



Umjetnička akademija u Osijeku

Artos / časopis za znanost, umjetnost i kulturu 2015.g.

NASLOVNICA

SADRŽAJ

INTERVJU S POVODOM

KRITIKA I...

MANIFESTACIJE

ESEJI

i. Džambić Anđelković L.J. Krvavi performans

i. Jurčević Z. Dobri duh Zagreba

i. [Gajin I. Müllermašina](#)

i. Serdarušić Z. Dionizijev festival

i. Milinović M. Glazbene igre s pjevanjem

i. Kuhar R. Holoart i virtualni prostor

MEĐUNARODNA SURADNJA

IZDAVAČKA DJELATNOST

ERASMUS

ZBORNICI

Igor Gajin

gajinigor@gmail.com

Müllermašina

Sažetak: Nedavnim objavljivanjem kulturnog dramskoga teksta *Hamletmašina* Heinera Müllera u zbirci reprezentativnih ostvarenja jednoga od vodećih predstavnika postdramskoga kazališta (tj. u knjizi *Hamletmašina i drugi dramski tekstovi* u nakladi Frakture i Zagrebačkog kazališta mladih), otvorena je prigoda za još jedno, reaktualizacijsko čitanje toