da bi se regulisale događajne partikule, koje streme svaka na svoju stranu. (Klotz, 1995, str. 94)

Uprkos tome, vjerovanje u hijerarhijski ustrojen svijet, postojanje veze između mikrokosmosa ličnosti i makrokosmosa svemira (stepenasta veza između čovjeka -države - prirode -kosmosa), njegovu tragediju približava antičkoj. Klotz povodom ovog miješanja formi piše:

Jezik dijaloga i monologa povezuje svojstva otvorene i zatvorene drame: uslovljen je situacijom i kadar da se spontano rasplamsa povodom svakog pragmatičkog događaja, a istovremeno postoji izvan situacije. (Klotz, 1995, str. 97)

Hamlet, Otelo i Lir pokušavaju – ali bez uspjeha – otkriti istinu i učiniti ono što je ispravno. U prilog tome Jan Kott u knjizi *Šekspir naš savremenik* navodi:

Može se lako pokazati kako u novom kazalištu tragične situacije prelaze u groteskne. (...) Tragična situacija prelazi u grotesknu kada su obje mogućnosti nametnutog izbora apsurdne, neposredne ili kompromitantne. Junak mora igrati, iako nije u povoljnom položaju. Svaki je izlaz loš, ali mu je zabranjeno da baci karte. Jer bacanje karata takođe je izlaz, loš izlaz. (Kott, 1990, str.137)

Hamletova tragična sudbina temelji se i na nesretnom spletu okolnosti, sudbini kojoj se nije mogao oduprijeti. Situacija u kojoj se Hamlet našao, kako to navodi Jan Kott:

(...) mu je nametnuta. Hamlet prima tu situaciju, ali se istovremeno buni protiv nje. Prima tu ulogu, ali sam je izvan uloge. On je neko drugi nego njegova uloga. On je prerasta. (Kott, 1990, str.79)

Za razliku od antičkih tragedija, Shakespearove za jednu od najvažnijih karakteristika svojih likova imaju psihologizaciju njegovih misli, riječi i postupaka. Slabosti i unutrašnja proturječja dovode do tragičnih posljedica, ali ona ne izazivaju sažaljenje koje vodi ka katarzi.

Shakespearov junak ne može izazvati sažaljenje nad svojom sudbinom ili patnjom ili potrebnu bol koja vodi katarzi, on će prije izazvati ravnodušnost. (Kott, 1990, str.104)

Ipak, danas je teško pronaći dramsku strukturu analognu tragičnom prikazivanju kolektivnog iskustva s obzirom na to da pojam kolektiva nipošto ne odgovara onome što smo čitali o istoriji antičke kulture. Hans Thies Lehmann u svom *Postdramskom kazalištu*⁹ potencijalno modernu tragediju opisuje kao jedinstvo sukoba i prestupa, ali zaključuje da ovaj model ipak nije prisutan u postdramskom diskursu jer „društvo ne može ili ne želi priuštiti složen i produbljen prikaz razdirućih sukoba, prikaze koji zadiru u bit“, pa tako i estetika teatra odražava ovu misao. U radu će biti više riječi o toj studiji koja opisuje „teatar poslije drame,“ koji je smješten u periodu od sredine do kraja dvadesetog vijeka, ali prije svega je potrebno ponuditi kraći uvid u osnovne značajke postmodernog diskursa u kojem će *postdramsko* djelovati.

⁹ Lehmann, H.T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.

II. 1. Izazovi i nedoumice postmodernog diskursa

„Šta je to postmoderna scena? Bodrijarova ekskrementalna kultura? Ili konačan povratak tehnogreha u kojem telo bez organa (Arto/A.Artaud), negativan prostor, (Rosalind Kraus/Rosalind Krauss), potpuno urušavanje (Liotar), gledanje na drugu stranu (R.Bart), ili slučajan mehanizam (Ser M. Serres) postaju prva priroda i samim tim teren za nova politička odbijanja?“

- Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*

U kritičkom se diskursu nije pojavio „popularniji“ prefiks u posljednjih pedeset godina nego li je to *post*. Veliki broj teorijskih termina koji upotrebljavaju ovaj prefiks za zajednički činilac ima otklon prema određenim elementima etablirane tradicionalističke misli. Kao razlog za to se nerijetko navodi kako je karakter tradicije i dalje poprilično ustaljen i monolitan. Moderni svijet svakako da je „osuđen“ na postmodernitet, ali to svakako ne bismo smjeli posmatrati sa fatalizmom već revidirati i propitivati kakve mogućnosti za socijalni, politički i kulturni život (p)ostavlja tako uspostavljena slika svijeta.

Kada Jonathan Culler¹⁰ misli i piše o dekonstrukciji on se, prije svega i naravno, oslanja na teorijsku misao koju je artikulirao Jaques Derrida, a koja posmatra pojam dekonstrukcije, prije svega, u kontekstu filozofije kao metafizike prisutnosti, pri čemu se relativiziraju tradicionalni pa i moderni filozofski pojmovi. Kada je riječ o teatru i onome što je *post* podrazumijevalo na tom polju, nećemo krenuti od Derridine filozofske misli, ali je izuzetno korisno spomenuti kako je pojam dekonstrukcije prevazišao okvire filozofskog djelovanja te se pojavio kao značajan u razmatranju književnosti, filma i arhitekture.

Ideja fragmetarnosti se suprotstavila ideji cjeline u tradicionalnom shvatanju i postala jedna od temeljnih odlika postmodernizma. Ona nije univerzalna već fleksibilna forma korištena s namjerom da se objasne sociokulturne implikacije određenog perioda u nekoj stvarnosti. Kada autori nastoje dekonstruisati neki tekst, pravac u umjetnosti ili arhitekturi, filmski žanr, itd oni suprotstavljaju različita čitanja jednog fenomena ili društvene pojave; s obzirom na to, dvadeseti vijek je bio izuzetno potentno tlo za dekonstruktivistička propitivanja gotovo svih ideja i mišljenja. Dekonstrukcija podrazumijeva jedan kritički pristup analizi izvornih materijala i teorijskih postulata tradicije. Christopher Butler u svojoj knjizi *Postmodernizam* navodi:

¹⁰ Culler, j. (1991). *O dekonstrukciji*. Zagreb: Globus.

Glavni argument u dekonstrukciji povezan je s relativizmom, pod kojim smatram da istina uvijek stoji u odnosu na različita stajališta i polazne intelektualne okvire subjekta koji rasuđuje. (Butler, 2007, str. 19)

Ukratko, u suprotstavljanju svijeta tradicije i postmoderniteta u igri su dvije slike svijeta – jedna cjelovita i druga gdje je totalitet izgubio čak i svojstvo privida. Kako kaže Linda Hačion u *Poetici postmodernizma*:

Heterogenost i provizornost kontaminiraju svaki jasan pokušaj jedinstvene koherencije (formalne ili tematske). Istorijski i narativni kontinuitet osporeni su, ali opet iznutra. Teleologija umetničkih formi je – od proze do muzike – i sugerisana i transformisana. Centar više ne stoji čvrsto. (Hatchion, 1996, str. 30)

Premda bi se moglo kritikovati i propitivati postmodernu prihvatanje fragmentacije i diskontinuiteta, neminovno je da su ti pojmovi bespovratno uticali na umjetničke forme dvadesetog vijeka. U skladu sa sociokulturnom i političkom klimom, svaki period je imao umjetnike i teoretičare koji su problematizirali kako istoriju tako i svoju vlastitu stvarnost te tako nudili odgovore na istu. Pored ponovnog vrednovanja onoga što nam je ostalo od klasicizma i moderne, odricanja od velikih priča, pojedini autori su i rekontekstualizirali neke od najvažnijih mjesta u istoriji umjetnosti. Terry Eagleton u tekstu *Capitalism, modernism and postmodernism* navodi:

Postmodernizam velik dio svojega vremena troši na borbu protiv apsolutne istine, objektivnosti, bezvremenih moralnih vrijednosti, znanstvenog istraživanja i vjerovanja u povijesni napredak. On dovodi u pitanje autonomiju pojedinca, krute društvene i seksualne norme i uvjerenje da postoje čvrsti temelji svijeta.¹¹

Jednostavnije rečeno, antički mitovi su nalazili svoje dvojnike u dvadestom vijeku, ali ih nisu mogli prepoznati. Evropska kultura dvadestog vijeka ne posjeduje ciklično vrijeme svojstveno antici, čak niti ono linearno iz hrišćanske vizije, ali pokušava da pronade način na koji će ponuditi društvu nova rješenja generisana iz tih prethodnih izvora. Claude Levi Strauss ovaj postupak naziva *brikolaz*¹² a suština njegove upotrebe u postmodernizmu jeste upravo rekontekstualizacija već postojećih pojava i pojmova i pokušaj pronalaska novog, tačnijeg i

¹¹Izvorni tekst: „The aesthetics of postmodernism is a dark parody of such anti-representationalism: if art no longer reflects it is not because it seeks to change the world rather than mimic it, but because there is in truth nothing there to be reflected, no reality which is not itself already image, spectacle, simulacrum, gratuitous fiction. To say that social reality is pervasively commodified is to say that it is always already ‘aesthetic’ — textured, packaged, fetishized, libidinalized; and for art to reflect reality is then for it to do no more than mirror itself, in a cryptic self-referentiality which is indeed one of the inmost structures of the commodity fetish.“
<https://newleftreview.org/issues/1152/articles/terry-eagleton-capitalism-modernism-and-postmodernism.pdf>
(pristupljeno 18.02. 2021)

¹²Levi-Strauss, C.(2001). *Divlja misao*. Zagreb: Golden marketing.

prikladnijeg smisla. Julia Kristeva uvodi, oslanjajući se na Mihaila Bahtina, pojam intertekstualnosti i tako definiše međusobni dijalog tekstova u kojima ne postoji univerzalno značenje već se pronalaze kodovi i konteksti pomoću kojih se čitaju i učitavaju značenja. U tom maniru, tradicija može biti shvaćena eliotovski, na način da stvaranje nove umjetnosti i iznalaženje novih formi umjetničkog izraza počiva na granicama te tradicije, gdje se *novo* prilagođava trenutno zatečenom društvenom sistemu.

Postojeći spomenici obrazuju među sobom jedan idealan poredak koji se, modifikuje uvođenjem novog (uistinu novog) umetničkog dela. Postojeći poredak je potpun sve dok se ne pojavi to novo delo; a da bi se održao red i posle novine koja se nametnula, čitav postojeći poredak mora da se makar i najmanje izmeni; i tako se odnosi, srazmere, vrednosti svakog umetničkog dela ponovo saobražavaju celini; a, to predstavlja uklapanje starog i novog. Svako ko se složi sa ovom idejom o poretku, o formi evropske, odnosno engleske literature, neće smatrati neopravdanim da sadašnjost isto toliko menja prošlost koliko prošlost upravlja sadašnjošću.¹³

Otklon od tradicije izražen je u umjetnosti *sturm und drang*¹⁴, njemačkoj idealističkoj filozofiji, i istorijskoj školi u Francuskoj. Tako i umjetnost, prije svega književnost, biva rekontekstualizirana u pokušaju da, uzimajući dovoljno od tradicije, svijetu ponudi novi izraz. U postmodernizmu propituju granice romanesknog žanra, fragmentirana proza postaje ogledalo kolektivne društvene svijesti, a autori nerijetko za teme svojih djela uzimaju mitsku pozadinu antičkog svijeta koju zatim tumače u svjetlu svog vremena. U savremenoj drami desio se radikalni raskid sa klasično mišljenom strukturom i tragedija kao sveprisutna forma cjelokupnog dramskog stvaralaštva postepeno je iščeznula.

Kriza dramske forme s kraja devetnaestog vijeka se u knjizi *Teorija moderne drame* Petera Szondi¹⁵ definiše u odnosu na društveno-političke promjene koje su nepovratno uspostavile novi odnos između pojedinca i kolektiva, a koji podrazumijeva alijenaciju čovjeka od drugih, od vjere u Boga i, na kraju, od samoga sebe. To Szondi vidi kao konačno odvajanje subjektivne i objektivne predožbe o svijetu te kroz pet eseja analizira Ibsenove, Čehovljeve, Strindbergove, Meterlinove i Hauptmanove drame, u kojima su likovi zarobljeni u prošlosti sa nemogućnosti da ostvare konkretan dijalog koji će pokrenuti radnju koja nije nužno

¹³ Eliot, T.S. (1956). *Tradicija i individualni talenat*. Književnost, XI, knj. XXIII, br. 9. 222-228.

¹⁴ „*Sturm und Drang* (njem.: vihar i nagon), pokret u njemačkoj književnosti. Javio se oko 1765., a naziv je dobio naknadno po istoimenoj drami njemačkoga književnika F. M. Klingera. Prema novijim istraživanjima, *Sturm und Drang* promatra se kao posebno dinamična faza prosvjetiteljstva, u kojoj se u središtu opažanja nalazi pojedinac i njegovi osjećaji, koji su u dotadanoj književnosti dugo bili negirani, te se, pod utjecajem Rousseauovih ideja, traži pomirenje razuma i osjećaja, racionalnosti i prirode.“, u <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=58548> (pristupljeno 18.02.2021)

¹⁵ Szondi, P. (2001). *Teorija moderne drame*. Zagreb: Hrvatski centar .

subjektivna i ne odražava njihov pogled na stvari. Na tom mjestu Szondi uvodi pojam „apsolutne drame“¹⁶ koja je fokusirana na interpersonalne odnose, gdje je svaki lik neovisan subjekt svog diskursa, i nju odlikuje sve veći jaz između forme i sadržaja. Nova dramska paradigma tako ne teži razvijanju sižea već je zagledana u otkrivanje biti čovjekove egzistencije u svim njenim oblicima.

Dvadeseti vijek označava smrt tragedije. Patnju je moguće razumjeti jedino ideološki, Friedrich Dürrenmatt¹⁷ ističe kako je „sudbina“ napustila pozornicu i da je „sve postalo nesreća“, dok Bertold Brecht¹⁸ sa druge strane naglašava kako ta sudbina sada ima „ime i adresu“. Svijetu nastalom u dvadesetom vijeku nijedan motiv ne može biti suština strukture nerazrješivog odnosa/sukoba jer tragična dimenzija u njemu ne može da egzistira.

Međutim, tragedija, a sa njom i iskustvo poraza i neuspjeha, ostaje u modernom svijetu kao psihičko iskustvo čovjeka, naše reakcije na nesreću, kako prirodnu tako i tehnološku, i mi smo duboko uvjereni u ideju kako su to neizbježni udarci sudbine u našem životu. Premda nema govora o klasičnoj tragediji ni na kojem planu, sudbina i smisao tragičnog ne napuštaju anksioznu individuu u modernom svijetu koja pokušava da se ili izbori za sebe ili pomiri sa onim što joj je namijenjeno. Sociolog Alain Ehrenberg uporedio je neurozu, što je relevantno stanje za čovjeka moderne, sa depresivnom slikom sadašnjice u kulturi koja proizvodi stanja melanholije i odsustva smisla te se i nove, postdramske forme svojom temom i nekonzistentnom strukturom počinju baviti tim svijetom u stalnom nestajanju.

II. 2. Doprinos semiotike u teoriji moderne drame

Teatarska primjena postmoderne sumnje u predmet i prisustvo znaka i značenja dovelo je do preispitivanja (i obično odbacivanja) tradicionalno mišljene strukture „drame“ označene njihovim središnjim kategorijama, poput lika, sukoba, sižea i referentnog prostora.

Sva ova pitanja se konvergiraju u današnju ideju umjetnosti i čine veliku kritiku aristotelovski mišljene drame. Nastupi protiv takve drame ili protiv same drame i pozorišnog teksta za cilj imaju dokazivanja ideje kako je teatar više od napisanih riječi te da je izvedba na

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Dürrenmatt, F (1980). *Politik. Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.

¹⁸ Brecht, B. (1966). *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.

sceni osnova pozorišnih procesa značenja. Posmatrati teatar i dramu u dvadesetom vijeku značilo je proučavati Artauda i pozorišne umjetnike koji su stvarali pod uticajem postmoderne misli 1980-ih (Pina Bausch, Peter Brook, Müller, Sarah Kane). Ovo pozorište privlačilo je i brojne filozofe, poput Barthesa, Derrida, Jean-François Lyotarda, Alaina Badioua ili Julie Kristeve, koji su težili da u svojim teorijskim radovima ponude smisao umjetničkim formama postavljenim na granicama tradicionalnih definicija umjetnosti. Na ovaj način, nastaje nova struja semiotike rođena upravo unutar pokušaja redefinisanja pojma umjetnosti i novih istraživanja položaja umjetnika i publike.

U skladu sa slikom svijeta koja je izgubila totalitet, drama je pokušala sačuvati makar strukturalni okvir koji bi joj omogućavao cjelinu. Dolaskom moderne dramske produkcije, poput Brechtovog epskog teatra, apstraktnog pozorišta, teatra apsurdna, Handkeovog i Wilsonovog pozorišta, ritualističke drame Antonina Artauda te političke drame Heinera Müllera, tradicija se pokušava opovrgnuti, a angažman njihovih komada primarno je okrenut ka kritičkom pogledu na anomalije društvenog, na različite derivate ideološke igre i nacionalne netrpeljivosti, nudeći čitaocima/publici uvid u mehanizme socijalne manipulacije. Dvadeseti vijek donosi novu i do kraja fragmentiranu sliku svijeta, a različite umjetničke forme, s njima i drama, nastoje da nam je predstave.

Premda su teme kojima će se baviti moderna dramaturgija velike i značajne, u središtu većine priča će biti pojedinac, pritisnut birokratskim, tehnokratskim i političkim mehanizmima te ćemo pratiti proces njegovog otuđenja kako od samoga sebe tako i od pripadajuće mu stvarnosti. S obzirom na to, dramska struktura (p)ostaje otvorenija i u njenu analizu nije uključen samo dramski tekst već sve ono što on artikuliše izvan sebe; scenska izvedba tako postaje značajan faktor u analizi novog teatra te se drama posmatra kao jedinstvo verbalnih i akustičnih elemenata koji nam nude uvid u određene sociokulturne kodove. Govoreći na taj način, bitno se udaljavamo od one prvobitne definicije drame koja je vidi kao fiksiranu strukturu napetosti i sukoba.

U kontekstu proučavanja uloge semiotike– od analize svih oblika teatarskog izraza – antički, avangardni, orijentalni – pokušavao se pronaći princip uspostavljanja značenja dramskog teksta i pozorišne predstave. Praški strukturalizam razvio se pod dvostrukim uticajima ruske formalističke poetike i De Saussureove strukturalne lingvistike. Od De Saussiera ostaje definicija znaka kao strukture sastavljene od oznake i označenog, tj. njegovo

posmatranje jezika kao sistema „izražajnih znakova“¹⁹. Rani radovi semiotičara u vezi sa teatrom bili su okrenuti upravo ka problemima prepoznavanja i opisivanja pozorišnih znakova i znakovne funkcije. Početna primjena De Saussierove definicije znaka kod Jana Mukašovskog se sastojala u identificiranju umjetničkog djela (drame i pozorišne predstave u cjelosti) kao semiotičke jedinice, čija je „oznaka samo djelo sa njegovim materijalnim elementima, a označeno boravi u kolektivnoj svijesti čitaoca/publike“²⁰.

Tekst pozorišne izvedbe postaje, u ovom pogledu, makro-znak, čije se značenje sastoji od ukupnog učinka cjeline. Ovakav pristup ima prednosti pridavanju odgovarajuće važnosti dramskom tekstu kojem publika generira i stvara sopstvena značenja. Dramski pisac tako, stvarajući u zavisnosti od kulturne i političke klime, komunicira sa čitaocem/publikom koji, pošto struktura drame nije više zatvorena, učestvuje u beskonačnom procesu učitavanja onog što bi određeni tekst/izvedba mogao da predstavlja.

Elementi sistema koji izazivaju kritički pristup i višeznačnost u nekom dramskom komadu direktno su povezani sa važnosti koju ima izvođenje dramskog teksta na sceni. Ti neverbalni aspekti jednog komada neupitno utiču na percepciju djela u cjelini.

Praška škola semiotičara teatra naglašava važnost postojanja određenih neverbalnih elemenata u izvedbi dramskog teksta s obzirom na to da njihovo prisustvo na pozornici nerijetko potiskuje praktičnu funkciju u korist simboličke ili označavajuće uloge, dopuštajući da učestvuju u dramskoj predstavi. Proces semiotizacije je možda najjasniji u slučaju scenografije, gestova, mimike, kostima, rekvizite, kvalitete glasa ili muzike gdje su ti elementi jednako važni kao i verbalni za uspostavljanje značenja. U naturalističkoj drami i modernom teatru apsurdna dominira mimičko-gestički element jer, kako to ističe Manfred Pfister u knjizi *Drama, teorija i analiza*:

Koncepcija dramskih likova kao individua reducirane svijesti dovodi do redukcije jezičnih sredstava izražavanja u prilog glume bez riječi. Upravo u razdoblju moderne su značajni kazališni teoretičari i praktičari – npr. Adolphe Appia, E. Gordon Craig, V. E. Mejerhold ili Antonin Artaud – zagovarali deliteralizaciju, a time i dominaciju neverbalnih znakovnih sustava. (Pfister, 1998, str. 46)

Afirmacija semiotike u razumijevanju novog teatra se prepoznaje upravo u ideji kako sve na pozornici mora nešto da znači. Roland Barthes je svoju semiološku metodu čitanja znakovnih sistema kulture razvio prema djelu Ferdinanda de Saussurea, Louisa Hjelmsleva,

¹⁹ De Saussure, F. (2000). *Tečaj opće lingvistike*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

²⁰ Mukašovsk, J. (2005). *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: London: Routledge.

Romana Jakobsona i Emilea Benvenistea a njegov pojam „gustina znakova“ se može primijeniti na razmišljanja o znakovima prisutnim u *postdramskom* teatru. U Barthesovu predgovoru *Carstvu znakova* čitamo sljedeće:

Tekst ne objašnjava slike. Slike ne ilustriraju tekst: svaka slika bila je za mene polazište neke vrste vizualnog kolebanja analogna gubljenju smisla što ga Zen naziva Šatori; tekst i slike, međusobno se ispreplićući, žele osigurati kretanje, razmjenu ovih označitelja: tijela, lica, pisma, i u njima žele čitati uzmicanje znakova. (Barthes, 1989, predgovor)

Barthesov doprinos razumijevanju pozorišnog znaka je upravo u njegovoj ideji „praznine“ u koju se upisuju značenja, a metoda kojom se to dešava je posve proizvoljna, tj, mi možemo slobodno imenovati znakove u promatranom sistemu. Čak i stvari koje svjesno odbijaju pozorišnu definiciju, pa i predstave u kojima postoji pokušaj prekidanja sa tradicionalnim šifriranjem i dešifriranjem drame, imaju određeni stepen značenja. Dakle, dramski tekst i njegova izvedba se ponašaju kao komunikacijski kanal u kojem se iznalaze značenja u odnosu na prisutne kodove i znakove.

U tekstu *Književnost i značenje*²¹ Barthes pozorište vidi kao „kibernetičku mašinu“ u kojoj se smisao postiže u odnosu između prirode pozorišnog znaka i njegovih značenjskih varijacija. Na taj način, važno je naglasiti kako je ovaj Barthesov koncept značajan za dalja propitivanja autoritativne teatarske dogme prisutne gotovo sve do devetnaestog vijeka i njenog dokidanja višeznačnosti i polifonije.

Potrebno je još naglasiti kako je drama dvadesetog vijeka dozvolila upliv simboličkog u mjeri u kojoj su znakovi na sceni mogli da predstavljaju iste semiotičke funkcije kao da su materijalni predmeti; stvarni objekt se mijenja simbolom ukoliko ovaj može prenijeti suštinu smisla tog predmeta. Dalje, simbolizam se našao prisutnim i u jednoj koherentnijoj strukturi poput dramaturgije Čehova i Ibsena koji su, takoreći, svojom realističnom građanskom dramom započeli proces simbolizacije drame u onom smislu u kojem joj jedino scensko izvođenje može ponuditi cjeloviti smisao. Stilska raznolikost, uslovno rečeno, koju smo vidjeli u Ibsena, od velikih porodičnih i vizionarskih drama preko dobro skrojenog komada, zatim Strindbergove varijacije od naturalizma do ekspresionizma, i Čehovljevog simbolizma, jasno je pokazala kako se nova drama u mnogome odmiče od tradicije i da to biva izrazito vidljivo na polju teatarskog izraza.

²¹ Barthes, R.(1971). *Književnost, Mitologija, Semiologija*. Beograd: Nolit.

Uprkos tome, razvoj drame u srednjim i kasnim godinama dvadesetog vijeka značajno je odmakao od Čehova ili Ibsena te tako možemo govoriti o klasifikaciji drame u odnosu na načine na koji se proces semiotizacije (i)li simbolizacije uspio ostvariti u određenim dramskim pravcima. Tako govorimo o avangardnoj drami, ekspresionizmu, epskom, filozofskom i simboličkom teatru i, u konačnici, dramsko stvaralaštvo Heinera Müllera dolazi kao svojevrsni vrhunac pokušaja da se moderne ideje teatra simbolizma, apsurdna i angažiranosti, prvenstveno impuls Brechtovog teatra, usaglase u poetici fragmentarnosti kao jedinjoj mogućoj s obzirom na društveno i duhovno stanje svijeta.

II. 3. Postdramsko kazalište

„U kazalište se uvode lako modificirani filmski dijalozi, radikalizira se princip reza. Jedva da se može slijediti nit nek radnje, iako stalno prosijavaju naznake i fragmenti neke pripovijesti. Quasi-strojni, bjesomučno brz način govora onemogućava da se pojave dramski koncepti individualnosti, karaktera, fabule. Nastaje kaleidoskop vizualnih i verbalnih aspekata priče koja je poznata samo malim dijelom.“

- Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*

U svojoj knjizi *Postdramsko kazalište* Hans Thies Lehmann opisao je zanimljivo stanovište kada je riječ o pokušaju da se definiše cjelokupni koncept novog teatra; ime koje se nametnulo jeste postaristotelovsko i antidramatično pozorište, ali je on ipak skovao naziv koji je ostao da opisuje nova strujanja u teatru s kraja dvadesetog vijeka – postdramsko pozorište. *Postdramsko* dobija mnogobrojne epitepe postmodernog diskursa među kojima je heterogenost, višeznačnost ili otpor interpretaciji, ali Lehmann ističe kako su to ipak odlike kako za teatar klasike tako i za teatar moderne i postmoderne. On govori o pozorištu koje nije toliko dramsko jer prekida sa strukturom klasično mišljene drame, raskida veze s likom kao središnjim elementom pozorišta i prisiljava na ponovno razmišljanje uloge publike i pozornice:

Dok se s dobrim razlozima još nijedna poetika drame nije odrekla pojma radnje kao predmeta mimeze realnost novog kazališta počinje s gašenjem upravo tog trojstva drame, radnje i oponašanja, u kojemu kazalište redovno pada žrtvom drame, drama žrtvom onoga dramatisiranog te napokon ono dramatisirano – ono realno u svojem trajnom uskraćivanju – žrtvom svojega pojma. Ono što u životu spoznajemo i

osjećamo nikada se, sve dok se ne oslobodimo tog pojma, ne bi moglo misliti tako potpuno oblikovano umjetnošću, u njoj i samo u njoj položenim načinom promatranja, osjećanja, mišljenja, načinom shvaćanja, da bi se moralo priznati: ono realno doživljajnih svjetova tek je proizvedeno umjetnošću. (Lehmann, 2004, str. 36)

Kroz istorijsku reevaluaciju, rad u okviru diskursa estetike kazališta, Lehmann je prikazao genealogiju postdramskog teatra, ispitujući „istorijski raskol“ dramskog teksta i pozorišta²². On tvrdi da pojava *postdramskog* nije jednostavno alternativni put koji se vodi pored dominantne buržoaske prakse, već proizlazi iz suštinske napetosti unutar potrebe da se novom vremenu i novoj slici svijeta da nova forma scenskog izraza. Drama, po Lehmannu, mora biti prepoznata kao paradigma ograničenog i sada iscrpljenog dometa.

Postdramsko u Lehmanovoj studiji nikako ne označava kraj i raskid sa tradicijom klasične dramske forme, već ukazuje na njenu nekonzistentnost u teatru dvadesetog vijeka. Novo pozorište djeluje u okviru pozorišne estetike koja afirmiše simbiozu teksta i njenog performativnog potencijala. Postdramsko pozorište podrazumijeva izrazito slabljenje dijalektičke prirode dramske forme s obzirom na to dijalog i radnja nisu više koherentni i u saglasju; u poglavlju „Drama i dijalektika“ Lehmann podvlači kako je klasična dramska paradigma na samrti, stanjem uzrokovanim Drugim svjetskim ratom, Holokaustom i Hirošimom pa su tako i dramski pisci poput Becketta ili Heinera Müllera za građu svojih drama, uslovno rečeno, uzimali ideju takvog rastrganog svijeta.

Sedamdesete godine su dovele u pitanje tradicionalni jezik pozorišta u namjeri da se novom teatru da definicija koja ga najbolje opisuje. Međutim, i postdramsko pozorište je, na kraju, ipak *pozorište* i ono u procesu redefinisanja koncepta teatra, iako ukidajući svoje definirajuće kategorije i razdvajajući teatar od dramskog teksta, ipak ne ukida pojam znaka. Tačnije, postdramsko pozorište ne odbacuje pozorište kao vrstu komunikacijskog procesa proizašlog iz njegove suštinske potrebe za gledateljevim prisustvom i njegov razvoj u vremenu i prostoru. Dakle, raskid sa klasičnom strukturom drame i uspostavljanje novog *mimesisa* jeste ipak ukorijenjeno u očuvanju onoga što podrazumijeva znak, makar u hermeneutičkom smislu.

Lehmann se, analizirajući nova strujanja postdramskog teatra, zadržava na pitanju i problemu recepcije publike koju je prije dočekivao shvatljiv dramski tekst, smisljena cjelina

²² Ibid., 46.

kako drame tako i njene pozorišne izvedbe, a novi teatar postepeno ali radikalno raskida sa tim idejama. U *Postdramskom kazalištu* čitamo:

No pri prevelikoj većini publike, koja od kazališta – grubo rečeno – očekuje da oprema klasične tekstove slikama i možda još prihvaća “modernu” scenografiju, ali je pretplaćena na razumljivu fabulu, povezan smisao, kulturalno samopotvrđivanje i ganutljive kazališne osjećaje, postdramski kazališni oblici jednog Wilsona, Fabrea, Schleefa ili Lauwersa – da navedemo samo neke od onih kazališnih stvaralaca koji su se još najviše “probili” – najčešće nailaze na malo razumijevanja.²³

„Autonomiziranje kazališta“, kako ga Lehmann naziva, rezultiralo je pojavom redateljskog teatra ali, još važnije, akcentiralo značaj scenskog performansa za razumijevanje nekog komada. Naime, ističući kako kritika Aristotelove misli mora biti usmjerena ka njegovoj ideji da se katarza može doživjeti i čitanjem tragedije a ne nužno i njenom izvedbom na sceni, Lehmann postulira jednu od osnovnih revizija koje je donio novi teatar u odnosu na tradiciju, a to je odnos prema priči, *logosu* i prema podražavanju radnje tj. *mimesisu*. Priča kao osnovni i zajednički činilac bilo kojeg dramskog teksta se ne iscrpljuje samo u napisanom već i u izvedbenom. Zaključujući da elementi tragedije u novom vremenu mogu ili mutirati ili nestati, Lehmann naglašava prisustvo raznolikosti forme i izvedbenog izraza u postdramskom diskursu.

Ipak važno je napomenuti da su osnovni teorijski koncepti opisani u ovoj studiji poput ideje antiaristotelovskog teatra, dekonstrukcija dramske strukture i njenih elemenata, odsustvo koherentne fabule bili prisutni čak i početkom devetnaestog vijeka sa futurističkim manifestom te da se *postdramsko* može posmatrati kao nastavak impulsa započetih tada, a nastavljenim kroz Artoove, Brechtove implikacije dramske umjetnosti i sovjetske avangarde.

Lehmannova studija je uspjela ponuditi konkretniji rezime dramskih tendencija dvadesetog vijeka, međutim, ostalo je otvoreno pitanje koliko je i u kojoj mjeri zagledanost *postdramskog pozorišta* isključivo u zapadnoevropski kulturni koncept i njegov društveni status tokom perioda dva svjetska rata i nekoliko revolucija stvorila otklon prema drugim, rubnim iskustvima te koliko je sama ideja takve drame i pozorišta angažovana za bilo šta osim za „upiranje prstom“ deluzionističkih, nadrealnih i, prosječnom gledaocu potpuno nejasnih, dramskih scena.

²³ Ibid., 161.

II. 4. Fragmentarnost kao načelo razvoja moderne drame

Kada smo na početku govorili o razlici između antičke i Shakespeareove tragedije spomenut je značaj koji pojmovi otvorene i zatvorene drame imaju pri njihovom tumačenju. Dakle, drama zatvorene forme ima zatvorenu, jedinstvenu i cjelovitu radnju, radnja je linearna i kontinuirana dok je u otvorenoj drami „radnja razbijena u kaleidoskop aspekata. U tim aspektima očituju se mnogostruki odnosi između junaka i sveta.“ (Klotz, 1995, str. 87) Tradicionalne kategorije radnje i zapleta su, kako je to slučaj sa (post)modernom književnosti uopšte, zamijenjene žanrovskim hibridnim formama i fragmentiranim scenskim predlošcima koji jedva da imaju i obrise koherentne dramske strukture.

Pojedinačne scene su povezane nekim vanjskim, arbitrarnim principom, ritam i atmosfera ne prozilaze iz cjeline nego iz isječaka, te pozicija reditelja u savremenom pozorišnom izrazu postaje izuzetno važna. Unutrašnji tok zbivanja postaje načelo organizacije drame i svi drugi elementi mu bivaju podređeni. Fragmentiranost jeste svojstvena postdramskom teatru i to u postupcima nelinearnog pripovijedanja i oblikovanja stilske heterogenosti.

Više se ne teži cjelovitosti neke estetske kazališne kompozicije sastavljene od riječi, smisla, zvuka, geste itd., koja se nudi kao cjelovit konstrukt opažanja, nego kazalište prihvaća svoj karakter fragmenta i parcijalnoga. Ono se odriče kriterija jedinstva i sinteze koji je tako dugo bio iznad kritike i prepušta se šansama (i opasnostima) povjerenja u pojedinačne impulse, fragmente i mikrostrukture tekstova kako bi postalo nova vrsta prakse. (Lehmann, 2004, str. 60)

Scene u drami tako više ne pokazuju da su zavisne od cjeline kao u zatvorenoj drami već su nezavisne u svojoj neponovljivosti. „Celina se oglašava u autonomnim isečcima.“, reći će Klotz u svojoj knjizi²⁴. Nedosljedno kretanje ka kraju potpomognuto je dijalogom koji često neznatno gura radnju ka naprijed. To ćemo vidjeti kod Müllera u kojem pravog dijaloga nema, a gdje se pripovijedanje o svijetu i pojedincu primiče logici sna prije nego bilo kakvoj smislenoj, a ponajmanje klasično mišljenoj, dramskoj strukturi. Vlado Obad, citirajući Heinera Müllera ističe:

Nijedna dramska književnost nije toliko bogata fragmentima kao njemačka. Vezano je to uz fragmentarni karakter naše (kazališne) povijesti, ili uvijek prekidane veze između književnosti-kazališta- publike (društva), koje su otuda rezultirale! (...) Razlaganje

²⁴ Volker, K. (1995). *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd, Lapis, str. 89.

nekog zbivanja na fragmente naglašava njegov procesni karakter, sprečava gubljenje produkcije u produktu i pretvaranje u tržišnu robu, od kopije čini polje za pokuse, na kojemu i publika može surađivati. Ja ne vjerujem da priča koja ima »glavu i rep« (fabulu u klasičnom smislu) još može ovladati stvarnošću.²⁵

Parcijalnost perspektiva i oprečnost te nekauzalna povezanost različitih svjetova reflektuje stanje individuumu u (post)modernom društvu – njegova zagledanost u prošlost i naleti istorijskih naslaga čine da se stvarnost osipa u fragmente, da se čovjekov nagon za cjelovitošću nikada do kraja ne ostvari.

Walter Benjamin u svojim *Estetičkim ogledima* diskurs fragmentarnosti prikazuje pomoću dihotomije fotografija/film: dok fotografija, tj. onaj koji slika stvara sliku koja je cjelovita, film, tj. onaj koji snima stvara sliku koja je rasparčana u dijelove, a koja ima svoje zakonitosti po kojima se slaže u cjelinu. Zbog diskontinuiteta između prošlosti i sadašnjosti, jedini način da književnost a sa njom i drama pokuša opisati svijet jeste u potrazi za formama koje su od početka razbile iluziju totaliteta i posegnule za metaforičkim smislom.

Raspadanje likova i radnje prati nastanak teksta koji se opire bilo kakvoj formi i strukturi. Moderna drama njeguje lik otuđenog čovjeka ostavljenog na vjetrometini ratova i konzumerizma koji ne može razdvojiti zbilju od uobrazilje i zato nikada ne postaje pravi dramski lik; pojedinačne sekvence njegovog života daju sliku svijeta koja je važnija za nas više nego što je njegova uloga u tom svijetu. Čovjek o kojem piše moderna drama nije *velika priča* jer je izgubio svoju autonomnost i postao isječak stvarnosti. Na taj način, čitalac je obavezan da popunjava prazne prostore smislom jer jedino tako ono što je ispisano može dobiti svoju potpunu afirmaciju.

III. Fragmentarna dramaturgija u komadima Heinera Müllera

III. 1. Heiner Müller: Portret umjetnika i njegove poetike

Dramsko stvaralaštvo Heinera Müllera, rođenog 1929. u Eppendorfu u Njemačkoj Demokratskoj Republici, neodvojivo je vezano za njegova rana sjećanja na Drugi svjetski rat i

²⁵ Vlado Obad, Vlado Krušić i grupa autora, oprema - Mihajlo Arsovski, *Prolog/Teorija/Tekstovi* - god. XVII, br. 1 - Heiner Müller, Lero-slučaj (Zagreb: Cekade, 1985). 34.

fašističke progone, a njegova ličnost je i dalje predmet različitih sporova. Müllerova poetika se nije dala kanonizirati pa čak ni u dogmatskim okvirima fragilne, moderne dramaturgije. Smrt i razaranja, rat i revolucija oduvijek su bili tematske karakteristike njegovog pisanja. Kao što čitaoci njegovog djela znaju, književna fascinacija smrću u istoriji oduvijek je imala i ličnu, čak i intimnu dimenziju: od sjećanja na Drugi svjetski rat, preko traumatičnog iskustva samoubistva njegove žene Inge Müller. Svi Müllerovi tekstovi govore sa mrtvima i o njima, a odlikuje ih isti emocionalni intenzitet, njihov naizgled bezlični ton i hladnokrvno seciranje istorije, društva i pojedinaca.

Prvi komadi koje je pisao su tzv. *komadi iz proizvodnje* i o radnim grupama: *Onaj koji obara nadnice* iz 1956, *Korekcija* iz 1957., *Izgradnja* 1953/64 i *Seljaci* iz 1964. Govoreći o tome, u tekstu *Portret dramatičara Heinera Müllera* čitamo:

Opisujući socijalističku izgradnju Miler poklanja pažnju isključivo svakodnevnom radnom životu malih ljudi, njihovim duhovnim i materijalnim problemima uvjetovanim novim društvenim uređenjem. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 13)

Već u tim prvim komadima Müller konstruiše atmosferu otuđenosti koja će dominirati i, moglo bi se reći, doživjeti svoj vrhunac u kasnijim tekstovima, naročito u njegovim adaptacijama antičkih tragedija. Izbjegavajući književnoumjetnički kanon socrealizma Müller se vraća starim tekstovima, revidira ih i pokušava postaviti u kontekst epohe u kojoj živi. Kritički se odnoseći prema vladajućem režimu on piše *Mauzera*, u kojem se bavi propast partijskog sluga, pri tome izjednačavajući uspjeh i progres sa zločinima koji do njih vode. Jasno aludirajući na Brechtov didaktički komad *Mjera*, Müller upućuje jasnu kritiku društvu koje je izrodilo fašizme i diktature, a umrtvilo pojedinca koji više ne razlikuje opozicije dobra i zla već čini sve za ideale i revoluciju ma na kojim temeljima oni počivali. Uz to Müller i otvoreno aludira na ideju promjene koja je u početku mučna ali neophodna za novi poredak kako društva tako i umjetnosti:

Smrt je posao poput drugih, koji je organizovan od strane kolektiva i koji je istovremeno sredstvo da se kolektiv organizuje. Da bi nešto došlo nešto mora da ode, prvi oblik nade je strah, prva manifestacija novog je užas.²⁶

Da bi čovjek koji čita dramski tekst i gledalac koji ga posmatra u tetaru uvidio stvarnu sliku svijeta, ona se ne smije uljepšavati, već naprotiv. U toj ideji Müllerovi kasniji komadi su dramske, impresionističke kakofonije užasa, pjesničke slike zalutale u dramski komad,

²⁶Müller, H. (2010). *Mauzer*. prev. Jelena Knežević. Povelja 40, blješka na kraju teksta *Mauzer*

fragmenti prošlosti koji progone, poput duhova, socijalističku stvarnost. Odmičući se od Brechtovog teatra Müller se vraća Artaudu koji u eseju „Pozorište i kuga“²⁷, upoređuje tijelo bolesno od kuge sa samim društvom. Pozorište može suočiti i gledaoca i glumca sa mračnom istinom i pročitati ih od nje u kolektivnom iskustvu. U tekstu *Portret dramatičara Heinera Müllera* Uwea Wittstocka stoji:

Gledaoce treba preplaviti slikama protiv kojih se jedva mogu braniti i koje im, što je moguće intenzivnije, predočavaju užasna iskustva prošlosti. Müller skicira nadrealističke fantazmagorije, on gradira svoje komade do šokantnih, anakronističkih mòra. Ipak ne poseže za proizvoljnim horor-efektima. Njegove vizije užasa precizno su iskalkulirane i na izvjestan način sumiraju stoljetne povijesne strahote da bi ih protumačile i eventualno anatemizirale. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 16)

Sa svojom poljuljanom svijesti o istoriji i revolucijama Heiner Müller konačno odbija ideje zatvorene dramske forme ili, uopšteno, bilo koje forme umjetničkog izraza koja se oslanja na klasicizam i zagovara koherentnost. Doba fragmentirane slike svijeta kod Müllera se pretvara u temeljno načelo poetike u kojoj se dokida klasično mišljeni dijalog, siže, radnja, a likovi tumaraju pozornicom u potrazi za smislom koji ne postoji. *Mašina Hamlet* i *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* predstavljaju komade koji prisutnom količinom tjelesnog propadanja podsjećaju na propast društva, nudeći obilje nasilja i odsustvo nade. U godišnjaku *Prolog, teorija, tekstovi* stoji:

Müller utjelovljuje rijetko sretan slučaj *poete doctusa*, pisca premazanog svim mastima teorije, koji ne piše nikakvu krutu, knjišku prozu, nego sugestivno vlada snagom riječi. Njegovi kasniji komadi ne imenuju nego prizivaju očajanje i omogućavaju doživljavanje užasa. (...) Namjera mu je da prikaže način djelovanja povijesnih mehanizama na čovjeka i da opiše njegove posljedice; njega zanimaju strukture, a ne pojedinačni slučajevi. (...) Možda se rad Heinera Müllera može najbolje opisati rečenicom Majakovskog: Teatar nije neko odražajno ogledalo, nego oštro povećalo. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 19)

Poput Shakespearea koji je svojim tragedijama iznova upućivao na krvavi mehanizam istorije i borbe za vlast, tako se Müller okreće tragičnom i pokušava upozoriti na radikalne posljedice života modernog čovjeka. U toj namjeri on se vraća mitskim pričama i pokušava ih inkorporirati u aktuelni kontekst. Izmještanjem mitskih i arhetipskih slika on erodira i temelje dramske forme ukazujući na potpuno iščeznuće tragedije u drami čija je struktura pokretna, za scenu pripremljena i simbolična u mjeri u kojoj to postaje gotovo nepodnošljivo.

²⁷ Artaud, A. (1971). *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta.

Prizivanje duhova antike i obračun sa njima najvidljiviji su u Müllerovim komadima *Mašina Hamlet*, *Filoktet* i *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima*, o kojima će biti riječi u nastavku rada kroz kontinuirane osvrtne na najvažnije implikacije njegove poetike prisutne u ovim djelima.

III. 2. *Mašina Hamlet*

Mašina Hamlet Heinerja Müllera, napisana 1977. zajedno sa njegovim prevodom Shakespeareovog *Hamleta* za *Völkshuhne* u Istočnom Berlinu, podrazumijeva izrazito gustu mrežu političkih i psiholoških aluzija, ne ostavljajući prostora za zaplet nego tek nekoliko likova i ekspresivni vrtlog slika. Prema samom Mülleru, *Mašina Hamlet* je u tom obliku postala opis *okamenjene nade i napora da se artikuliše očaj kako bi ga mogli ostaviti iza sebe*. Ovaj komad, koliko i njegov prethodnik *Hamlet*, predstavlja krik bespomoćnosti na kraju jednog vijeka: Müllerova vizija Hamleta je figura uhvaćena u pukotini između dvije epohe, a koja reflektuje tragediju i ludilo prisutno i kod Shakespeara. Jan Kott navodi:

U strukturalnim interpretacijama *Hamlet* je drama analoških situacija, sistem ogledala, u kojima se isti problem odražava redom tragično, patetično, ironično i groteskno: tri sina koji su, jedan za drugim, izgubili oca, ludilo Hamleta i ludilo Ofelije. U istorijskim interpretacijama *Hamlet* je drama vlasti i nasljedstva. (Kott, 1963, str.74)

Müllerove reference na komunističku partijsku intrigu povodom raspada Njemačke Demokratske Republike, važne su kao jedan nivo tumačenja, međutim, za ovaj rad važniji je drugi koji se, pak, ogleda u ideji revidiranja *Mašine Hamlet* sa nove tačke gledišta: gledišta posthumanističke psihodrame koje se odvija unutar Hamletovog uma dok teži za razumijevanjem vlastite vječne tragedije. Müllerov komad estetski je radikalna transpozicija Shakespeareovog *Hamleta* u naš savremeni istorijski i kulturni kontekst. Doista, srodstvo između Müllerove jedinstveno sažete, metaforom opterećene verzije i renesansnog teksta nije lako prepoznati. Mnoštvo odstupanja naizgled nadmašuje nedostatak sličnosti.

Odbacivanje *Mašine Hamlet* kao estetski revolucionarnog teksta trebalo je očekivati kako među kritikom tako i u čitalačkoj/gledateljskoj recepciji, ali na kraju ga je nužno potrebno prepoznati kao izuzetno značajan primjer za proučavanje novih pristupa poznatom dramskom materijalu. Müllerova neumoljiva buntovna estetska i tematska asimilacija ustvari je proizvod gotovo opsesivne, tridesetogodišnje konfrontacije sa Shakespeareovim

originalom, a prisustvo radikalnog pristupa se može pratiti u njegovim idejama o estetskim potrebama održavanja društvene i političke funkcije pozorišta.²⁸

Čini mi se da postoji suštinska suprotstavljenost interesa između umetnosti i politike. Politika je ono moguće, a umetnost ono nemoguće. Stalno insistiranje na nemogućem proširuje granice mogućeg. Umetnost može da utiče na politiku tako što je remeti. (Müller, 2017, str.156)

U svrhu analitičkog pristupa ovom komadu prvo je potrebno ukratko razmotriti Müllerove komentare o stvarnom procesu pisanja teksta. U intervjuu s Carlom Weberom, Müller navodi kako je u početku imao planove napisati verziju Shakespeareovog originala zasnovanu na situaciji u socijalističkoj zemlji nakon ukidanja staljinizma 1956. Na tom mjestu Müller objašnjava:

Hamlet je zaista više Nijemac nego Britanac .On odražava situaciju intelektualca u njemačkoj istoriji, situaciju koja se, čini mi se, promijenila nakon 1945., barem u Istočnoj Njemačkoj. Međutim, 1956., pa čak i pedesetih - postalo je očito da Hamlet ponovo postaje aktuelni lik. Baš onako kako ga je Brecht jednom definisao: Čovjek koji stoji na granici dvije epohe, on zna da je staro doba prošlo, ali da je novo doba varvarsko u mjeri u kojoj to on jednostavno ne može podnijeti. Zanimala me je situacija sina stranačkog funkcionera visokog ranga čiji je otac ubijen pod nejasnim okolnostima a ipak je dobio službenu državnu sahranu. I dalje, zaintrigirao me je Hamlet u situaciji mađarskog ustanka 1956.²⁹

On socijalističko-marksističku istoriju ocjenjuje kao „novo doba koje ima varvarska obilježja.“ Nesumnjivo je da se ovdje ponovo provlači staljinističko doba kao mračno poglavlje socijalističke povijesti koja je pronašla kraj sa Staljinovom smrću 1953. i službenim periodom „destaljinizacije“ 1956. Štaviše, on bira istorijski kontekst mađarskog ustanka kao primjer pokušaja nacije da se emancipuje protiv sovjetske „vanjske“ politike i totalitarne

²⁸ Müllerov osjetljivi istorijski pesimizam izazvao je velike kontroverze u NjDR-u jer njegove drame, čini se, kritikuju i negativno ocjenjuju marksističku ideologiju i viziju napredovanja istorije prema komunizmu. Međutim, i zapadni kritičari suočavaju se s poteškoćama u pokušaju razumijevanja istorijske vizije istražene u njegovim komadima uz Müllerovu identifikaciju sa marksističkom ideologijom i njenom socijalističkom istorijom u istočnom bloku. *Geschichtspessimismus* (istorijski pesimizam) i *Geschichtsoptimismus* (istorijski optimizam) dva su pojma koji opisuju Müllerovu izrazito ambivalentnu istorijsku viziju u kojoj je marksistička utopija spojena s vrlo kritičkom procjenom istorije, revolucije i njenih neuspjeha.

²⁹ Izvorni tekst: „Hamlet is really more a German than a British character....Hamlet truly reflects the situation of the intellectual in German history, a situation which seemed to change after 1945, at least in East Germany. However, in 1956 and for me even earlier in the fifties it became evident that Hamlet was becoming a topical character again. Quite as Brecht once defined him: The man between the ages who knows that the old age is obsolete, yet a new age has barbarian features he simply cannot stomach....I was interested in the situation of the son of a high-ranking party functionary whose father had been killed under obscure circumstances yet was given an official state-funeral. And furthermore, I was intrigued by a Hamlet in the situation of the Hungarian uprising of 1956.“, Müller, H. (1980). *The Despair and the Hope* - Carl Weber Performing Arts Journal The MIT Press Volume 4, Number 3, (PAJ 12) pp. 135-140;

„kolonizacije“ svojih država. U *Mašini Hamlet* ovaj se historijski kontekst najočitije integrira u četvrti dio pod nazivom *Kuga u Budimu bitka za Grenland*. Na ovome mjestu naslov ne određuje samo mjesto dešavanja već istovremeno ujedinjuje Shakespeareov motiv bolesti koja prodire u državu pod vlašću korumpirane vlade. Četvrti dio dalje uključuje mađarski ustanak u svoj opis zamišljene revolucije, u kojoj je spomenik srušen:

*Dekor čini spomenik i predstavlja sto puta uvećanog čoveka koji je pravio istoriju. Nadu, pretvorenu u kamen. Njegovo ime je izmenljivo. Ali se nada nije ispunila. Spomenik je srušen. Tri godine posle državne sahrane obožavanog i omraženog vladara njegovi prestolonaslednici ga vuku po prašini.*³⁰

Vremenska referenca na državnu sahranu koja se odvijala tri godine prije rušenja spomenika (1956.) jasno identifikuje opisanog vladara kao Staljina. Tako Müller započinje pisanje svoje dramske verzije *Hamleta* pokušajem transponiranja renesansnog originala u historijski kontekst mađarskog ustanka. Međutim, u drugom intervjuu dramatičar iznosi vrlo važne detalje o samom pisanju teksta. Prvobitni plan jeste bio napisati komad od dvjesto stranica posvećen Hamletu jer je, kako Müller tvrdi, bilo nemoguće naći historijsko-politički prostor za dijalog koji je ispisao. Zato se *Mašina Hamlet* sastoji od ulomaka, fragmenata brojnih iskustava koji čak ni sami za sebe ne tvore cjelinu. U prilog tome, u tekstu *Poetika fragmentarnosti* Vlado Obad naglašava:

Što Müller zapravo radi? Iz totaliteta životne stvarnosti i povijesti otkida on *sintetičke fragmente* i tako dobijene ulomke u procesu produkcije teksta montira u nova značenja i odnose: Pošto se mi nalazimo na kraju jednog beskrajnog povijesnog razvoja zapravo je razumljivo da se on ne usteže da razvaline i stare spomenike koristi kao građevni materijal; povijest je neiscrpn kamenolom! (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 35)

Ovdje reduktivni proces pisanja *Mašine Hamlet* postaje vrlo važan u namjeri da se kroz rad artikuliše Müllerova poetika. On opisuje kako se njegov plan pisanja verzije *Hamleta* na dvjesto stranica o mađarskom ustanku raspadao jer se više nije našao u savremenom historijsko-političkom kontekstu iz 1977. (vrijeme pisanja komada) u namjeri da napiše dramu o revoluciji. Doista, u nekoliko drugih intervjuua, on se u više navrata suočio s činjenicom da je socijalističko-marksistička revolucija u kasnim sedamdesetima jasno stagnirala i da je tako historijski napredak „na čekanju“.³¹ Müller priznaje da je za postrevolucionarnu generaciju u Istočnoj Njemačkoj socijalistička utopija neodvojiva od zapadnog konzumerizma. Dakle, on

³⁰ Müller, H. (1978). *Mašina Hamlet*, str 25.

³¹ Müller, H. (1982). *Rotwelsch*. Berlin: Merve Verlag, str. 11.

svjesno osjeća da se desilo svojevrsno otuđenje od prvobitnih ciljeva marksističke revolucije koje je potčinjeno zapadnjačkoj idealizaciji privatnog vlasništva. Ideali marksističke ideologije i teorije bili su u izvjesnom smislu izdani „praksama“ koje je Müller opažao u stvarnosti.

U ovakvoj atmosferi, Müller biva prisiljen da preispita svoju poziciju marksističkog pisca i intelektualca posvećenog revoluciji u društveno-političkom kontekstu u kojem vladaju apatija i nezainteresovanost i gdje je politička funkcija teatra narušena intelektualnom i političkom letargijom publike. Nadalje, nedostatak revolucionarnog interesa i apatije urušava sam koncept koji historijat razvija prema komunizmu. Stoga je u ovom savremenom političkom kontekstu pisanje drame o revoluciji (mađarski ustanak) izgubljeno. Pisac doživljava ne samo krizu svog identiteta već i umjetničku, stvaralačku krizu dramatičara. Njegova verzija *Hamleta* se skraćuje na tekst od jedva osam stranica koje ujedinjuju krizu koju doživljava „oživljeni“ Hamlet u kontekstu dešavanja iz 1956. i 1977. gdje se, opet, sukob glavnog junaka javlja uz krizu koju doživljava dramski pisac pišući u kontekstu u kojem stvara uz preispitivanje vlastite uloge u društvu.

Uprkos tome, pomna komparativna analiza *Mašine Hamleta* i *Hamleta* otkriva neočekivane i zapanjujuće sklonosti prema Shakespeareovom komadu više nego što su to na prvi pogled uočili kritičari i intelektualna elita. U *Mašini Hamlet* Müller transponira motiv igranja uloga i nošenja maski, antitezu fizičkog izgleda i bića, koncept metamorfoze identiteta i stvarnosti i traganje za identitetom iz Shakespeareovog originala. Jan Kott ističe:

Hamlet nije samo nasljednik prestola koji pokušava da se osveti zbog očeva ubistva. Situacija Hamleta ne određuje, u svakom slučaju ne određuje ga jednoznačno. Situacija mu je nametnuta. Hamlet prima tu situaciju, ali istovremeno protiv nje se buni. Prima ulogu, ali sam je van uloge. On je neko drugi nego njegova uloga. Prerasta je. (Kott, 1963, str.70)

Ove elemente dalje razvija u svom tekstu sa gotovo lirskim impulsima, koristeći pozorište kao središnju metaforu. Integracija motiva *svijeta kao pozornice* omogućuje Mülleru da procijeni vlastiti položaj kao pozorišnog stvaraoca i intelektualca unutar postrevolucionarnog socijalističkog društva na metateatralnoj razini.

Pogledajmo ukratko originalnog *Hamleta*. Obmana je sveprisutni princip ljudske interakcije u Shakespeareovom fiktivnom svijetu. U *Hamletu*, on istražuje dihotomiju izgleda i stvarnosti, maske i lica, stvarajući likove koji se svjesno ili nesvjesno uključuju u igranje

uloga da bi postigli svoje ciljeve. To je svijet špijuna koji se vrti oko figure korumpiranog uzurpatora. Zapravo, gotovo svi likovi postaju visokokvalifikovani glumci na Klaudijevoj političkoj pozornici, a ideja navlačenja maski postaje središnja tema komada. Zbog toga je Mišolovka centralna scena komada. Nakon nje, oni koji i dalje glume stradaju.

Shakespeare proširuje ovaj motiv psihološkog, socijalnog i političkog igranja uloga koristeći pozorište kao ogledalo za aktivnosti drugih likova. Sveprisutna upotreba pozorišne terminologije, Hamletova razmišljanja o svrsi i moći teatra, te središnja funkcija predstave unutar predstave kao središnja metafora u jezgri teksta. Kod Zorana Milutinović u knjizi *Metateatralnost - Imanentna poetika u drami XX veka* stoji:

Drama sama sobom postavlja zakonitosti vlastite poetike: svoje poreklo, svoju funkciju u kulturnom kontekstu kojem pripada, principe dramskog oblikovanja od kojih je sačinjena – oblikovanja događaja, likova iskustava i ideja koji su različiti od njihovog epskog uobličjenja – i svoj naročiti način postojanja u obliku teatarskog predstavljanja. (Milutinović, 1994, str. 34)

Kao što Thomas F. Laan ističe u knjizi *Roleplaying in Shakespeare*³² motiv *svijeta kao pozornice* transformiše iz klišeja materijal za dramu. *Hamlet* dramskom piscu omogućuje da razmišlja o „teatralnosti“ svijeta dok istovremeno izražava svoja stajališta o zanatu, prirodi i funkciji pozorišta. Zaista, može se reći da Shakespeare koristi glavnog junaka za svoja razmišljanja o zanatu i njegovoj društvenoj i političkoj svrsi. U tom smislu, potraga za identitetom reflektuje Shakespeareov pokušaj definisanja i istraživanja njegovog identiteta kao dramskog pisca.

Govoreći o tome, pozorišna metafora poprima višedimenzionalni impuls. Budući da je motiv razvijen velikom koherentnošću i virtuožnošću, komad oscilira gotovo između iluzije i stvarnosti, između teatralnosti i metateatralnosti.

Ako se već tvrdi da je scena kao svet, onda se mora reći i obrnuto: da je svet kao scena. Tek ako je svet shvaćen kao teatralizovan, sačinjen od fikcija, glume, obmana i privida, moguće je u njemu intervenirati pozorišnom fikcijom koja će ga razobličiti i prikazati u pravoj istini, tj. svakog dovesti do samosaznanja, do toga da sebe u sceni vidi kao u ogledalu. Do istine se dolazi preko privida: pozorište je *the mirror up to nature*. (Milutinović, 1978, str. 47)

Stvarnost iluzije i privid stvarnosti se odražavaju u dilemi da li je drama metafora života ili je život metafora za dramu. Kako se, dakle, tretiraju ove teme u Müllerovom

³² Van Laan, T. (1978). *Roleplaying in Shakespeare*. Toronto: University of Toronto Press.

komadu? U *Mašini Hamlet* se dramaturški pristup, struktura lika i zapleta artikulišu u atmosferi i prostoru groteske, noćne more i nadrealizma. Na djelu imamo fragmentarnost *par excellence* onako kako ju je opisao Lehmann u svom *Postdramskom kazalištu* i dramski tekst koji, u svojoj strukturalnoj otvorenosti, značenje i smisao postiže izvan njega – u svijesti svakog čitaoca pojedinačno i u pozorišnoj publici.

Pri tumačenju Müllerovog teksta uvijek se mora imati na umu da je dramatičar odabrao da *elizabethanski original* smjesti u krajnosti vlastite imaginacije kako bi destilirao njegovu suštinu za razumijevanje u našem vremenu. Jednako je važna činjenica da Heiner Müller kao marksistički dramatičar sagledava renesansnu tragediju iz marksističke perspektive i svoje „djelovanje“ prenosi u savremeni politički kontekst novije socijalističke/marksističke istorije, aludirajući na stvarna istorijska mjesta i događaje.

Analiza Müllerove verzije započinje istraživanjem njegove verbalno-tekstualne transpozicije. Metafora *svijeta kao pozornice* integrisana je u tekst prije svega sveprisutnošću pozorišne terminologije. Štaviše, kao i u Shakespeareovoj drami, glavni protagonist ukazuje na *teatralnost* likova i događaja okolo njega. U prvom i četvrtom dijelu Müllerov GLUMAC KOJI IGRA HAMLETA nekoliko puta govori o kostimima, dekoru, radnji u formi pozorišnih izraza.

Ja nisam Hamlet. Moja drama se više ne događa.

Iza mene postavljaju nov dekor. Napuštam igru. (Müller, 1978, str. 24)

Međutim, kontinuirana analiza Müllerove zamršene transpozicije ovih motiva mora započeti kratkom usporedbom dramaturškog pristupa oba dramatičara. Shakespeare manipuliše sa dvadeset dva lika na pozornici, koristeći ljudsku interakciju kao svoje glavno sredstvo komuniciranja. Svjedoci smo stalnog lanca djelovanja i reakcija što uključuje nošenje maski i igranje uloga kao najvažnije u tom modelu. Müller, nasuprot tome, svoj govorni angažman svodi na dva lika: Hamleta i Ofeliju, koji izražavaju svoje lične reakcije na situaciju u koju su smješteni kroz monolog. Komunikacija u obliku dijaloga ne postoji pa se tako Shakespeareovska tema obmane, dihotomije bića i izgleda, maske i lica, mora prikazati izvan konteksta međuljudskog djelovanja. Prvi primjer Müllerovog radikalnog dramaturškog pristupa nalazi se u drugoj polovini prvog dijela:

Stižeš prekasno prijatelju moj, a dobio si za ovaj nastup velike pare/u mojoj tragediji nema više mesta za tebe. Horacijo, da li me još poznaješ? Jesi li mi prijatelj, Horacijo? Ako me poznaješ kako mi onda možeš biti prijatelj. Ili želiš da igraš Polonija, koji želi da spava sa svojom kćerkom, prekrasnom Ofelijom.

Horacijo/Polonije. Znao sam da si glumac. I ja sam. Ja igram Hamleta. (Müller, 1978, str. 24)

U Shakespeareovom *Hamletu* Horatio je najbliži i najcjenjeniji među Hamletovim prijateljima, dok je Polonije vjerovatno najomraženiji lik, onaj kojeg Hamlet doživljava kao Klaudijevog prevrtljivog podanika. U Müllerovom tekstu ove su dvije suprotnosti spojene: Horacijo/Polonije. Dok se središnji sukob Shakespeareovog *Hamleta* može prepoznati kao postepeni put ka razočarenju u ljudske odnose, Müllerov Hamlet je to doživio i prije početka drame. Postmoderni Hamlet (prisutan unutar Müllerove radikalne revizije originala) nalazi se u naprednoj fazi tog razočarenja. Za njega fiksni identiteti više ne postoje, što direktno odražava onu spomenutu fragmentarnost koja postaje neminovna za savremenog čovjeka.

Bivajući nepovjerljiv u svim ljudskim odnosima, za Müllerovog Hamleta su sva lica maske i on nije u stanju da napravi jasne razlike između likova. On sebe vidi okružen maskama, glumcima, a ne licima i stvarnim identitetima. Tako neko na pozornicu ulazi kao prijatelj, preobražava se i izlazi sa scene kao neprijatelj: „Horacijo/Polonije. Znao sam da si glumac. Exit Polonius.“ (Müller, 1978, str. 21) Na ovome mjestu Müller postavlja fenomen otuđenja na još važnije mjesto nego li je to bio slučaj kod Shakespearea.

U istom odlomku likovi Ofelije i Gertrude spajaju se na sličan način:

Ili želiš da igraš Polonija, koji želi da spava sa svojom kćerkom, prekrasnom Ofelijom. Eno je, izlazi na šlagvort. Vidi kako vrca dupetom. Tragična uloga. Moja majka je nevesta. Njene grudi ružičnjak, njeno krilo rupa, puna zmija. Neka se dvorac uguši u smradu kraljevskih govana. Pusti me, onda, Ophelia, da pojedem tvoje srce koje plače mojim suzama. (Müller, 1978, str. 22)

Hamlet ovdje iznova izričito identifikuje likove oko sebe kao glumce; svoju dragu doživljava kao ulogu, *tragičnu ulogu*, koja se lako može spojiti sa nekom drugom ulogom. Djevičanska i idealizovana Ofelija u *Mašini Hamlet* je transformirana u seksualno provokativnu iskušenicu. Njezina je senzualnost suprotstavljena seksualno perverznoj majci čije su incestuozne aktivnosti srž Hamletove tjeskobe i srdžbe. Za Hamleta, djevica/nevjesta/kurva/ljubavnica/majka se spajaju i postaju vrsta jedinstvenog ženskog identiteta. Opet se dešava da jedna figura ulazi na scenu i preobražava se pred Hamletovim očima; Ofelija postaje Gertrude, Gertrude postaje Ofelija.

Müller proširuje ovu temu u trećem dijelu naslovljenom kao *Skerzo*. Ovdje Ofelija još jednom zauzima mjesto Gertrude, ovaj put kod Klaudija. Ofelija i Klaudije izlaze iz mrtvačkog sanduka koji bi trebao da predstavlja mrtvi Hamletov identitet. U tom cirkusu,

zastrašujuće je Klaudijevo kasnije preobražavanje u Hamletovog oca. Ubica se tako pretvara u žrtvu. Müller ponovo spaja likove koji su nosioci suprotnosti te se tako koncept metamorfoze lika može pratiti sve do Shakespearove tragedije. „Nešto je trulo u državi Danskoj“ signalizira propadanje koje je uzrokovano političkom korupcijom. Hamlet je neprestano okružen figurama koje se otkrivaju kao dvosmisleni likovi i maskirani špijuni na Klaudijevoj pozornici. U osnovi, Hamletovo iskustvo može se opisati kao kontinuirano otkrivanje „pravih“ lica iza maski koje je dosad poznao.

U Müllerovoj drami, danski dvor je pretvoren u jezivi skup dvosmislenih i nedovršenih identiteta, fragmenata ličnosti i kao što je to slučaj u Shakespeareovoj drami, Hamlet se našao u njegovom središtu. Njegovo prisustvo Müller opisuje poput najgore noćne more. Govoreći o trećem činu, Genia Shultz u studiji *The Silence of Entropy or Universal Discourse The Postmodern Poetics of Heiner Müller* određuje ga kao „ormar strave u kojem je smješteno mnoštvo identiteta“³³, gdje Müller motiv obmane postavlja u neprekidno kretanje u životu/na pozornici.

Za Hamleta, pitanje ko je uistinu ko? ostaje centralno pitanje na koje se ne daje odgovor. Dakle, u prvom i trećem dijelu, Müller ne istražuje ove Shakespeareovske motive kroz realističan prikaz ponašanja likova jednih prema drugima (kao što to čini Shakespeare), već se posebno fokusira na izražavanje Hamletove percepcije svijeta oko njega samog. Uistinu, dramatičar suočava publiku sa „monološkom“ verzijom stvarnosti dok je doživljava njegov otuđeni glavni junak. Svi ostali likovi s kojima Müller odlučuje okružiti svog Hamleta nisu autonomni likovi koji komuniciraju s glavnim junakom ili jedni s drugima. U stvari, između Hamleta i ostalih ne odvijaju se međudjelovanja ili dijalozi već reprezentacije udvojenih identiteta: otac-duh, Horacije/Polonije, Ofelija/Gertrude, galerija mrtvih žena, Klaudije/Hamletov otac, Ofelija / Gertrude / kurva, ili Horacije/Andeo.

Dakle, izuzetno značajni aspekt Müllerove dramaturške permutacije jeste pomak od objektivno predstavljene radnje i zapleta (kod Shakespearea) do teatarske prezentacije subjektivne (monološke) vizije tih događaja (u *Mašini Hamlet*). „Događaji“ postavljeni na Müllerovoj pozornici već su filtrirani kroz Hamletovu (pod)svijest. Ovu ideju možemo potražiti u kod Shakespearea koji koristi elizabetansko pozorište na isti način; ali istovremeno ima i drugo ogledalo – svoje vlastito i Hamletove supermoderne svijesti. Na tragu toga,

³³ Schulz, G. (1985). *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodern Poetics of Heiner Müller*. New York: Peter Lang, STR. 98.

Frensis Fergason u knjizi *Pojam pozorišta*³⁴ ističe kako Shakespearov komad, otkriva bolesti režima u njegovoj dvosmislenosti, misterioznosti i pokazuje kako *mišolovka* hvata više od posljedice smrti Kralja.

Princip logičkog slijeda događaja, onog prisutnog u strukturi drame do *postdramskog teatra*, uništava se i zamjenjuje mehanizmom podsvjesnog, ili još tačnije, principom organizacije sna, a to je slobodno udruživanje različitih asocijacija. Ovdje naglašavam značaj Müllerove intervencije u jeziku njegovih komada, uključujući i ovaj, koji odražava cjelokupnu poetiku fragmentarnosti u tumačenju starih tema i dramskih formi. O tome Obad piše:

Novo estetsko konstituiranje teksta ne zadovoljava se samo destrukcijom vremenskog kontinuiteta nego dokida i staro pravilo o jedinstvu radnje. Svaki ulomak dramske strukture predočava drugačiju situaciju ili sredinu, u svakome se pojavljuju druga lica. Tek određena intencija autora povezuje te dispartne scene u smislenu, mada fragmentarnu cjelinu. Površinska značenja riječi ustuknula su kod Müllera pred ekspanzijom metafore. One su često vezane uz citate i samo-citate, nerijetko ironično i desperatno slomljene, što metafore bogati dodatnim značenjima i prikrivenim relacijama. Ukinuta je i ranije u književnosti uvažavana hijerarhija jezičnih slojeva tako da pornografski i svakodnevnici izrazi stoje pored poetski šifriranih sintagmi, u metafore pretočena subjektivna iskustva kombiniraju se tradiranim mitovima. Slike su to u stalnome pokretu i uzajamnom pretakanju, relacije koje šokiraju i koje se pamte. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 37)

Čini se da je Müller posebno obratio pažnju na asimilaciju Hamletove dileme i njegovog subjektivnog doživljaja stvarnosti. Posljednje objašnjava neusklađenost Hamletovih monologa i vizuelnih nizova - groteskno iskrivljenih slika u scenama. Ovaj aspekt Müllerove buntovne dramaturške inovacije naročito je prisutan u trećem dijelu *Mašine Hamlet* koji se može opisati kao monolog slike, teatarska verzija Hamletovog uma i doživljaja likova i događaja oko njega. Zaista, *Skerco* se prepoznaje kao vizuelni reprezent otuđenja i anksioznosti prisutnih u glavnom junaku. To je nadrealistična montaža divljih, iskrivljenih i košmarnih vizija nematerijalne stvarnosti, sna u kojem Hamlet živi, ali kojim ne može vladati. Müller u svom radikalnom, inovativnom pristupu postavlja na pozornicu dramu toka svijesti; svijesti okupiranu stalnom metamorfozom stvarnosti i identiteta.

U tom kontekstu je vrijedno razmotriti još jedan aspekt *Mašine Hamlet*. Na početku prvog dijela – *Porodični album* - postmoderni protagonist identificira se prije svega kao

³⁴ Fergason, F. (1979). *Pojam pozorišta*. Beograd: NOLIT.

Hamlet koji je stajao kraj obale i razgovarao sa talasima koje on naziva *blablabla*. Ovaj dio se uspostavlja kao važan putokaz za interpretaciju Müllerovog teksta. Shakespeareov se Hamlet nikada ne nađe na plaži, jer u prvom činu, kada po prvi put sretne duha ovaj mu signalizira kako bi trebali otići negdje nasamo razgovarati. Horacije ga upozorava na opasnosti takvog postupka zbog mogućnosti da bi prikaza zapravo mogla biti đavo u odjeći bivšeg kralja:

*Horatio: Što ako vas odmami na pučinu, gospodaru,
ili na jezivi vrhunac one litice
što preko svoga podnožja strši nad morem,
i ondje poprimi neko drugo užasno obličje
koje vas može lišiti vlasti nad razumom
i odvući vas u ludilo? Razmislite o tome.
Sámo to mjesto utiskuje hirove očaja,
bez ikakva drugog razloga, u svaki mozak
koji gleda toliko mnogo hvati do mora
i čuje ga kako dolje hući. (Shakespeare, 2011, str. 33)*

Dalje, u drugom činu Hamlet govori:

*HAMLET: Duh kojega sam vidio
može biti đavao, a đavao ima moć
da poprimi ugodan oblik, da, i možda me,
zbog moje slabosti i moje potištenosti,
budući da je vrlo moćan s takvim duhovima,
vara da me upropasti. (Shakespeare, 2011, str. 79)*

Ti dijelovi iz Shakespeareove drame postaju izuzetno značajni za interpretaciju Müllerovog Hamleta: iskustvo metamorfoze i ludila. U *Mašini Hamlet*, Hamlet se sjeća da je stajao na obali i razgovarao s *BLABLABLA*. Da li Müller na taj način mijenja samu početnu premisu iz koje će se njegova drama razvijati, dok istovremeno ostaje vjeran Shakespeareu „samo“ preokrećući jednu od važnijih situacija iz koje se razvija zaplet renesansne tragedije? Čini se da je temeljno Hamletovo iskustvo ilustrirano u trećem dijelu, i prije početka Müllerove drame, u prošlosti kada je Hamlet *bio Hamlet*. Događaj o kojem Horacije nagađa u Shakespeareovoj drami postao je stvarnost i pohranjen je u sjećanju postmodernog Hamleta. On je sada odveden na obalu i svjedočio je najstrašnijim preobražajima: duh bogobojažnog kralja poprimio je neki drugi oblik, lice oca-duha pokazalo se kao istinska maska vraga.

Dihotomija maska/lice (po)stoji kao jedna od temeljnih premisa Müllerovog komada i kao i u Shakespeareovom Hamletu, ta metafora živi u jezgri teksta. U svojoj obradi Shakespeareovskih motiva Müller pokazuje vjernost izvornom komadu posredstvom inverzije. Drugi važan aspekt prizora na obali je motiv ludila:

*HORACIJE: Što ako vas odmami na pučinu, gospodaru,..(...)
i ondje poprimi neko drugo užasno obličje
koje vas može lišiti vlasti nad razumom
i odvući vas u ludilo? Razmislite o tome.
Sámo to mjesto utiskuje hirove očaja,
bez ikakva drugog razloga, u svaki mozak
koji gleda toliko mnogo hvati do mora
i čuje ga kako dolje hući. (Shakespeare, 2011, str. 33)*

Müllerov Hamlet biva uvučen u ludilo na ovome mjestu, a um mu postaje lišen sposobnosti da „stvari“ bilo kakav smisao. Hamlet reflektuje raspad koherentne strukture jezika i vlastitog uma istovremeno. U Shakespeareovoj tragediji užasi preobražaja jesu u srži Hamletove tjeskobe koja ponekad graniči s ludilom. Ova je ideja kod Müllera dovedena do ekstrema i podrazumijeva neusklađenost i kontradikcije teksta, njegovu fragmentarnu logiku, iracionalno i iskrivljujuće pretjerivanje. *Mašina Hamlet* jesu monološko strukturirana razmatranja luđaka čija je središnja opsesija neprestani preobražaji stvarnosti i identiteta.

Iskustvo dvostrukih identiteta, međutim, tiče se kako Shakespeareovih tako i Müllerovih protagonista, ne samo u odnosu na druge, već i u odnosu na sebe. Oba Hamleta prožeta su sumnjom i nisu u stanju da sami pronađu jedinstven i koherentan koncept identiteta. Oni ne prihvataju ulogu koju život zahtijeva od njih. Ta nedorečenost i dvosmislenost i spajanje suprotstavljenih identiteta prisutni su i naglašeni naročito u postmodernom Hamletu. Unutrašnja stvarnost junaka Müllerovog komada ogledalo je njegove percepcije stvarnosti. Kod Shakespearea vidimo Hamleta koji bi želio da se osveti za zločin, a tu je i Hamlet koji to ne želi učiniti. Dva suprotstavljena identiteta se spajaju i prisiljavaju glavnog junaka u suočavanje sa njegovom dvojnomo prirodom, zagonetnom maskom/dihotomijom lica unutar jastva. Zaista, identiteti koje Hamlet odabere ili je prisiljen istraživati su bezbrojni, a problem nastaje kada ne uspije integrirati ove često kontradiktorne uloge u cjelinu svog identiteta. U Müllerovoj verziji, ta Hamletova nemogućnost postizanja koherentnog i jedinstvenog identiteta odjekuje u cijelom tekstu:

HAMLET: I'AM GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE

*FOR GRIEF AH/ THE WHOLE GLOBE
FOR A REAL SORROW RICHARD/ THE
THIRD I THE PRINCEKILLING KING..*

*Ja sam vojnik u tenku, moja glava pod šlemom je prazna,
gusenicama gušim krik. Ja sam mašina. Pisaća mašina.
Ja sam svoj sopstveni zatočenik. (Müller, 1978, str. 24)*

Ovi odlomci odražavaju očajničku borbu i beskonačni kaos savremenog Hamleta koji traga za često oprečnim ulogama, sve u cilju pokušaja da identifikuje ono što mu iznova izmiče, a to je lice iza njegove vlastite maske. Međutim, Heiner Müller integrira u svoju ideju Hamletove krize identiteta daleko obuhvatnije kritičko vrednovanje odnosa otac-sin i propitivanje uloge intelektualca unutar socijalističke države. On koristi elizabetanski original posredstvom kojeg artikuliše kritiku ideologije i njenih odgovarajućih koncepata identiteta idealiziranih u Shakespeareovom *Hamletu*. U *Mašini Hamlet* i *Hamlet* i *Ofelija* su intenzivno uključeni u pokušaj prevazilaženja uloga koje su im date. Pogledajmo prvo, dakle, sukob unutar glavnog junaka. Najvažnija razlika između Shakespeareovog i Müllerovog Hamleta nalazi se u njihovom odnosu prema figuri oca. Dok je renesansni junak ispunjen najdubljim poštovanjem prema ocu u borbi sa nemogućnošću da ispuni zahtjeve očeva duha, Müllerov Hamlet reflektuje drugačiji stav. U prvom dijelu, sjećajući se očeve državne sahrane, on iznosi oštru kritiku: *BIO JE ČOVEK SAMO JE OD SVIH UZEO SVE.* (Müller, 1978, str. 16) Ova replika/misao svoje uporište ima u:

*HAMLET: Bio je čovjek, uzevši ga kao potpuna u svemu;
nikada više ne ću ugledati njemu ravna. (Shakespeare, 2011, str. 18)*

Dakle, dok Shakespeareov Hamlet govori o ocu i ideji savršenstva - prototipa hrabrosti i maskuliniteta, Müllerov protagonist artikulira kritiku društvenog poretka, hijerarhije u kojoj monarh, percipiran s marksističkog stanovišta, predstavlja prototip eksplozivnog i opresivnog vladara, „uzimajući sve od svih“. Odlučujuća razlika u odnosu otac-sin se zapaža u „sceni“ u kojoj se Hamlet susreće s duhom:

Evo ga dolazi duh – moj stvoritelj, sa sekirom u lobanji. Zadrži taj šešir. Znam da imaš jednu rupu više. Dok si bio meso želeo sam da moja majka imajednu manje. Bar bih bio pošteđen sebe. Šta hoćeš od mene. Šta ti fali. Sahranili su te sa najvišim pošastima. Matori parazitu, zar ne vidiš krv na svojim cipelama. Šta me se tiče tvoj leš. (Müller, 1978, str. 20)

Iz perspektive postmodernog Hamleta, svijet je mjesto gdje su muškarci uhvaćeni u neprekidnom krvavom mehanizmu, a slika ratnika-patrijarha je odbačena i kritikovana u korist korumpiranog okupatora. U Shakespeareovoj tragediji Hamlet ne uspijeva osvetiti zločin nad ocem i trpi posljedice strepnje koja ga tjera na sumnju u samog sebe. U postmodernom tekstu situacija je obrnuta. Müllerov junak ne uspijeva izvršiti ubistvo iz osвете jer dovodi u pitanje samu ideju muškog represivnog vladara. Patrijarhalni poredak ovdje se izjednačava s iskorištavanjem i ugnjetavanjem te se doživljava kao poredak u kojem su ubistva uobičajena među onima koji ga podržavaju. Müller dalje razvija tu ideju u tekstu drugog dijela, naizgled izgovorenog i oživljenog likom Ofelije. U ovom pasusu Ofelia se pretvara, iz pokorne, nevine i bespomoćne kćeri u ženu koja se bori da se oslobodi protiv muškaraca koji su je iskorištavali. U drugom dijelu, Hamlet dvadesetog vijeka, odbacujući ulogu tlačitelja, suočava se sa žrtvama. Na tom mjestu možemo prepoznati Müllerovu integraciju ortodoksnog marksističkog stava ne samo u Hamletovom kritičkom stavu prema očevoj vlasti i unaprijed određenom konceptu muškosti, već i u njegovom stavu prema feminističkoj emancipaciji. U tekstu *Bilješke uz Hamletmašinu*, Richarda Webera i Thea Girshausena stoji:

Duh uvodi Hamletov odnos prema ocu kao problem, u posljednjem dijalogu (Moja mati nevjesta) Hamlet se suočava sa svojom vezanošću za majku. Odnos prema roditeljima razdjeljen je oko središnje osi susreta s Ofelijom i Horatiom/Polonijem. U tom je središnjem dijelu formulirano Hamletovo samorazumijevanje i osnovno stajalište njegove refleksije: on shvaća sebe kao kazališni lik koji ispituje svoje funkcioniranje u staroj tragediji. Odatle on napada realno postojeće patrijarhalno načelo, koje doduše pripada prošlosti, ali još uvijek prijete poput sablasti u liku oca i duha; kao i načelo majke, koje se određuje samo kao opreka patrijarhatu. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 94)

U prvom dijelu, Hamlet odbija figuru oca kojoj je svojstveno ugnjetavanje i iskorištavanje te, paradoksalno, pokazuje oprečan stav u svom odnosu prema ženama. On identifikuje Ofeliju ne kao žrtvu mučenja, nego odbacuje njenu seksualnost i određuje njen identitet s onim seksualno perverzne majke. Štaviše, on spominje silovanje svoje majke krećući „stopama svog oca“ - Stoga, u prvom dijelu, Müller spaja suprotstavljene identitete i oblike ponašanja: postmoderni Hamlet istovremeno odbacuje i preuzima ulogu muškog tlačitelja. Njegova frustracija sveprisutnom korupcijom u njemu izaziva tjeskobu pa se na taj način okreće protiv žena, žrtava patrijarhalnog ugnjetavanja, za koje smatra da su kurve ali istovremeno i degradirane, ponižene, silovane i potlačene žene.

U četvrtom dijelu tekst pojačava krizu protagoniste i njegovu oscilaciju između starih i novih identiteta u političkom kontekstu socijalističkih/marksističkih pobuna (oktobarska revolucija 1917. i mađarski ustanak 1956, kao i savremenog vremenskog okvira pisanja komada, 1977.) Ovdje Müller stvara izravnu analogiju sa Hamletovom dilemom iz Shakespeareove drame. Istovremeno, međutim, gradi i vrlo koherentan metateatarski lanac kroz tematsku teksturu četvrtog dijela pomoću kojeg ispisuje Hamletov sukob sa samim sobom.

III. 3. Metateatralnost u Müllerovoj interpretaciji Shakespeareovog *Hamleta*

Kao i u Shakespeareovom tekstu, pozorišna metafora života i „igranja uloga“ na pozornici sadrže još jednu dimenziju koja se posebno istražuje u četvrtom dijelu Müllerove drame. Teatralnost je suprotstavljena i spojena sa metateatralnošću. Müller koristi Hamleta kao posrednika za svoja razmišljanja o funkciji teatra. Iza maske glavnog junaka pojavljuje se lice dramskog pisca i glumca kojeg Müller imenuje sa *Glumackojiigrahamleta* što je još jedna poveznica sa Shakespeareovim komadom. U egzistencijalnoj situaciji gdje protagonist/glumac razmišlja o smislu svoje drame prepoznajemo Müllerovu zabrinutost zbog njegove uloge/identiteta kao dramatičara. On razmišlja o svojoj funkciji u društvu koje nastaje kao proizvod dvije identitarne stavke; Müller viđen kao intelektualac i dramski pisac u postrevolucionarnom socijalističkom društvu. On se suočava s izborom između stvaranja novog tetara i povlačenja iz istog unutar društvenog i političkog konteksta postrevolucionarne 1977. On zapravo u ovaj komad upisuje proces pisanja *Mašine Hamlet*.

Postoji definicija pozorišta Gertrude Stein koja mi se jako sviđa: pisanje za pozorište znači da je sve što ulazi u proces pisanja, dio teksta.³⁵

Metateatralnost se tako u tekstu ne ogleda samo u razmatranju svrhe, prirode i funkcije pozorišta kao takvog već je i ilustracija procesa pisanja teksta. Dakle, četvrti dio *Mašine Hamlet* posjeduje strukturu koja se neprestano, oscilirajući između različitih istorijskih vremenskih okvira i teatarske i metateatarske razine, poništava i iznova uspostavlja. Müller započinje pisanje četvrtog dijela eksplicitnim transpozicijom Hamleta u istorijski kontekst mađarskog ustanka. Ovaj je početak narušen Hamletovim uništenjem teatarske iluzije,

³⁵ Izvorni tekst: „Es gibt eine Definition des Theatres von Gertrude Stein, die mir sehr gefällt: For das Theatre schreiben heist, das alles, was beim Prozes des Schreibens vorgeht, zum Text gehort.“, Müller, H. (1982). *Rotwelsch*. Berlin: Merve Verlag. Intervju Mauern sa Sylvere Lothringer.

njegovim otvorenim odbacivanjem pozorišne maske, probijanjem četvrtog zida. Hamlet izričito odbija prihvatiti ulogu koja za njega više nema nikakvog značenja. Na metateatralnom nivou glumac istovremeno spaja vlastitu krizu s onom koji ima glavni junak. Müller spaja ne samo lik i glumca, već primjenjuje isti princip u svojoj fiktivnoj postavci i na pozornici: kao kod Shakespearea pozornica je jednaka svijetu, a svijet je pozornica. Hamlet, Müllerov „potencijalni“ protagonist, sukobljava se s politički suprotstavljenim ulogama – uloge revolucionara i vladinog predstavnika, baš kao što sam Müller stoji između različitih pozicija u pogledu pisanja teksta:

Ako se moja drama bude dogodila ja ću biti na oba fronta, između frontova, izvan. Stojim okružen smradom znoja gomile i gađam kamenicama policajce, vojnike, tenkove, armirano staklo balkonskih vrata, ali iza tih vrata ja posmatram nadiruću rulju i mirišem sopstveni znoj užasa. Pretim pesnicom sebi iza staklenih vrata, gušim se zgađen, dole u masi vidim sebe ispunjenog strahom i prezirom, sa penom na usnama i podignutom pesnicom, kako pretim sebi, vešam svoje uniformisano meso za noge. (Müller, 1978, str. 26)

Od Shakespeareovog Hamleta se očekuje da će osvetiti smrt oca, a tako će se izvršiti i državni udar kojim će se uspostaviti zakonita i pravedna vlada; njegova pasivnost čini ga, nehotice, saučesnikom u Klaudijevim spletkama. Müllerov Hamlet portretira ekvivalentni šizofreni položaj u kontekstu savremene revolucije. *Mašina Hamlet* vješto naglašava početnu oscilaciju svog protagonista između dva suprotstavljena identiteta neprestanim mijenjanjem tačke gledišta u sceni. Razlikovanje pozorišne maske i „lica“ postaje sve teže jer lik GLUMAC KOJI IGRA HAMLETA prolazi kroz nekoliko faza identifikacije sa svojom ulogom dok govori svoj tekst. Ovdje Müller suptilno izvodi analogiju između političke odgovornosti Hamletovog odlučivanja s onom koju podnosi glumac koji igra. Gotovo je nemoguće za gledaoca/čitaoca da razlikuje teatralnost od metateatralnosti, ove dvije dimenzije se spajaju kao i maska i lice, lik Hamleta i glumca. Lik GLUMAC KOJI IGRA HAMLETA i lik Hamleta variraju između svijesti o glumljenju nametnute uloge i priče, njihove pobune protiv te uloge i glumčeve identifikacije s njom.

Shakespeareovska dihotomija akcije/pasivnosti, revolucije/kontrarevolucije, uloge/identiteta neobično je sjedinjena u oscilaciji između stvarnosti i iluzije (teatra), između stvaranja i odustajanja od toga. Poput renesansnog Hamleta, Müllerov glavni junak je rastrgan između glume i odbijanja da glumi svoju ulogu, pitajući se hoće li usvojiti ulogu osvetnika ili revolucionara. Dakle, Shakespeareov motiv za pokretanje radnje se ovdje reflektuje u kolebanju između stvarnosti i scenske iluzije postmodernog Hamleta/glumca koji glumi

Hamleta. Kao što se Shakespeareov Hamlet suočava sa svojom pasivnosti tako se i Müllerov junak povlači u sebe i doživljava gađenje i odbojnost prema svojoj sklonosti ka pasivnosti i intelektualnoj kontemplaciji koja je, pak, uslovljena kulturno-političkim kontekstom. U *Bilješkama uz Hamletmašinu* stoji:

Od drame, koja bi mogla precizno obraditi revoluciju i pobunu, to jest povijesne procese, ostaje na kraju samo forma događaja, onako kako se očituje u proturječnom doživljavanju subjekta. Zbivanje, slično snu, u kojem se miješaju objektivni tok i subjektivna reakcija, pretvara tekst u predložak filmskih tehnika prikazivanja. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 96)

Hamlet se suočava sa svojom intelektualnošću kao preprekom akciji i revoluciji zato što je u savremenom političkom kontekstu njegov intelektualno-revolucionarni doprinos kao dramskog pisca besmislen i apsurdan. Na ovaj način, metateatarska dimenzija *Mašine Hamleta* odražava ideju poznatu iz studije Zorana Milutinovića *Metateatralnost, imanentna poetika u drami XX veka* :

(...) drama u sebi sadrži prikaz dweju odvojenih komponenti, koje tek spojene čine dramu: svesno, namerno predstavljanje i pozorišnu iluziju kao pretpostavku oblikovanja jednog izdvojenog sveta kome se može pripisati nekakvo značenje i funkcija. (Milutinović, 1994, str. 45.)

S obzirom na društveno-politički kontekst, Müller se suočava s beskorisnošću i besmislenošću svog pokušaja transponiranja Shakespeareove tragedije u kontekst dvadesetog vijeka. Prepoznavanje nemogućnosti pisanja i stvaranja za pozorište infiltrira se u pokušaj pisanja jedne verzije *Hamleta*. U četvrtom dijelu on povezuje scenu Hamletovog skidanja maske sa spontanom približavanjem prekidu pisanja samog teksta koji zatim postaje metateatarsko razmišljanje dramatičara o tekstu koji je trebao napisati, postaviti na pozornicu, a koji je napustio. Mentalni sukob dramskog pisca predstavlja izvrsnu paralelu s Hamletovom krizom.

Kada glumac Hamlet, na kraju, obnovi svoju ulogu Hamleta, on također nastavlja svoju ulogu glumca, a njegova razmatranja privilegovanog položaja intelektualca unutar socijalističkog društva zaključuju se potvrdom i prihvatanjem te privilegije. Glumac stavlja masku, dramatičar svoju predstavu završava zaključkom. Za Müllera identitet marksiste i identitet intelektualca unutar glavnog junaka je spajanje u načelu suprotstavljenih identiteta koje on istražuje bez mogućnosti da se razriješi sukob između njih. Müller kraj svog teksta zaključuje kritikom njezina zaključivanja.

Odbijanje Hamleta-glumca da igra svoju ulogu završava neuspjehom, pa tako i njegova marksistička revolucija protiv vlastite privilegije, protiv ugnjetavanja i eksploatacije (za Ofeliju u drugom dijelu i za opijeni narod u prvom dijelu), kao i protiv nemoći patrijarhalne ideologije i njenog koncepta muškosti. Obukavši ratnički oklop, sin spaja svoj identitet sa identitetom ranije odbačenog eksplozivnog i opresivnog monarha. Hamlet se reintegriše po uzoru na patrijarhalni lik oca (koji je krvnik) i predstava se završava u konačnom masakru.

U ovom kontekstu važno je naglasiti da za Müllera istinska istorija čovječanstva počinje socijalističkim i marksističkim revolucijama, dok je ledeno doba, u Müllerovom rječniku, sinonim za kapitalizam. Posljednje djelovanje njegovog junaka ne dovodi do uspostavljanja reda i nade u prethodnom haotičnom i bolesnom stanju. Njegova igra se ne završava na strani istorijskog optimizma, već na nepokolebljivo nihilističkoj i apokaliptičkoj viziji budućnosti.

Završetak *Mašine Hamleta* često je opisivao kao manifestacija Müllerovog istorijskog pesimizma. Njegovo priznanje da se savremeni političko-istorijski kontekst može na više načina identificirati kao obnova predrevolucionarnih društvenih uslova i oblika ponašanja jeste u srži krize dramatičara. Te ideje postaju središnja briga mnogih drama koje je napisao kasnih 1970-ih. Müller tu objašnjava:

Imao sam istu iluziju o vremenu potrebnom za napredak kao i naši političari. Takođe sam vjerovao da će to da ide mnogo brže. I tada shvatite da vam treba više vremena nego što ćete živjeti ... a to razočaranje vodi do druge kontradikcije – životni vijek pojedinca je u kontradikciji sa istorijom i temom. Ova kontradikcija postala je sve dominantnija u mojim tekstovima. Mi živimo s tom kontradikcijom.³⁶

On nesumnjivo priznaje da komunizam neće dosegnuti vrhunac za njegova života i da revolucija nije imala dovoljno uticaja. Istorija se razvija kao i obično previše sporo da bi zadovoljila revolucionarnu potrebu za stvarnim promjenama. U *Mašini Hamlet* on se usredotočuje na dilemu pojedinca koji zastupa optimistički stav marksizma, ali nalazi ovu procjenu osporavanu trenutnim društvenim uslovima i nemogućnošću ostvarenja ciljeva revolucije. Tako se u svojoj verziji *Hamleta* Müller odriče optimističke vizije budućnosti i

³⁶ Izvorni tekst: „Ich habe genau die Illusion gehabt wie unsere Politiker über das Zeitmaß der Entwicklung. Ich habe auch geglaubt das geht alles viel schneller. Und dann merkt man, es dauert länger als man lebt... und diese EnttAuschung fUhrt dann zu einem anderen Widerspruch, dem Widerspruch zwischen der individuellen Lebensdauer und der Geschichte, der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte. Und so ist dieser Widerspruch immer mehr dominant geworden in den Texten. In diesem Widerspruch leben wir jetzt.“, Müller, H. (1986). *Gesammelte Irrtümer 3, Interviews und Gespräche*. str.168.

suočava se s oštrom i pesimističkom procjenom sadašnjeg istorijsko-političkog konteksta i, štaviše, vlastitog povlaštenog položaja kao uzroka neuspjeha revolucije.

Shakespeare prikazuje patrijarhalno društvo u kojem je Ofelija uhvaćena u Polonijevoj i Klaudijevoj političkoj manipulaciji, što će je zauzvrat otuđiti ne samo od ljubavnika, nego i od nje same. Suprotno tome, Müllerova Ofelija se buni, baš kao i Hamlet, protiv uloge koju igra u kontekstu patrijarhalnog društva. Ona je u stalnom procesu artikulacije novog koncepta svog identiteta, identiteta savremene žene. U drugom dijelu *Mašine Hamlet* negira nametnutu joj poziciju, uspostavljenju još kod Shakespearea:

Ja sam Ophelia. Ona koju rijeka nije zadržala: Žena na užetu Žena s prerezanim žilama Žena sa prevelikom dozom NA USNAMA SNIJEG Žena s glavom u plinskoj pećnici. Jučer sam prestala činiti samoubojstva. Svojim raskrvavljenim mukama cijepam fotografije muškaraca koje sam voljela a koji su mene koristili na postelji na stolu na stolici na podu. Vatrom spaljujem svoju tamnicu. Odijela bacam u plamen. Čupam sat iz svojih njedara koji je bio moje srce. Izlazim na ulicu odjevena u vlastitu krv. (Müller, 1978, str. 22)

Savremena Ophelia odbija prihvatiti ludilo i samoubistvo kao jedinu alternativu koja je čini prihvaćenom u patrijarhalnom društvu. U petom dijelu ona prihvata masku u potpunosti suprotnu svom Shakespeareovskom identitetu. „Sada govori Elektra. Iz srca tmine.“ (Müller, 1978, str. 26), kaže Ofelija i njezin se proglas završava uzbuđljivim pozivom na neupitnu mržnju, prezir, pobunu i smrt. Međutim, pobuna postaje potpuno apsurdna zbog situacije iz koje je govori. Sjedeći zatvorena u invalidskim kolicima, na dnu dubokog mora, ona artikulira svoju mržnju i svoju projekciju buduće osvete dok je dva muškarca vezuju u ludačke košulje. Ofelija je prisiljena da nastavi svoju staru ulogu a njena pobuna u drugom dijelu bila je samo prividno uspješna. Ona ide ka slobodi obučena u sopstvenu krv, samo da bi se u petom dijelu našla potpuno ovisna o izboru svojih tlačitelja.

U *Mašini Hamlet* Müller se posebno fokusira na feminističku revoluciju kao produžetak socijalističke/marksističke revolucije dvadesetog vijeka. Hamletova izdaja i kontrarevolucionarnost su pogubni i za revolucionarke, a Ofelija iz dvadesetog vijeka biva primorana da uđe u okove renesansnog patrijarhata. Borba za artikulisanje jedinstvenog i novog identiteta, borba protiv nametnutih uloga prefabrikovanih kulturom i politikom moći pripada središnjoj metafori igranja uloga koju Müller istražuje u dva lika koja je odabrao da prenese iz Shakespeareovskog originala. Ključna razlika između Hamleta i Ofelije se ogleda u njenoj zavisnosti o Hamletovoj izdaji; ona propada zbog njega, a on zbog sebe. Čak i kad se

stvarnost njenog bunta promijeni u krajnje apsurdnu situaciju, ona nastavlja proglašavati uspjeh svoje emancipacijske borbe. Müller daje Ofeliji glas da se odbrani od optužbi i da „odgovori svima koji su zaokupljeni njenim tijelom i njenom potencijalnom željom“³⁷. Ona tako postaje nasilna i destruktivna, odbijajući da se identifikuje sa feminističkim ideologijama koje ženu svode na kopulaciju zarad stvaranja potomstva. Jonathan Kalb u knjizi *The Theater of Heiner Müller* piše:

Hamlet zavidi ženama na njihovom statusu objekta, očigledno preopterećen vlastitom intenzivnom subjektivnošću ...[i] novi, matrijarhalni poredak se rađa iz te misli.³⁸

Ona uprkos svemu pokazuje snagu i vjeru u revoluciju proizašlu iz iskustva ugnjetavanja. Za Hamleta su ugnjetavanje i iskorištavanje samo intelektualni koncepti i nisu dio vlastitog iskustva. U Müllerovom tekstu, Shakespearova tragedija se pretvara u nadrealistički karneval maski. Ono što se kod Shakespearea izražava govorenim tekstom i složenom psihološkom interakcijom likova, Müller postavlja na pozornicu kroz upečatljive vizuelne impulse. Svojom fragmentarnom strukturom ovaj komad je moguće tumačiti u okviru opozicija jednog starog i novog identiteta, stare i nove ideologije, između lica i maski.

U procesu artikulisanja značenja koje pronalazimo u *Mašini Hamlet*, Müller je svjestan ekspresivnog potencijala scenske slike te tako vizuelne sekvence ovog komada reflektuju Hamletovu unutrašnju viziju likova i događaja oko njega. Značaj *Skercoa* ne treba podcijeniti zbog interpretacijskih poteškoća; u fragmentima Müller spaja i suprotstavlja, stvara i razbija vizuelne metafore i motive. Potentnost njegovih riječi jednaka je snazi njegovih scenskih slika i to ne smijemo zanemariti pri bilo kojem pokušaju interpretacije ovog i drugih njegovih tekstova.

I Shakespeare i Müller koriste pozorište kao metaforu za istraživanje dihotomije izgleda i stvarnosti, obmane i istine, maske i lica, glume i identiteta. Dramatičari istražuju psihološko-socijalni impuls i političku funkciju igranja uloga i nošenja maski kroz svoje likove i dalje razvijaju tu ideju fokusirajući se na introspektivnu potragu protagonista za identitetom. U oba teksta, međutim, metafora sadrži drugu dimenziju. Teatarska razmišljanja o igranju uloga fiktivnih likova okreću se samoj sebi i istražuju ulogu i funkciju drame i teatra. Dakle, potraga za identitetom u glavnim likovima ogleda se u pokušaju dramatičara da svoj identitet definišu u društveno-političkom kontekstu, odnosno da dodijele smisao i

³⁷Walsh, B. (2001). *The Rest Is Violence: Müller Contra Shakespeare*. PAJ: A Journal of Performance and Art, vol. 23 no. 3, str. 24-35. Project MUSE muse.jhu.edu/article/25827.

³⁸ Izvorni tekst: „Hamlet...envies the women their object status, having apparently become overburdened with his intense subjectivity...[and] a new, matriarchal order of pictorial dominance is about to be born.“, Kalb, J. (1998). *The Theater of Heiner Müller*. New York: Limelight Editions, str. 58.

funkciju svojoj aktivnosti. Svijest dramatičara (dok pišu), čitatelja i člana publike oscilira između dva nivoa percepcije: teatralnosti i metateatralnosti.

Uprkos Müllerovim radikalnim dramaturškim revizijama klasične drame, njegovom stvaraju vizuelnog teksta i njegovoj sklonosti da elizabetansku igru pretvori u grotesku i noćnu moru, on ipak ostaje iznenađujuće blizak izvorniku. Na ukupnoj razini teksta moguće je uslovno promatrati fabulu u tekstu, mada ni tada ona nije linearna, nego fragmentarna i simultana, ali i ciklična, jer prerušena u novi tekst u svakoj sceni ponovo, ona ukazuje na smisao cjeline isječaka. Hamlet kod Müllera, iako priziva Shakesperaovog, skoro do kraja je obezličen i data mu je uloga *mašine* – perpetuiranog mehanizma.

Analitička usporedba dvaju tekstova otkriva neočekivano lice renesansne tragedije iza groteskno izobličene maske teksta dvadesetog vijeka. Pišući *Mašinu Hamlet* koristeći kolaž kombinovanih kulturnih tekstova, stvara se hibrid scenskih elemenata i stilova koji čine da likovi kontinuirano osciliraju između svijeta sna i stvarnosti. Kao što to zaključuju Weber i Girshausen u *Bilješkama uz Hamletmašinu*:

Müller je još eksplicitnije, odrekavši se dijaloga, napisao antidramu koja je uprkos svojoj neobičnosti zapanjujuće analogna onoj elizabetanskog dramatičara. Jezik više ne konstituira dijaloške subjekte nego se uslijed svoje rastrgnutosti i raslojenosti probija kroz govorna lica. Površno gledano, komad je napisan u monozimima, ali se udarnom parataktičnom građom rečenice ispostavlja kao polifoni tekst pod čijom se monološkom površinom ukrštaju i stapaju mnogi glasovi. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 101)

Zaključno, *Mašina Hamlet* kao paradigma postmodernog teksta propituje granice žanra i prevazilazi ih ostavljajući nam tekst koji, iako u obliku snovitih fragmenata, odražava mnoštvo važnih ideja.

III. 4. Filoktet

Filoktet predstavlja prvi dio tzv. *eksperimentalnog niza*, Müllerove obrade Brechtovih komada: *Horacijanac (Der Horatier, 1968)* je nastao prema rimskoj legendi i kao Brechtov komad *Horaciji i Kurijaciji*, a *Mauzer* prema Brechtovom komadu *Mjera*. Brecht je osmislio dramsku strukturu zasnovanu na tekstovima koji reflektuju određenu političku i društvenu stvarnost pri čemu je priča predstavila odnos samog dramatičara prema određenoj političkoj ideologiji. On svoje djelo povezuje sa novom državom i postavlja epsko pozorište u kontekstu državne istorije i ideološkog razvoja. Brecht navodi kako nova vrsta države proizvodi novu vrstu publike, novu klasu dramatičara koji uspostavljaju drugačiji odnos prema sadržaju i

prema publici. Spomenuti komadi se u teoriji Brechtova djela nazivaju *didaktičkim (Lehrstücke)*, to su drame kojima je cilj da gledaoca pridobiju za određen politički ili socijalni ideal, da u vidu apstraktne parabole tumače odgovarajući pogled na svijet. Takve poučne komade Brecht piše tridesetih godina: *Der Jasager (Čovek koji govori ne)*, *Die Massnahme (Mjera)*, *Die Ausnahme und die Regel (Iznimka i pravilo)*. Brecht u *Dijalektici u tetaru* navodi:

Pozornica je počela pričati. Više nije uz četvrti zid nedostajao i pripovjedač. Nije samo pozadina zauzimala stav prema zbivanjima na pozornici,... ni glumci se nisu potpuno preobražavali nego su držali odstojanje od prikazivanog lika, čak su jasno izazivali na kritiku. Prikazivanje je izložilo teme i zbivanja procesu začudnosti; ta je začudnost bila potrebna za razumijevanje. Pozornica je počela djelovati poučno. Nafta, inflacija, rat, društvene borbe, porodica, religija, žito, trgovina topovskim mesom, postali su predmeti teatarskog prikazivanja. Zborovi su objašnjavali gledaocu njemu nepoznata stanja stvari. Filmovi su prikazivali montirana zbivanja iz čitavog svijeta. Projekcije su donosile statistički materijal. Time što su "pozadine" stupile naprijed, djelovanje ljudi izloženo je kritici. Teatar je postao posao za filozofe, dakako za takve filozofe koji nisu željeli samo tumačiti svijet nego ga i mijenjati. (Brecht, 1966, str. 64)

Müllerov (post)moderni komad *Filoktet* koji nas vodi „u prošlost“, ali zapravo „dolazi iz današnjeg vremena“ predstavlja adaptaciju antičkog materijala, gdje sadržaj ima značajna odstupanja od mita, a više je okrenut novom tumačenju. U tom kontekstu, nakon analize mitskog predloška i Müllerove intervencije, ovaj rad će se baviti interpretacijom tri središnja (i jedina) lika drame. Odnos između Filokteta, Odiseja i Neoptolema jednih prema drugima, ali i njihova karakterizacija, motivacija su od ključne važnosti za analizu. Nadalje, potrebno je analizirati formalne i jezične aspekte poput upotrebe jezika i načina govora likova, kao i pogled svakog od likova na trenutnu situaciju i, zaključno, prekide s elementima klasične drame i tragedije.

Mitološka osnova za Müllerovu dramu jeste narativni kompleks o Trojanskom ratu. Osnovne značajke mita o Filoktetu se mogu sažeti na sljedeći način: Hronologija Filoktetovog života, sina Pejanta i Demonase, započinje njegovim odlaskom u rat protiv Troje. Prema mitu, Filoktet je na put pošao kako bi pronašao Helenu, Menelajevu ženu. Tokom ovog putovanja upoznao je Herakla i oslobodio ga patnje koju mu je nanijela njegova supruga Dejanira. Tim činom je zaslužio luk i strijele otrovane krvlju.

Tokom žrtvene gozbe na grčkom ostrvu Tenedos ugrizla ga je zmija, a rana je počela da širi neugodan miris, da bi ga Grci kasnije, ranjenog, ostavili na ostrvu Lemno. Prema

proročanstvu koje stiže nakon toga, uz pomoć Filokteta i Heraklovog luka, sudbina Trojanskog rata bi se mogla promijeniti u korist Grka, zbog čega se Odisej (ili prema drugim pričama Diomed) vraća na Lemno pokušavajući dobiti Filoktetovu podršku i naklon. On i Ahilejev sin Neoptolem uspijevaju Filokteta nagovoriti na povratak i tu se, sa propašću Troje i ubistvom Prijama, završava i Filoktetova uloga u mitskim pričama.

Antička tragedija je započela sa preuzimanjem mitskog predloška i tu možemo započeti pratiti varijacije na temu Filoktetovog života. Euripidova izgubljena drama i Sofoklov komad su važni začetnici tradicije u književnoj artikulaciji mita te i u njegovoj savremenoj recepciji. Još je važno napomenuti da Sofoklova tragedija imala retroaktivni uticaj na sadržaj stvarnog mita pa su tako neke važne transformacije postale *službeni kanon* mitologije.

Müllerov *Filoktet* je, u odnosu na *Medeju* i *Hamleta*, poprilično homogen tekst bez mnogo iskliznuća u otežano artikulisanje riječi u replikama. Müller se u drami fokusira na sam tok radnje i ograničava je na svega na tri protagonista: Odiseja, Neoptolema i Filokteta. U odnosu na Sofoklovu tragediju gdje nam uloga hora pomaže u pokušaju razumijevanja motiva i same radnje, kod Müllera to izostaje u korist naglašavanja usamljenosti glavnog lika. Smanjenjem broja likova i nerazvijanjem njihovog psihološkog portreta *Filoktet* je u velikoj mjeri zagledan u predstavljanje pojedinih ideoloških stavova pojedinaca. U vezi sa Sofoklovom tragedijom Christoph Menke piše:

Neprijateljstvo te trojice neprijateljstvo je do smrti, do vlastite smrti, ili još bolje: do smrti drugoga. Svaki od njih zastupa bez ostatka svoju stvar: Odisej stvar Grka, njihova uspjeha u borbi protiv Troje; Neoptolem stvar vlastite »kreposti«, što je shvaća tradicionalno (riječ je o njegovu nasljedstvu i njegovoj časti); Filoktetova je stvar njegova vlastita, stvar njegova »ja«, njegova života. U isto vrijeme, trojica ne zastupaju svoju stvar na isti način. (Menke, 2008, str.183)

Središnji problem, kako u Sofoklovoj tragediji tako i kod Müllera, jeste nesklad između zahtjeva države i prava na autonomiju pojedinca. Prolog nam sugerije kako drama koju ćemo čitati neće biti klasično interpretiranje mitske priče. Već na početku signaliziraju se anahronizam i suprotstavljanje različitih prostora-vremená. Prateći Brechtove korake, autor podsjeća publiku da je situacija na pozornici samo pozorišna predstava, i istovremeno zagovara ideju da predstava nikome neće koristiti jer joj nedostaje moralna poruka. Prolog objedinjuje teorijske postavke komedije i tragedije. Glavni glumac se pojavljuje sa maskom klauna na licu dok govori o mržnji i ratovima, a pod njom se nalazi mrtvačka lobanja.

PROLOG:

GLUMAC, KOJI TUMAČI FILOKTETA s maskom klovna:

Dame i gospodo, iz današnjih dana

Naša igra odvešće vas u prošlost

Kad čovek čoveku još neprijatelj je bio,

Ratovanje uobičajeno, život opasnost prava.

I da vam odmah priznamo: fatalno je

Ono što mi ovde prikazujemo, nema u njemu morala

*I životu se od nas ne možete naučit.*³⁹ (Müller, 1970)

Može se reći da je za Müllerov stil primjetna redukcija psiholoških portreta likova i čak vrlo prisutno ograničenje smjera radnje. Kao što dramatičar objašnjava *Pismu o Filoktetu*, radnja je model, a ne priča. Cilj je pokazati stavove, a ne značenje. Prema Mülleru, tok događaja je neupitan samo ako sistem nije doveden u pitanje. Dalje navodi:

Tijek je prinudan samo kad se sustav ne postavlja u pitanje. Komika u predstavljanju izaziva raspravu o njegovim pretpostavkama. Samo klaun postavlja cirkus u pitanje. Filoktet, Odisej, Neoptolem: tri klauna i gladijatora vlastitih svjetonazora. (Menke, 2008, str.185)

Prologom se radnja izmješta na ostrvo Lemno gdje prebiva Filoktet. Božansko porijeklo njegove rane se mijenja isticanjem činjenice kako je ovaj Filoktet ranjen u nekoj borbi. Demitologizacija heroja jeste jedna od temeljnih odrednica prisutna u Müllerovom komadu. U skladu s tim, možemo govoriti o potpunom dokidanju mitskog vremena i uloge sudbine u ovom tekstu, a naglašavanje socijalne i političke dimenzije postaje imperativ i glavna motivacija.

Odisej i Neoptolem osmišljavaju plan kako nagovoriti heroja da napusti grčko ostrvo i krene u Troju. Müller je svoju dramu lišio mnogih mitskih tema, ali je preuzeo zaplet i imena glavnih junaka. Tu je čudesni Heraklov luk, ali se njegova funkcija svodi samo na svojstvo borbenog alata. Njih dvojica s pravom očekuju da će naići na otpor i ogorčenost s obzirom na to da je Filoktet, ostavljen sam na otoku, postao nepovjerljiv i neprijateljski nastrojen prema Grcima. Kao što Uwe Schütte⁴⁰ primjećuje, dramu nedostaju pozitivni likovi, a Otto Norbert Eke⁴¹ ističe da se drama temelji na osjećaju mržnje - Filoktet mrzi Odiseja, koji ga je napustio i protjerao, Neoptolem mrzi Odiseja jer je prisvojio oružje njegovog oca Ahileja. Odisej, pak, koristi tu situaciju za uspostavljanje političke igre. Tako se, u skladu s Müllerovom

³⁹ Prev. Vera Gligorijević Milovanov. *Scena* 6, 2, 5, str. 106-123.

⁴⁰ Schütte, U. (2010). *Heiner Müller*. Köln: Böhlau Verlag, str. 38.

⁴¹ Norbert Eke, O. (1999). *Heiner Müller*. Stuttgart: Philipp Reclam, str. 108.

namjerom, pojavljuju tri različite vrste identiteta i motiva u likovima: Filoktet je slomljen zbog diktata političkih ciljeva, Neoptolem djeluje u ime viših vrijednosti, moralista koji se kasnije ipak udaljava od ideala koje predstavlja, dok Odisej služi političkim ciljevima koji su, vođeni načelom „cilj opravdava sredstva“⁴², najveći prioritet u drami.

Mržnja je rezultat trojanskog rata, ali takode trajno veže likove ovog rata. Kad Filoktet govori o svom progonstvu, on kaže: „Reci mi ko je mrtav i kol'ko je prošlo/Od kad sam, u bunilu od rana, gledao/Za flotom što se uz sve udaljenije i šumove/Na vidiku smanjuje, sam već.“⁴³ Poniženje koje je doživio u Filoktetu je izrodilo mržnju prema Grcima te on čini sve kako bi im uskratio svoje prisustvo u borbi.

FILOKTET:

*Tako ću oklevati, dok i poslednji Grk
Na brdu leševa, grčkih, ne nađe se
Na onom što bejaše grad, Troja po imenu.*⁴⁴

Jezik kao osnova komunikacije i ljudskih odnosa jeste jezik naredbi i rata. Filoktet mrzi jezik jednako koliko i teži za njim jer ga jezička ambivalentnost podsjeća na dvostruki paradoks njegove egzistencije, to jest, njegova odnosa prema drugima i prema ratu.

FILOKTET:

*Zvuk, što drag mi beše. Jezik koga se dugo lišavah,
Na kome s mojih usana prva reč
Hiljadu mojih veslača pokrete,
Hiljadu kopalja uputi u bitku.
Onoliko dugo omrznut, koliko i željen. Još duže.*⁴⁵

Bijeg iz zamki jezika jednako je nemoguć koliko i prekinuti njegove veze sa nasiljem i ratom. Müllerova drama to prezentuje posredstvom kontinuirane igre sa jezikom koji povezuje riječi, smisao i, na kraju, oružje. Najvažnije metafore koje možemo primijetiti u drami su vezane za odnos luka i strijele, Filoktetovog oružja koje je dio njegovog identiteta na isti način na koji bi afirmativni moralni imperativ trebao biti dio Neoptolemome ličnosti.

*Luk daj mi, speri ljagu sa svog imena,
Učini da neučinjeno bude, ono što nerado učinio si,
Lažov te u lažova preobratio*

⁴² Ibid., 107.

⁴³ Müller, H. (1970). *Filoktet*, prev. Vera Gligorijević Milovanov. Scena 6, 2, 5, str. 106-123.

⁴⁴ Ibid.,

⁴⁵ Ibid.,

*Lopov u lopova. Ukloni tud uticaj
Meni luk vrati, a sebi časno ime.*⁴⁶

Jezik stvara lažljivce pa ipak, omogućuje i konstituiranje jastva samo kroz povezanost sa nasiljem i destrukcijom. Njemačka kritičarka Genia Schulz (1980) Müllerov komad ispravno čita kao alegoriju staljinizma, kao pokušaj prikazivanja paradoksalnog spajanja ideje socijalizma i totalitarizma koje je opisivalo NjDR. Ovo spajanje funkcionira kroz jezik, ili tačnije kroz jezik borbe i rata, klasne borbe, borbe protiv ideološkog neslaganja, kao i hladnog rata. U ideološkim mehanizmima borbe postoje pobjednici, poraženi i oni koje je moguće zamijeniti. Ono što ostaje a što naglašava *Filoktet* jeste stalnost veze između rata i ljudske komunikacije svedene na metafore rata. Müller kao svjedok političkog ustrojstva Istočne Njemačke kroz prethodno preživljene fašizme i staljinizme, poput drame o Hamletu, i u *Filokteta* upisuje svoje iskustvo i pogled na postojeću sliku svijeta. On doba diktature vidi i kao pogodno vrijeme za pisanje jer krhko uređenje svijeta zahtijeva djelovanje i bunt; *u harmoničnom svetu nije potrebno pisati.* (Müller, 2017, str. 78)

U središtu zbivanja *Filokteta* dolazi do sukoba između subjektivne i objektivne etike, slobode i nužnosti, morala i prisile djelovanja. Ralph Fischer ističe da rana koju ima *Filoktet* znači „destabilizaciju strukture i jaz u sistemu“⁴⁷ Unutrašnji sukob se najviše očitovao u Neoptolemu koji se istovremeno vodi svojim moralnim načelima ali i slijedi političke ciljeve. U trenutku slabosti on priznaje:

*Lagati dalje ne mogu. Istinu slušaj.
Bez tvojih ljudi grad Troja neće nam se
Predati a samo tvoja reč vratiće ljude tvoje
U naš rat, u Troju da te vratim.
Iz duge samoće. u još veću slavu,
More sam preleteo, nerado prevarih
Teško prevarenog i sam teško prevaren.
No drugog izlaza nije bilo, sem laži - dužnosti.* (Müller, 1970)

No, okretanje Neoptolema prema *Filoktetu* je ipak samo privremeno. Njegov povrtak Odiseju je čisto pragmatički; dok *Filoktet* odbija dobrovoljno pomoći Grcima, Neoptolem je odlučan u borbi protiv neprijatelja, čak i ako je put do slave nečasan. Konačno, Neoptolem biva taj koji lukavo oduzima *Filoktetu* život, spašavajući Odiseja od smrti. *Filoktet* doživljava blijedu herojsku smrt, ubijen mačem u leđa, uslijed čega postaje mučenik. Putovanje Odiseja i

⁴⁶ Ibid.,

⁴⁷ Fischer, R. (2012). *Der Hinkende Vogel Verfremdet Den Flug: Physische Verfremdung in Den Theatertexten Heiner Muellers.* Peter Lang AG, str. 87.

Neoptolema na ostrvo Lemno otkriva funkcionisanje mehanizama moći. Odisejeva uloga je dvostruka: on simbolički predstavlja jedan mehanizam moći ali mu se u isto vrijeme ne odupire, štaviše, svjestan je da je važan dio njega. Filoktetova smrt nije uzaludna, i ona je tu zbog političkih ciljeva te u tom maniru Odisej izmišlja priču prema kojoj su Trojanci ubili Filokteta:

(Obraća se ponovo Neoptolemu)
Ispricaćemo da Trojanci pre nas stigoše
Sa željom da čoveka ovog protiv nas nahuškaju.
On im se prikazao kao najbolji Grk.
I oni ga smakoše zbog te vernosti, jer
Zlatom nisu mogli da ga primame,
Kao ni rečima, ni strahom. Umro je
Na naše oči, dok smo se s valima borili.
Opkolilo ga sedam Trojanaca na stenju
Osmi mu u leña mač zario
I jači od urlika bure beše njegov krik
Kad si to video, izbaci ti, zar ne beše tako? (Müller, 1970)

A Neoptolem tu odgovara:

Mogu i bez njega sada, i bez tebe mogu.
Sve najbolje u sebi pod noge sam bacio i po tvome
Lažov, lopov, ubica postao iz tvoje škole.
Video sam Trojance. Video sam ih kako ubiše dvojicu. (Müller, 1970)

Predstavljena scena pokazuje nepoštovanje prava pojedinca, ovog puta prava na posthumni mir. Čak je i mrtvi Filoktet u stanju služiti državi. Odisej u Sofoklovu pogledu nije samo beskrupulozan čovjek, majstor spletki, lukav i varljiv, nego je i utjelovljenje državnih mehanizama. Na istu osobinu ukazuje i Heiner Müller, koji napominje da je Odiseja doživljavao kao negativca, utjelovljenje zla, staljiniste. Za Müllera je on jednostavno čovjek izrazito radiklanih stavova. Završetak komada je tako prilično pesimističan s obzirom na to da pobjeđuju licemjerje, cinizam i laž. Moral pojedinca gubi se u političkom pragmatizmu. Prema Müllerovim riječima, odlazak Odiseja i Neoptolema sa mrtvim Filoktetom trebao bi u potencijalnoj teatarskoj izvedbi biti popraćen projekcijama fotografija iz različitih ratova: od Trojanskog rata do rata u Japanu. Na taj način on još jednom podsjeća da mu primarni interes nije bavljenje historijom već modelima ponašanja. On opisuje kolektivna iskustva koja su bezvremenska i nikako mnogo drugačija jedna od drugih.

Filoktet prati tok radnje preuzet od Sofokla do Neoptolemovog povratka na otok i vraćanja luka Filoktetu. Odatle se u potpunosti udaljava od nje i polazi svojim putem do završetka. Odisej govori:

*Toliko smo daleko u svemu ovom otišli.
U mrežu spletenu od naših i tuđih poteza
Da nas nijedan drugi put iz nje neće izvesti osim - napred.
Ispljuni sažaljenje jer ono ukus krvi ima.
Nema mesta za vrline a ni vremena nema sad.
Ne raspituj se za bogove, jer živiš s ljudima.
A od bogova, kad vreme bude, ti drugo nauči. (Müller, 1970)*

Dok se Neoptolem koleba i stalno ističe kako je svjestan svog moralnog posrnuća, Odisej je netaknut i sve što je učinio, rizikujući svoj život, služilo je svrsi. Filoktet, Neoptolem i Heraklov luk su kod Müllera instrumenti Odisejeve manipulacije; u svijest svoje drame on nije prizvao Odiseja koji pati u izgnanstvu već Odiseja, začetnika racionalne misli koji je u dvadesetom vijeku sebi obezbijedio mnogo slojeva ličnosti i motiva za preživljavanjem. Cristoph Menke u *Prisutnost tragedije: ogled o sudu i igri* piše:

Svojom je refleksivnošću Odisej »lik prekoračenja granica«. Njime započinje nov oblik javnog djelovanja, na »pozornicu« stupa »nova vrsta (...), politička životinja« U Odiseju Heinera Müllera politički je oblik djelovanja došao do samosvijesti i samostojnosti. On provodi zamjenjivanje tragične sudbine politikom, što ga je u »novijim tragedijama« zamijetio Napoleon, razgovarajući s Goetheom u Erfurtu: »S njim (Odisejem, C.M.) povijest naroda prelazi u politiku vještaka, sudbina gubi svoje lice i postaje maska manipulacije.«Odisej, »glumac«, »tvorac« svoje sudbine, »uništavatelj [je] tragedije«; njegova politika zamjenjuje »(nedjeljivog) heroja« »djeljivom lutkom«, objektom svoje »manipulacije«.Nasuprot herojima plastike, »politička životinja« Odisej ne podliježe sudbini, on je čini sam. (Menke, 2008, str. 186)

U tome se ogleda još jedan sloj iščitavanja ovog dramskog teksta – pitamo se do koje granice Odisej uopšte može da ide kako bi ostvario cilj? Govoreći na taj način, on zaista prevazilazi granice, poput antičkog heroja, ali u svijetu u kojem su usud i božansko poput slijepog crijeva i gdje se individualizam guši u korist dobrobiti kolektiva iščašenih svjetonazora.

Kao i u *Mašini Hamlet*, glavni junak je rascijepljen između svojih i zahtjeva kolektiva, između jezika i govora koji je afirmativan jedino ako govori o borbi za državu i ideologiju, a

ništavan ako služi predstavljanju vlastitih stavova. U tom naporu ka gušenju individualizma Müller vidi ideologije, kako staljinizma tako i marksističke revolucije.

Filoktet ne pati ili umire u ime ideje - stoga ovo nije tragedija. Filoktet umire „u ime“ praznine i ništavila: on nije individua. Dekonstrucijom opozicije - funkcionalizacija protiv slobode pojedinca, ili, kako glasi zvanična marksistička perspektiva - historijske potrebe protiv individualizma, komad se opire službi jedne od ideologija. Filoktet očigledno izmiče marksističkoj ideologiji i ovdje je riječ o negaciji komunističke drame jer prikazuje aporiju marksističkog projekta spasenja ljudske rase.⁴⁸ (Shulz, 1980)

Sa druge strane, u svojoj interpretaciji figure Neoptolema Schulz i Florian Vassen objašnjavaju da Neoptolemovo ponašanje odražava prelaz od individualizma do terorizma. Međutim, prema Müllerovoj ocjeni terorizam – poput ljevičarskih, zapadnonjemačkih militantnih terorističkih organizacija, tzv. *Urbane gerile* - bio je izraz buržoaske subjektivnosti:

Terorizam - pogotovo u njemačkom obliku - nije ništa drugo nego proširenje buržoaskog humanizma. U tom smislu - ukratko rečeno - Molotovljevi koktel je posljednje buržoasko iskustvo.⁴⁹

U *Filoktetu* Müller prikazuje sažaljenje i čast kao zastarjele, kao buržoaski luksuz koji revolucija ne može sebi da priušti. Recepcija i interpretacija ovog komada jeste višeznačno orijentisana s obzirom na to da pisac, opisujući Filoktetov pad, progovara iz svoje društveno-političke stvarnosti. Uprkos tome, likovi su i fragmenti u cijelome tekstu podređeni simbolizaciji, često je njihova motivacija za pojedine događaje izostavljena, što je, čini se, još jedna strategija razaranja dramske forme.

Filoktet nije komad koji reflektuje samo sukob pojedinca sa društvom jer ovaj Filoktet kojeg čitamo kod Müllera nije samo isključen iz zajednice već je izgubio svaki dio svog identiteta. On ne umire u ime ideje i zato ovaj komad nije niti može biti tragedija – on je obris kako dramskog lika tako i čovjeka. Destrukcija tragedije kao uzvišene forme i njeno

⁴⁸ Izvorni tekst: „Philoctetes does not suffer or die in the name of an idea - hence this it is not a tragedy. Philoctetes dies ‘in the name’ of emptiness and nothingness: he is a non-individual. By deconstructing the opposition - functionalization against the freedom of the individual, or, as the official Marxist perspective reads - historical necessities against individualism, the piece resists the service of one of the ideologies. Philoctetes clearly eludes Marxist ideology, and that it is about negation of communist drama because it depicts the aporia of the Marxist project on the salvation of the human race.“

⁴⁹ Izvorni tekst: „Der Terrorismus – besonders in seiner deutschen Form – ist doch nichts anderes als eine Verlängerung des bürgerlichen Humanismus. In diesem Sinn – etwas pointiert formuliert – ist ein Molotowcocktail das letzte bürgerliche Bildungserlebnis.“, Müller, H. *Die Wunde Woyzeck, u Explosion of a Memory*, S. 93–114.

rasparčavanje u niz farsičnih ili čak komičnih elemenata, ironizirajući uzvišeni govor, čini *fragmentarnost* u ovome komadu. Ljudi su, kao i Filoktet, postali klovnovi, božanska instanca je nestala, a svi su u borbi zamjenjivi.

Međusobne dileme likova su kod Sofokla išle u korist radnje i njenog napretka, obogaćujući iskustvo i motivirajući postupke. U Müllerovom *Filoktetu* nema ništa tome slično jer su Filoktet, Odisej i Neoptolem udaljeni jedni od drugog do te mjere da jedino jezik odražava neki slabi privid razrješenja sukoba. Likove u ovom komadu ne možemo pomiriti jer su oni predstavnici različitih i danas međusobno nepomirljivih principa, a to su društvena pravda i individualna sloboda. Uprkos tome što u *Filoktetu* nema klasične dramske napetosti, u ovim sekvencama primjećujemo dramatičnost posvađanih glasova različitih perspektiva koje zagovaraju tri lika. Kada piše o Müllerovoj poetici fragmentarnosti, Vlado Obad navodi:

Napetost ne leži u kontrapunktnom nizanju scena, nego u sukobljavanju opredjeljenja u svakoj sceni posebno. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 34)

Filoktet ne poziva na djelovanje niti postoji revolucionarna pouka u strukturi ovog komada. Brechtovu intenciju namijenjenu poučnim tekstovima Müller u *Filoktetu*, pa i u drugim dramama, usmjerava na pojedinca koji je žrtva svog vremena. I *Mauzer* i *Horacijanac*, uz *Filokteta*, u središtu imaju smrt čovjeka, ubistvo člana jednog kolektiva, a ne neprijatelja. Dakle, borba je unutrašnja i ukazuje na uslovljenost istorijskih i ideoloških mehanizama u životu pojedinca. U Sofoklovoj tragediji postojanje božanskog principa pomaže razrješenju svih nedoumica (Neoptolem vraća luk, uprkos svemu, Filoktet pristaje da se vrati u Troju) što kod Müllera postaje prisustvo ideološkog aparata.

Filoktet je ukazao na određene simptome društvenog poretka, tekstom pokušao osvijestiti u glumcima i publici smisao izrečenog. Struktura Müllerovog komada se tako može analizirati prema onome što je izostavljeno iz Sofoklove tragedije, a to je božansko, vladavina usuda, pa tako pred sobom imamo tekst koji ukazuje ali ne razrješuje niti jedan prisutni sukob i ne nudi odgovore na postavljena pitanja. Dragoslav Dedović u *Anđeo istorije, anđeo očajanja* kaže:

Milerova opsesivna pitanja još uvijek nisu našla definitivni odgovor: da li je moguće ljudsko društvo koje bi trajno uravnotežilo dvije ljudske iskonske potrebe, za društvenom pravdom i za individualnom slobodom? Da li sloboda isključuje pravdu, i obrnuto? Da li su opravdane žrtve nastradale u pokušajima ostvarivanja ovih ideja? (Dedović, 2010, str.127)

Sofoklov *Filoktet* se u Müllerovoj adaptaciji pokazao kao nevjerovatno potentan tekst i odlična podloga za strukturu komada u dvadesetom vijeku. Kao *Mašina Hamlet*, a kako ćemo kasnije vidjeti, i *Medeja*, *Filoktet* u Müllerovoj obradi mitološkog je reprezent nestanka tragedije na tlu savremene dramaturgije, ali samo njene antičke forme, dok su teme i tragični motivi itekako prisutni i primjenjivi u našem vremenu.

III. 5. Medeja – sveta priča o ženi

Jedan od najpoznatijih i, kritici za propitivanje najatraktivniji, mit poznat od vremena starih Grka je mit o Medeji. Medeja (grč. *Μήδεια*, *Médeia*), u grčkoj mitologiji poznatija kao čarobnica, kćerka kolhidskoga kralja Ejeta. Zaljubivši se u Jasona, vođu Argonautâ, Medeja mu pomaže da se domogne zlatnog runa. Vraćajući se s Argonautima, ubila je brata Apsirta kako bi spasila sebe i njih od očeva progona. Kada ih je na otoku Kerkiri (današnji Krf) stigla Ejetova vojska tražeći od kralja Alkinoja Medeju, ovaj je odgovorio da će je predati samo ako se ustanovi da je djevica, pa se Medeja potajno vjenčala s Jasonom sa kojim je i otišla sa ostrva. Kada su stigli u Korint živjeli su zajedno deset godina da bi, nakon toga, Medeja iz ljubomore otrovala Jasonovu zaručnicu Glauku i ubila svoju djecu kako bi se osvetila Jasonu.

Prema drugim verzijama mita, nije Medeja ubila svoju djecu, nego su to učinili Korinćani. Najzad, prognana i od Egeja jer je htjela ubiti njegova sina Tezeja, vratila se na Kolhidu, gdje je zauzela očevo prijestolje. U antičkoj književnosti, Medeja je glavni lik istoimene Euripidove, Ovidijeve i Senekine tragedije; spominje se i u drugim tragedijama, a njena sudbina je inspirisala brojne pisce (P. Corneille, F. Grillparzer), muzičare (L. Cherubini) i likovne umjetnike (P. Veronese, N. Poussin, E. Delacroix). Značajno je spomenuti činjenicu da se lik Medeje često prikazuje različito, gdje je ona ponekad okrutna osvjetnica, a negdje je predstavljena kao prevarena i očajna žena.

Euripidova istoimena tragedija prikazuje lik Medeje kao ženu koja je ubila svoju djecu da napakosti svom voljenom Jasonu; on je nju prevario, a pitanje braka i porodice je Medeji jako važno te ju je prevara bacila u očaj. Time Euripid motiviše monstruozi postupak u svom komadu *Medeja*. Ona je, u isto vrijeme, povrijeđena i očajna ali i demonska žena koja želi da Jason pati i time plati za svoju prevaru. Jason je, navodno želeći osigurati njihovoj djeci i njima bolji život, odlučio oženiti Glauku, kraljevu kćer. Kada je Medeja saznala za to, isplanirala je osvetiti se Jasonu jer je izdao njeno povjerenje i ljubav. Medeja u konačnici ne

odustaje od svoga plana, tj. osvete Jasonu, ali je u par navrata blizu toga jer je svjesna posljedice.

*Aj, aj! Što ću učiniti? Ponestaje mi snaga,
žene, kad ugledam vedre dječje oči.
Ne mogu! Zbogom odluke prošle!
Izvest ću iz zemlje djecu svoju.
Zašto da ja njihovim nevoljama oca
ražalostivši sama sebi dvaput tolike nevolje navučem?
Neću! Zbogom odluke.⁵⁰*

Medeja šalje poklon u obliku haljine i nakit koji je unaprijed začarala Glauki za “sretan brak.“ Ko god bi se dotakao te haljine umro bi u užasnim bolovima. Tako umiru Glauka i Kreont koji ju je pokušao spasiti. Nakon toga, Medeja mačem ubija svoju djecu ne dopustivši Jasonu da ih dodirne već ga optužujući da je prouzrokovao to (ne)djelo.

*Medeja : Oj sinci, kako oca ludost ubi vas!
Jason: Ne, - desnica ih ruka moja ne smaknu!
Medeja: Al' obijest tvoja, tvoja svadba, mladi brak.
Jason: Pa zar rad' braka bješe vrijedno ubiti ih?
Medeja: Zar misliš, da za ženu to je malen jad?
Jason: Jest, ako razumna je, - za te sve je zlo.
Jason: Pa ipak ih ubi?
Medeja: Da rastužim tebe.⁵¹*

U atmosferi koja prikazuje Medeju kao ženu kojoj je porodica najvažnija i Jasona kao preljubnika pojavljuje se i „opravdanje“ za to. Naime, Medeji je vjernost i život sa Jasonom i njihovom djecom najvažniji, a Jason se ženi kako bi djeci osigurao pristojan život i opravdava se:

*već mi da – to je glavno – dobro živimo i s oskudice ne patimo.
vi, žene, mislite: imamo sreću svu,
a zadre l' opet u brak kakva nesreća,
blagodat prva, najljepša je mrska vam.⁵²*

Opisujući Medeijine osjećaje nakon što ju je Jason prevario, Euripid nam nudi uvid u Medejinu unutrašnjost i emocije koje su joj, kao ženi, predodređene. *Ratio* kao nešto čime su se mogle ponositi žene antičkog svijeta nije bio sastavni dio njihovih identiteta. Medeja kod

⁵⁰ Euripid(1990). *Medeja*. u *Sabrane grčke tragedije*. Beograd: Prosveta, str. 245.

⁵¹ Ibid., 247.

⁵² Ibid., 249.

Euripida mora voljeti brak i biti odana jer je to duboko ukorijenjeno u patrijarhatu Korinta. Euripid opisuje Jasona kao nekog ko je htio iskoristiti jednu ženu kako bi ostavrio svoj cilj. Nije nimalo sličajno što on bira ženu koja je u hijerarhiji društvene zajednice moćna i njom on ubija Medeju, varvarku sa Kolhide. Pitanje doma, Korinta i Kolhide, postaje važno pitanje kada je riječ o poziciji koju Medeja zauzima u oba svoja privremena doma. Ona je kod Euripida prikazana kao čisti proizvod dominantne maskuline kulture, žena varvarka koju muškarac mora zauzdati, supruga i majka koja potvrđuje svoju ulogu time što polazi za suprugom. Euripid se nije osvrtao na to da nam prikaže kako je i Korint mračan i krije tajne i kako su zločinu skloni i oni „uzvišeniji“ i „ljudskiji“ te da se Medeji uloga ne smije svesti na osvetoljubivu, ljubomornu ženu već na odlučnu i hrabru. Pored toga, čini se kako Euripid koristi ove rodne i identitarne razlike između supružnika više usputno, a ne kako bi ponudio kritiku antičkog, prema svemu stranom netolerantnog, društva. Njegova *Medeja* potvrđuje stereotipe koji kažu:

*Dakako, tebe muči ljubomorna
ćud, no sve su žene takve (...) znaš da žensko srce sklono je na plač...⁵³*

U svom radu *Meditacije Medeje* Lada Čale Feldman prezentuje različite interpretacije ovog kontroverznog lika. Ona svoju pažnju usmjerava na propitivanje procesa koji je Medeju nagnao da ubije djecu te se problemu majčinstva pristupa kao jednom od najznačajnijih za tumačenje mita o Medeji i arhetipskog lika žene čedomorke koji je iz toga proizašao.⁵⁴ U kontekstu tako postavljene priče o Medeji, ono što bismo nazvali njenim *identitetom* jeste njeno određenje majke i supruge ali i njenu želju da se žena ne svodi na te uloge koje su joj nerijetko nametnute.

*Od svega stvora, što imade uma dar,
Mi žene smo stvorenja najnesretnija.
Ta prije sveg nam hrpom blaga kupit je
Svog muža, gospodara primit tijelu svom;
Od onog zla je ovo zlo još bolnije.
A igra jeste sreće, hoće l' dobit zlo
Il' dobro. Razvod braka ženi dika ti
Baš nije, - muža otjerat i ne može.
U nove stupa običaje, zakone.
Stog mora, od kuće li ne zna, biti vrač,
Da znade, s kakvim drugom bračnim živjet će. (Euripid, 1990, str. 238)*

⁵³ Ibid., 240.

⁵⁴ Feldman Čale, L. (2003). *Meditacije Medeje*, u *Sarajevske sveske*, br 2.

Važno je istaći Medejinu svijest o tome šta ona kao žena i ona kao pojedinac u društvu podrazumijeva, ono što je prisutno u nekim mitovima o ovoj ženi; ona nije „kao i sve druge žene“, Medeja je varvarka koja predstavlja sve suprotno normama korintske zajednice. Euripid na tome ne insistira toliko koliko strukturu svoje tragedije gradi na promjeni koja će u njenom identitetu uslijediti nakon prevrata iz emocija u nasilje. Ona je u njegovom komadu predstavnicu žene koja je spremna učiniti sve kada se naruši mir u njenoj porodici. Uprkos tome, Medeja postaje čudovište, ona se ne osvećuje direktno sobom već svime onim što u njenom Jasonu budi neku vrstu emocije i svojim činom negira sve, u gore navedenom dijalogu spomenuto, ono što konstituiše njen identitet „dovedene“ žene, majke i supruge.

Euripid ovako konstruisanim likom Medeje, koji je dosta etički ambivalentan, svjesno ili nesvjesno ukazuje na probleme i socijalne tabue koji ženu postavljaju za objekt, bračno angažovanu osobu i možemo kazati kako je ta ideja proizvela sve sljedeće literarne obrade mita o Medeji i Jasonu. Roxana Hidalgo-Xirinach u tekstu *Euripidova Medeja* navodi:

U lik Medeje dramatisirani su svi koncepti bića žene što su bili socijalno tabuizirani i uvijek iznova nalaze izraz samo posredstvom muških fantazama koji su u službi potiskivanja u nesvjesno.⁵⁵

Ona je konstituisana kao lik koji otvara književni prostor za novi tip žene. Medeja predstavlja lik koji će prestati da bude bračni kapital porodice, da bude dužnica i da joj se pripisuju stvari bez da ima pravo glasa, ona koja će ponekad makijavelistički ići „preko mrtvih do cilja“, ali će pokazivati snagu razuma i samosvijesti a ne samo ogorčenosti i nekontrolisanih emocija.

Govoreći o tome, značajno je spomenuti još jedno književno djelo gdje se u Medejin lik upisuje još jedno tumačenje. Riječ je o romanu *Glasovi* Christe Wolf⁵⁶. Medeja, čije ime znači „ona koja zna dobar savjet“, ona za koju se po predanjima misli da je od bogova nastala, čarobnica, tek kod Euripida postaje „etablirana“ kao čedomorka i to je jedini dio njenog identiteta koji je preživio do dana današnjeg. Christa Wolf u Medeji vidi razapetu ženu; onu koja leluja između dva principa, dvije društvene okolnosti ukorijenjene u Kolhidi i Korintu. U ovom romanu njemačke spisateljice varvarka iz Kolhide, čedomorka i osveticnica, postaje junakinja kojoj su identitarni epiteti jednostavno „prišiveni“. Wolf Euripidovu priču smatra neuvjerljivom i postavlja je na granice dva grada, jednog koji njeguje matrijarhat i drugog

⁵⁵ Hidalgo-Xirinach, R. *Euripidova Medeja*“, prev. Dubravko Trojanac, *Tvrđa*, časopis za književnost umjetnost i znanost 1/2.

⁵⁶ Wolf, C. (2001). *Medeja: glasovi*, prev. Vahidin Preljević, Zagreb: Demetra.

dominantno patrijarhalnog. U tim razlikama Wolf vidi onu zlokobnu reprezentaciju Medeje u tragediji i u mitovima.

Zvati se Medeja u narativu Christe Wolf značilo je biti Druga(čija), a biti drugačijom značilo je konstantno *samopropitivanje položaja drugosti, razlike, nepripadnosti, manjinskog položaja svake vrste*.⁵⁷

Naime, Wolf Medeju ne vidi kao brakolomnicu i čedmorku već ističe kako je ona odbačena zato što je strankinja u kojoj je viđeno ono što žena, prateći patrijarhalnu matricu, ne posjeduje – razum i snagu. Medeju odbacuje sredina iz koje je potekla, a ne prima je ni nova, gdje je došla kako bi pronašla novi dom; ona je nepoželjna u patrijarhalnoj sredini, kako u rodnoj Kolhidi tako i u Korintu.

Nisam više mlada, ali sam još uvijek divlja, tako kažu Korinćani, a za njih je žena divlja ako misli svojom glavom. Korintske mi žene slične na brižljivo pripitomljene domaće životinje, one u mene pilje kao u stranu pojavu. (Wolf, 2003, str. 47)

Wolfova dopušta mnoštvu glasova da preispitaju najpoznatiju verziju mita koja je ostala popularna do danas, pa se često uzima za jedinu ispravnu. Ona osporava kanon i nudi nam priču koncipiranu kao ličnu ispovijest, te demaskira politički mit antičkog polisa kako bi pokazala da se laž jednostavno može pretvoriti u istinu i obrnuto zarad cilja koji odražava zaštitu kolektiva. Govoreći o tome, najveći Medejin grijeh političke je prirode. Ona slučajno otkriva državnu tajnu Korinta - činjenicu da je vladavina kralja Kreonta sagrađena na ubistvu prijestolonasljednice, njegove kćeri Ifinoje. Da bi sakrili vlastita zlodjela, korintski vladari optužuju Medeju za čitav niz zločina, koje su sami počinili ili se tek spremaju da ih počine. Prvo je izbacuju iz kraljevske palače, zatim iz grada, da bi je na kraju protjerali u pustinju. O onome što se desilo društvo biva obaviješteno drugačije, Medeja je optužena za ubistvo brata, za širenje epidemije kuge i za ubistvo vlastite djece. Daleko od svih, ona se sa pratiljom skriva u pećini, gdje će je nakon više godina stići vijest o pogibiji vlastite djece, koju je kamenovala bijesna masa Korinćana koji su bili bijesni jer je Glauka mrtva, a za to krive Medeju. Dakle, ona u svom izgnanstvu postaje jedini krivac i takva ostaje u svim *glasovima* društva.

*Od svakog su od nas napravili ono što im je potrebno.
Od tebe junaka, od mene zlu ženu.* (Wolf, 2001, str. 37)

⁵⁷ Gurdon, M.(2011). *Zašto je važno zvati se Medeja?*, u *Drugost: časopis za kulturalne studije*, br..2.

Nakon što saznaje za smrt svoje djece Medeja je duboko razočarana i viče: „Kuda sa mnom? Je li uopće zamisliv neki svijet, neko vrijeme možda, u koje bih se ja mogla uklopiti. Nigdje nikoga koga bih mogla upitati. To je odgovor.“(Wolf, 2001, str. 79) Dekonstruišući Euripidovu predstavu o ženi, Wolf prikazuje Medeju kao racionalnu, odlučnu i posvećenu istini i sebi samoj. U *Glasovima* ona ne napušta Kolhidu zato što je postala opsesivno zaljubljena u Jasona već zato što je povrijeđena nasilnom smrću svog brata kojega je ubio njihov otac. Christa Wolf opisuje Medeju kao žrtvu intriga jednog poretka koji je spreman na sve, Korinta koji ne mari za humanizam ukoliko se on kosi sa njihovim profanim potrebama. Medeja je u *Glasovima* postupala je onako kako je najbolje znala, trudeći se da bude pravedna. Poslušavši savjet svoje majke, ona je odlučila da ne postane kao ona, već da pokuša biti pokretač promjene. Ali, kao i u Euripidovoj Medeji, i ovdje su njeni pokušaji da iskorakne iz konvencija jednog poretka kažnjeni patnjom.

Jason je kod Wolf slabić, neodlučan i podložan tuđim uticajima, a mit o čedomorstvu se predstavlja kao konstrukt zajednice kojoj je bilo nepohodno da ženu opiše kao takvu da ne bi ugrozila njihov opstanak. „U Korintu uvek žena plaća ako postane svedok muškarčeve slabosti.“(Wolf, 2001, str. 48) Kao potpora ove ideje Wolf ističe uticaj koji je imao kralj Kreont i kako se, tom linijom, i Jason postulirao kao jaka muška figura. Uplašen za svoj tron, Kreont je žrtvovao svoju kćer i za tu verziju priče koja nije prisutna u grčkim mitovima vjerovatno se koristilo čuveno Ifigenijino žrtvovanje, te Wolf pokazuje kolike su zapravo moći prilagođavanja priče u skladu sa potrebama određenog društvenog poretka.

Po prvi put u romanu *Medeja: Glasovi* junakinja dobija priliku da govori o sebi, ali i njeni protivnici takođe. Čitaoci slušaju glasove: glas Medeje i glasove njenih savremenika, uglavnom protivnika, koji nam posredstvom jedanaest unutrašnjih monologa otkrivaju tajnu davnih zbivanja i prate razvoj nepravde učinjene Medeji. Dajući Medeji glas, Wolf od mita strukturira priču primjenjivu na različite društvene, mahom potčinjeničke poretke, priču koja skreće pažnju na moguće *drugo* i koja djeluje demaskiranjem. U isto vrijeme, ona skreće pažnju i na sebe kao na spisateljicu koja progovara o ženi zarobljenoj u patrijarhalnoj, maskulinoj matrici potvrđujući ono što piše Despot Blaženka u tekstu *Što žene imenuju muškim mišljenjem*:

Sve što su muškarci napisali o ženama mora biti sumnjivo jer su oni istodobno (bili) i suci i stranka, ujedno potvrdivši da vladajuća misao jedne epohe nije samo misao vladajuće klase, već i misao vladajućeg spola.⁵⁸

Kritikujući kanon i tradiciju, Wolf u svijet priziva antički mit pozivajući nas na nova čitanja i na razotkrivanje svega što je (potencijalno) društveno maligno.

III. 6. Medeja očima Heintera Müllera – kakofonija užasa

*Ovim svojim rukama varvarke Isceđenim
Izbodenim oguljenim Rastrgnuću
čovečanstvo na komade*
- Heiner Müller, *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima*

Teatrolog Tomas Irmer, kada govori o dramskom stvaralaštvu Heintera Müllera, kaže: „Za Heintera Müllera pozorište je svet. Što je svet lošiji, to je njegova misao preciznija.“ (Müller, 2017, str. 18) Kako bi predstavio jednu takvu sliku svijeta Müller za temu svog dramskog teksta uzima i mit o Medeji. *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* jeste tekst koji podrazumijeva ono mjesto u teoriji drame i pozorišta koje se naziva *postdramskim teatrom*, a struktura ovog Müllerovog komada je primarno markirana odsustvom zapleta i klasično mišljene dramaturgije. Ono što *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* preuzima/pozajmljuje od slavnog mita o ženi čedomorki jeste samo njegov osnovni motiv. Prva scena u Müllerovoj priči o Medeji predstavlja pejzaž savremenog svijeta viđenog poput rupe prepune kontaminiranih materijala i ispljuvaka tjelesnih izlučevina. Početna sekvenca dramskog teksta tako gradi atmosferu impresionističke kakofonije:

*Posteljinu na prozorima četkaju
Ispovraćana nedeljna odela Odvodne cevi
Koje u naletima ispumpavaju decu protiv
Najezde crva
Rakija je jeftina
Deca pišaju u prazne flaše
San o čudovišnom*

⁵⁸ Despot, B. (1987). *Što žene imenuju muškim mišljenjem?*, u *Žensko pitanje i socijalističko samoupravljanje*. Zagreb: CKD.

Koitusu u Čikagu

Krvave žene u mrtvačnicama. (Müller, 1983, str. 34)

Haotično, kako se čini da ovi utisci mogu izgledati, oni ipak u prvi plan stavljaju glavnu temu obrade mita: savremni svijet koji se pretvorio u pustoš i mjesto beskonačne tegobe. Pejzaž Müllerove moderne pustinje postoji kao stalno podsjećanje na haotičnu političku stvarnost i kao komentar na katalog problema sa kojima se moderni čovjek suočava, od jasnih aluzija na kraj i posljedice Drugog svjetskog rata (*Visili su na banderama/Jezik isplažen/Na trbusima tabla Ja sam kukavica*) do slike potpune degradacije životne sredine u službi potrošačkog kapitalizma. Scena jezera zagađenog robom - kutije za kolačiće, cigarete *Casino*, kondomi *Fromms Acta*, menstrualni ulošci i krv - sugerišu uticaj masovnog konzumerizma i prilažu čitaocu svijet u kojem čovjek više ni od čega ne zazire dokle god mu to nudi osjećaj ili čak samo privid zadovoljstva. Müllerova *Medeja* predstavlja tekst koji oscilira između potrage individue za svojim mjestom u porodici, na mikroplanu tumačenja i snažnih političkih posljedica, na planu interpretacije globalnih fenomena moderniteta. Izdaja i čedomorstvo čine osnovne tematske jezgre u Müllerovoj obradi mita - na taj način povezujući dvije ideje: mit o Medeji i dijalektički odnos između izdajništva i revolucije.

Struktura teksta je, poput *Mašine Hamlet*, monološki strukturirana, u njoj je jezik primarno lirski uobličen, rečenice su nepravilnog ritma, a *Predeo sa Argonautima* više podsjeća na slikarki prizor ili san nego na tekst za dramsku predstavu. U tome se ogleda ideja fragmenta kao osnovnog načela Müllerove dramske poetike i misli koju Lehmann opisuje u *Postdramskom kazalištu*:

Za san je bitna nehijerarhiziranost između slika, pokreta i riječi. "Snovite misli" tvore teksturu koja liči kolažu, montaži i fragmentu, a ne logički strukturiranom tijeku događanja. San je model par excellence nehijerarhizirane estetike kazališta, nasljednik nadrealizma. (Lehmann, 2004, str. 93)

Radnja se razlaže na fragmente te mi tako više nemamo posla sa pokušajem da pronađemo smisao cjeline već nam je zadatak da opažamo proces nastajanja komada. *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* ukazuje na različite društvene simptome fragmentarnosti i međusobnom suprotstavljenošću vlastitih dijelova. Odsustvo stvarnog dramskog junaka se pojavljuje kao posljedica u svaka od ova tri Müllerova komada. Lik Medeje u našu svijest priziva borbenu i izrazito kompleksnu ličnost – karakter i individu, čak, koji se kod Müllera rasipa u bezbroj manifestacija društvenog poretka. Na taj način, Medeja gubi svaku individualnost i postaje simbolom prošlosti i sadašnjosti.

Poetični monolog nam predstavlja osobu koja je nekada bila Jason, kolonizator, osvajač, vojnik, sa fragmentiranom sviješću čiji je identitet izgubljen negdje između „ničega“ i „nikoga“. U ovom komadu nema dijaloga između Jasona i Medeje kao što ga nije bilo između Hamleta i Ofelije u *Mašini Hamlet*. I ovdje u *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* čitamo dvije odvojene monološke sekvence glavnih likova i time se još jednom potvrđuje smisao Mulelrovih tekstova; oni ukazuju na katastrofu lirskim slikama i tokom svijesti ne mareći za koherentnost dramske strukture jer ona nema uporište u modernom, otuđenom i rasparčanom svijetu. Kako navodi Eleni Varopoulo u tekstu *And Live Within The Empty Middle - Medea in the oeuvre of Heiner Müller*:

Dijaloški dio *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* je, gotovo doslovno, prikaz porodične svađe, kriza u njihovim odnosima koja je dosegla vrhunac. Napisao sam to u Lehnitzu. Dvije decenije kasnije, u Bochumu, napisao sam monološki dio, prije nego što se moj brak završio i dok sam živio sa drugom ženom. Bilo je to 1982. A materijal za komad sam nalazio kod Euripida, Hansa Hennyja Jahna i najviše Seneke. Nisam mogao napisati treći dio bez osvrta na Pustu zemlju, a samim tim i bez Ezre Pounda.⁵⁹

Značajnim se čini spomenuti da se vizija modernosti u Müllerovoj drami predstavlja posredstvom simbolike ljudskog tjelesnog otpada i da je moderno društvo prikazano kao pojava vrijedna odbacivanja zbog svoje sveprisutne kontaminiranosti. Direktne reference na menstrualnu krv i fekalije i indirektna aluzija na spermu predstavljaju niz tabua ili, uslovno rečeno, simbolički potentnih tjelesnih tečnosti. Pozivanjem na krvave „žene iz Kolhide“, na primjer, Müller iskorištava naizgled univerzalni tabu menstrualne krvi i time podsjeća na najmanje dvije teme Euripidovog komada *Medeja*: Medeja kao „zagađenje“ Korinta, karakterizacija ostvarena u njenom sistematskom devastiranju kraljevske kuće u Korintu – ubistvo kralja i zaručene princeze - i Jasonov opis njene naravi prezentovan nakon čina čedomorstva. Pozivanje na „žene u Korintu“ takođe podsjeća na Medejinu uvodnu riječ o ženama kod Euripida, na stereotipe i tabue koji su Medeju konstituisali kao subjekt otuđenosti u svim njenim kulturološkim i seksualnim razlikama.

Njeno društveno otuđenje je preduslov za herojstvo; tip karakterizacije ove žene koji je postao paradigmatičan u narativima modernog perioda podsjeća na to koliko je mit o

⁵⁹ Izvorni tekst: „The dialogical part of Medeamaterial is, almost verbatim, a family quarrel, the last stage in a relationship or its hour of crisis. I wrote it at Lehnitz. Two decades later, at Bochum, I wrote the monologue part, before another marriage ended and while I was living with another woman. It was 1982. The material came from Euripides, Hans Henny Jahnn and primarily Seneca. I could not have written the third part without *The Waste Land*, and consequently without Ezra Pound as well.“

Medeji popularan i subverzivno jako potentan za savremenog čovjeka. Ako njen uvodni govor „ženama iz Korinta“ u Euripidovom komadu signalizira Medeji društveno uslovljeno otuđenje, pozivanje na okrvavljene menstrualne tkanine, žena Korinta u Müllerovoj predstavi signalizira užase (post)modernosti prikazane kroz mizoginu ali kulturološki ukorijenjenu vezu između ženske seksualnosti, teških tjelesnih tekućina i rodnih paradigmi. Ženska seksualnost i razne vrste monstroznosti su mahom prikazane kroz potpuno odvajanje žene od ostataka svijeta na osnovu njenih bioloških uslovljenosti, poput pojave mjesečnice ili čina sazrijevanja. Jane M. Usher u knjizi *Managing the monstrous Feminine, Regulating the reproductive body* navodi:

Mnoge mlade žene se osjećaju izbezumljeno zbog toga što ih se pozicionira kao različite, a njihova se seksualnost veže za fizički kontakt sa ocem ili drugim muškarcima, opisujući njihova tijela kao seksualnu prijetnju ili kao potencijalno prljava što podstiče rodnu segregaciju i odražava sram ili gađenje.⁶⁰ (Usher, 2006, str. 21)

Ako pretpostavimo da Medeja predstavlja simboličko zagađenje „korinskog establišmenta“ u Euripidovom komadu, u Müllerovom ona to i doslovno utjelovljuje: Medeja postaje i žrtva i proizvođač zagađenja, kao i objekt i počinitelj nasilja. Popularno određenje njenog lika kao „čudovišne majke“ i reputacija stečena kroz ubistvo djece poziva na jedno čitanje koje nadilazi, na primjer, pojednostavljenu demonizaciju Medeje kao kulturnog i seksualnog *Drugog*. U sceni čedomorstva u Müllerovoj *Medeji*, ona izvlači svoje dijete i baca ga na Jasona. U tekstu se kaže da ona:

(...).. *uzima s lica, razdera dete*
i baci delove u pravcu čoveka.
Krhotine, udovi, creva padaju sa muha na
Čoveka. (Müller, 1983, str. 39)

Karikatura majčinskog bijesa i inverzija majčinskog ideala - osuda čedomorstva Medeje takođe, u konačnici, zahtijeva osudu modernog društva. *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* transponira tematiku čedomorstva Euripidovog teksta; umjesto da je koristi kako bi opisao lik žene koja je ubila zbog izdaje, Medeji radikalnost i status odmetnika doprinose predstavljanju ideje koja afirmiše tjelesno nasilje i „mehanizaciju“

⁶⁰ Izvorni tekst: „Many young women feel distraught at being suddenly positioned as different, as potentially sexual, with physical contact with their father, or with boys, being curtailed the positioning of the body as potentially polluted, or as sexually threatening, which underpins the practice of a post-menarchal gendered segregation, can be internalised as shame or disgust.“, Usher, J. (2006) *Managing the monstrous Feminine, Regulating the reproductive body*, London: Routledge.

društvene reprodukcije u doba kapitalizma. Priča koju nam Müller nudi u fragmentima upozorava na neizbježnu i katastrofalnu sudbinu koja nas čeka; život u (post)modernosti postaje život u paklu, Boschov košmar preslikan na pejzaž hiperindustrijalizovanog dvadesetog vijeka.

Kreontove nasilne prijetnje Medejinoj djeci u Euripidovom komadu nalaze analogiju u praksama tjelesnog i simboličkog nasilja koje karakterišu Müllerovu modernost; ako je Medeja perverzna, to je za nju osvetoljubiva čarolija, u Müllerovoj predstavi ona je samo simptom jednako perverznog društva. Müllerov tekst ovdje odražava ključnu kontradikciju liberalne demokratije i naprednog kapitalizma u kojima se „ljudska prava“ zagovaraju u nekim kontekstima samo da bi postala potkopana u drugima.

Reprezentacija djece kao vrste industrijskog otpada u Müllerovom tekstu, takođe, naglašava destrukciju humanizma u doba kapitalizma. Ovdje ljudski subjekt postaje sekundarni subjekt i beskorisni nus proizvod kapitalističke industrije, a kapital je uvijek važniji od apstrakcije neke čovječnosti. Dakle, „opljačkana obala“ ovdje je ona koja jeste ne samo fizički opustošena, već i ona koja je lišena ljudskih vrijednosti. Na taj način, u kontekstu Müllerove priče o Medeji, mi živimo kao subjekti u tehnokratskom i birokratskom svijetu koji, po svojoj prirodi, dehumanizira sve one koje vidi kao predstavnike bilo kakve humanosti. Liberalna demokratska ideja čovječanstva u cjelini Müllerovih fragmenata postaje prevarom, a prikrivanje nehumanih praksi postaje politizovano i poznato kao ideologija. Ako Euripidova *Medeja* naglašava načine na koje država gradi svoje temelje kroz Medejin otvoreni govor, čija je osnovna tačka slična modernističkoj paraboli *Životinjske farme* – „neke životinje su jednakije od drugih“ - Müllerova Medeja aludira na kontradikcije modernog svijeta u smislu prihvatanja zajedničkih ideja humanosti i razlika. Da se Müllerov tekst odnosi upravo na sliku ljudskog otpada kroz krivo usmjerene ideje potvrđuje vrhunac, eksplozija bombe koja zatvara igru. Medeja ga opisuje ovako:

*Ova naprava je ono
Što su moje babe nazivale Bogom
Vazdušni pritisak zbrisa leševe sa platoa
I pucnji prasnuše u moje teturavo bekstvo
Osetih MOJU krv kako teče iz MOJIH žila
I MOJE telo kako se pretvara u
Predeo MOJE smrti. (Müller, 1983, str. 43)*

Slijedeći tragičnu tradiciju u kojoj bogovi kažnjavaju one koji su krivi za oholost, u Müllerovoj interpretaciji savremeni svijet sam sebe kažnjava zbog zloupotrebe tehnološkog razvoja; počinitelj i subjekt ovog uništenja je on sam. Ako se *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* prvenstveno bavi samodestruktivnim potencijalom modernosti, koje pronalazi u (zlo)upotrebi tehnologije, eksplozija bombe je prikladan i logičan završetak sve razvijenijeg, industrijalizovanog a dehumanizirajućeg svijeta. Konačni prikaz kraja je viđen kroz poređenje sa Bogom i sa možda njegovom modernom analogijom: pričom o stvaranju „Velikog praska“. Ali, što je još važnije, podsjeća na najsvjetliju sliku moderne tehnologije: eksploziju atomske bombe. U pogledu poetike i narativnog konteksta Müllerovog komada, završetak ukazuje na probleme modernog čovjeka koji je izumio sredstvo za masovno uništenje. Kod Euripida su uznemirujuće završne scene u službi prikazivanja Medejine odluke i njenog identiteta koji je godinama bio gušen u društvenom poretku, dok Müllerov kraj predstavlja direktno postavljenu optužnicu za napredak tehnologije i dehumanizujuće efekte kapitalizma. Eksplozija bombe koja završava Müllerov tekst posve je prikladan vrhunac i simbolizira krah degradiranog i otuđenog individuuma. Umjesto Euripidove priče o spasenju Medeje i simboličkog opravdanja u kolima Heliosa, tu je smrt, komadanje i frakturirana subjektivnost. Bomba pretvara Medeju u samotni krajolik; ona postaje pejzaž modernog svijeta.

*Sve je na meni tvoje oruđe
Sve sam u sebi ubila i rodila za tebe
Ja tvoja kučka tvoja kurva Ja stepenica
Na tvom putu slavi škropljena tvojim izmetom
Krvlju tvojih neprijatelja (Müller, 1983, str. 35)*

Müllerova Medeja jeste tekst koji nas moli da ispitamo „ljudsko“ kao politički konstrukt, podsjećajući nas na opasnosti etičkog bankrota u trenutku kada „ljudski element“ postane dehumaniziran. Aluzije ili citati koje Müller koristi su, po definiciji, fragmenti koji dobijaju novi smisao jednom kada se iskoriste za novi sadržaj. On stvara dramski tekst pribjegavajući metodi uzurpiranja starih književnih tekstova, zarad stvaranja nove interakcije u njegovim vlastitim idejama. Mit tako ovdje nije modifikovan da bi postao priča o našem vremenu; on je strano tijelo, materijal, izazov modernom čovjeku i njegovoj svijesti koja ne poznaje niti jedan ideal mitskog poretka.

Medejin *physis*, njena primarna priroda je bespogovorno varvarska. Jedan od najistaknutijih elemenata grčkog koncepta varvara jeste da su se njihove žene ponašale kao muškarci; kada ukloni grčki *nomos* Medeja postaje predana svom suštinskom, varvarskom

nomosu. Odatle njen čin čedomorstva proističe iz *ethosa*, karaktera određenog ljubomorom. Na njemu Euripid gradi cjelinu svoje tragedije, tj. radnja dobija zaplet koji će kulminirati katastrofom. Njegova Medeja u tragediju ulazi kao majka i korintska supruga (okvir kojg kod Müllera nema), međutim to se mijenja u trenutku Jasonove odluke da se oženi kćerkom korinskog kralja. Tu se Medejina ljubav i naklonost pretvara ju u mržnju, a ona će doprijeti do Glauke, kralja Kreonta pa do njene vlastite djece. Njezina suštinska priroda je odredila sam tok Euripidove tragedije; patnja i spoznaja se u tom komadu nisu mogli drugačije materijalizovati nego li načinom na koji se to dogodilo u finalnom činu.

Medeja koja nije Grkinja, a krši normu jedne, korintske, zajednice je kod Müllera simbol univerzalnog propadanja savremenog svijeta. Kako su se cjelina svojstvena antičkoj tragediji i totalitet svijeta i bića raspali, Müller nema drugog izbora nego li u lik Medeje upisati sve one implikacije koje po savremeno društvo imaju elementi Medejinog *physisisa*. Ona je i dalje varvarka, ali je varvarsko i društvo u kojem se našla. Medeja kod Müllera u komad ulazi kao simbol rasparčanog svijeta, ona je fragment *po sebi* i Müller nam nudi samo uvid u simptome društvenih bolesti i manifestacije bolesti same. Na mjesto organski pregledne cjeline koju smo imali priliku čitati i razumijevati kod Euripida, stupa za ovu epohu neizbježan fragmentarni karakter opažanja. Princip koherentne radnje pada, ali se Müllerova *Medeja* ne gubi u interpretativnom haosu već nam nudi slike koje ćemo vidjeti i razumijevati stvarajući naše vlastite predodžbe o njima. Rizikujući potpuno odsustvo razumljivog smisla, Müllerovo fragmentiranje i kolaž različitih momenata radnje doprinose tome da se umjesto napetosti u odvijanju (pripovijedanih i izvođenih) radnji pažnja posveti prisutnosti likova i njihovim međusobnim analogijama i refleksijama.

Medejina želja da se ukloni iz stvarnog, rodno isključivog i političkog svijeta je nemoguća; ne treba zaboraviti da je ovo komad namijenjen za izvođenje u tada mrtvom, ali oplakanom i duhovno prisutnom Istočnom Berlinu. Medejina želja da se odvoji od društvenog i političkog za nju znači život u stvarnosti socijalnog zombija. Ona je samo instrument, lišen razuma, istinski opasan i nekontrolisan; prvo je bila zvijer, varvarka koju su Jason a zatim društvo pretvorili u otpad kojem je patrijarhalna književna tradicija dopisivala svoje najveće strahove i inkorporirala ih u arhetip čedomorke.

Zaključak

U uvodnom je dijelu prikazan pregled osobina tragedije po Aristotelu, da bi u nastavku bila opisana moderna tumačenja razvoja kako tragedije tako i drame u cjelini. Iz pregleda (post)modernih tumačenja teatra, drame i tragedije se došlo do *postdramskog teatra* koji, uzimajući u obzir semiotiku i načelo fragmentarnosti, uspostavlja nove strukture u dramskom izrazu.

Ono što se može uzeti kao zaključak ovog prvog dijela jeste kako smo na tragu opisivanja postmodernističkih tendencija te proučavanja načina narušavanja sukcesivne i linearne dramske strukture elementima fragmentacije i nelinearnog ispisivanja teksta, ustanovili kako se na polju proučavanja drame dešavaju dekanonizacije ustaljenih matrica i rastvara se realistička zbilja različitim metatekstualnim postupcima. Kao odgovor na postojeću sliku svijeta i društva, drama dvadesetog vijeka ponajviše reflektuje tu destrukciju strukture, ali se iznova vraća tragediji i njenim motivima.

Müller pribjegava pribjegava paradoksu, otvorenosti prelomljenoga, neopravdanim marginama jer ne vjeruje u totalizaciju niti sintezu pa se njegovo cjelokupno dramsko stvaralaštvo može nazvati *fragmentarnim*. Koncentracijom na odabrani fragment ili detalj, žanrovskim prerusavanjem, nekonevencionalnom jezičkom matricom, intermedijalnim povezivanjem literarnog predloška sa produktima popularne kulture, naizgled odustajanjem od velikih tema, te ironičnim propitivanjem vlastite egzistencijalne i autorske pozicije, Müller ukazuje na krizu društva koju mora nužno pratiti i kriza dramske forme; pod tim, naravno, ne podrazumijeva potpuni krah drame u takvom okruženju već naglašava kako se i ona morala prilagoditi postojećim stvarnosnim strukturama. Otvorenost i pribjegavanje metafori čine od fragmenata zasebne, teško prohodne ali smislene cjeline, dok se i jedinstven smisao cjeline ukupnog teksta zauvijek gubi.

Objektivni pristup stvarnosti smjenjuje sada drama autorove subjektivne svijesti, ili kako sam kaže u posljednjem komadu — »šikara mojih snova«. Ako smo rani period okarakterizirali kao nepotpuni mozaik, ali na kojem su osnovne linije odlično raspoznatljive, onda su nova djela kaotični, često i nadrealistički kolaži, sastavljeni od najraznorodnijih komadića, ali ne šarenog papira, novinskih isječaka, tkanina, kože i fotografija, kao u likovnoj umjetnosti; nego od lakrdijašenja klaunova, klasičnih poza, žanrovskih slika, neobilježenih citata i parafraza, lutkarske igre, kabaretskih točaka, povijesnih i literarnih evokacija, fantazmagorija, elemenata Artaudovog ritualnog

teatra i svega drugoga što se autoru čini upotrebljivim na pozornici. (Obad, Krušić i grupa autora, 1985, str. 35)

Analizirajući tri njegova komda *Mašinu Hamlet*, *Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima* i *Filokteta*, dolazimo do zaključka kako se tamo na polju drame dešava jedna potpuna i konačna destrukcija linearnosti, dakle, posreduje ne samo destrukcijom radnje već i rasparčavanjem niza drugih elemenata – likova, vremena, prostora i jezika, pri čemu nikada do kraja nije jasno gdje je izvor tog uništenja i kako možemo tumačiti taj rascjep na svim poljima. (Post)moderni relativiziranje i propitivanje uloge postojećih struktura se kod Müllera pretvorilo u impresionističke kakofonije užasa u kojem je individua zauvijek izgubljen pojam. Ali i u tom svijetu, obrisi junaka imaju da se oslone samo na svoj jezik makar on ne služio ničemu ili ne nečemu dobrom. Površinska značenja je zamijenila metafora i ideja da se dramski tekst piše kako bi se izvodio na sceni. Müllerova zagledanost u fragmente i vječito nedovršene likove traži od čitaoca maštovitost i fleksibilnost, a od društva da konačno zauvijek postavi teatar na mjesto gdje se ukazuje na društvene anomalije kojih svi moramo biti svjesni.

Müllerova drama *ukazuje* na sam proces pisanja i stvaranja jednog djela a, s obzirom na odsustvo bilo kakve koherentnosti i stabilnosti, fragmentiranje teksta kao manifest jedne epohe je sasvim dovoljno da pokrene bujicu različitih razmišljanja i potencijalno dovede do konačnog smisla koji se nalazi izvan teksta samog.

Literatura

1. Aristotel. „O pesničkoj umetnosti“. Beograd: Kultura, 1955.
2. Artaud, Antonin. „Pozorište i njegov dvojnik“. Beograd: Prosveta, 1971.
3. Barthes, Roland. „Carstvo znakova“. Zagreb: August Cesarec, 1989.
4. Barthes, Roland. „Književnost, Mitologija, Semiologija“. Beograd: Nolit, 1971.
5. Brecht, Bertolt. „Dijalektika u teatru“. Beograd: Nolit, 1966.
6. Butler, Christopher. „Postmodernizam“. Sarajevo: TKD Šahinpašić/BTC Šahinpašić, 2007.
7. Culler, Jonathan. „O dekonstrukciji“. Zagreb: Globus, 1991.
8. Čale Feldman, Lada. „Meditacije Medeje“ u *Sarajevske sveske*, br 2., 2003.
9. De Saussure, Ferdinand. „Tečaj opće lingvistike“. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2000.
10. Dedović, Dragoslav. „Anđeo istorije, anđeo očajanja“ u Müller, Heiner, „Ja sam anđeo očajanja: izabrane
11. Dürrenmatt, Friedrich. „Politik. Essays, Gedichte und Reden“. Zürich: Diogenes Verlag, 1980.
12. Eagleton, Terry. „Capitalism, modernism and postmodernism“. *New Left Review* 1/152, Juli/Avgust, 1985, <https://newleftreview.org/issues/I152/articles/terry-eagleton-capitalism-modernism-and-postmodernism.pdf> . (Pristupljeno 18.02.2021)
13. Eke, Otto Norbert. „Heiner Müller“. Stuttgart: Philipp Reclam, 1999.
14. Elam, Ker. „The Semiotics of Theatre and Drama“. New York: London: Routledge, 2005.
15. Eliade, Mircea. „Kovači i alkemičari“. Zagreb: GHZ, 1983.
16. Eliot, T.S. „Tradicija i individualni talenat“. *Književnost*, 1956, god. XI, knj. XXIII, br. 9)
17. Euripid. „Medeja“ u *Sabrane grčke tragedije* . Beograd: Prosveta, 1990.
18. Euripid. „Feničanke“.
19. Fischer, Ralph. „Der Hinkende Vogel Verfremdet Den Flug: Physische Verfremdung in Den Theatertexten Heiner Müllers“. Peter Lang AG, 2012.
20. Fischer-Lichte, Erika. „Povijest drame - razdoblje identiteta u kazalištu od antike do danas“. Zagreb: Disput, 2011.
21. Frye, Northrop. „Anatomija kritike – četiri eseja“. Zagreb: Naprijed, 1979.
22. Hačion, Linda. „Poetika postmodernizma“. Novi Sad: Svetovi, 1996.
23. Heiner Müller, Mašina Hamlet, 25.
24. Heiner Müller, Obala đubrište Medeja kao materijal predeo sa Argonautima, 34.
25. Hidalgo-Xirinach, Roxana. „Euripidova Medeja“, prev Dubravko Trojanac. *Tvrđa, časopis za književnost umjetnost i znanost* 1/2.
26. Kalb, Jonathan. „The Theater of Heiner Müller“. New York: Limelight Editions, 1998.
27. Kiš, Danilo. „Homo poeticus“. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
28. Kot, Jan. „Shakespeare naš savremenik“. Beograd: Srpska književna zadruga, 1963.

29. Lehmann, Hans-Thies. „Postdramsko kazalište“. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2004.
30. Lessing, Gotthold Ephraim. „Hamburška dramaturgija“. Zagreb: Zora, 1950.
31. Levi-Strauss, Claude. „Divlja misao“. Zagreb: Golden marketing, 2001.
32. Lukač, Đerđ. „Istorija razvoja moderne drame“. Beograd: NOLIT, 1978.
33. Menke, Cristoph. „Prisutnost tragedije: ogled o sudu i igri“. Zagreb: Multimedijalni institut, 2008.
34. Miler, Hajner. „Mauzer“, prev. Jelena Knežević. Povelja 40, 1. 2010.
35. Milutinović, Zoran. „Metateatralnost - Imanentna poetika u drami XX veka“. Beograd, Studentski izdavački centar, 1994.
36. Müller, Gesammelte Irrtümer 1, S. 53. See Heiner Müller, ‘Die Wunde Woyzeck’, in Explosion of a
37. Müller, Heiner. „Die Wunde Woyzeck : Dankrede“, u *Süddeutsche Zeitung*, 1985.
38. Müller, Heiner. „Filoktet“ prev. Vera Gligorijević Milovanov. *Scena* 6, 2, 5.1970.
39. Müller, Heiner. „Pozorište je kontrolisano ludilo“. Beograd: Birograf, 2017.
40. Müller, Heiner. „Rotwelsch“. Berlin: Merve Verlag, 1982.
41. Müller, Heiner. „The Despair and the Hope“ - *Carl Weber Performing Arts Journal The MIT Press Volume 4, Number 3*. 1980
42. Müller, Heiner. „Gesammelte Irrtümer 3, Interviews und Gespräche“. 1986.
43. Obad, Vlado., Krušić, Vlado i grupa autora, „Prolog/Teorija/Tekstovi“ - god. XVII, br. 1 - Heiner Müller, Lero-slučaj. Zagreb: CKD, 1985.
44. Pesme 1949-1995“. prev. D. Dedović. Beograd: Altera, 2010.
45. Schulz, Genia. „The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodern Poetics of Heiner Müller“. New York: Peter Lang, 1985.
46. Schütte, Uwe. „Heiner Müller“. Köln: Böhlau Verlag, 2010.
47. Sewall, Richard. „The vision of tragedy“. New Haven: Yale University Press, 1959.
48. Shakespeare, Wllilliam. „Hamlet“. Zagreb: Matica Hrvatska, 2011.
49. Szondi, Peter. „Teorija moderne drame“ Zagreb: Hrvatski centar ITI, 2001.
50. Usher, Jane. „Managing the monstrous Feminine, Regulating the reproductive body“. London: Routledge, 2006.
51. Van Laan, Thomas. „Roleplaying in Shakespeare“. Toronto: University of Toronto Press, 1978.
52. Varopoulou, Eleni. „And Live Within The Empty Middle - Medea in the oeuvre of Heiner Müller“.
53. Walsh. Brian. „The Rest Is Violence: Müller Contra Shakespeare“. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 23 no. 3. 2001. p. 24-35. Project MUSE muse.jhu.edu/article/25827.
54. Wolf, Christa. „Medeja: glasovi“, prev. Vahidin Preljević, Sarajevo: Svjetlost, 2001.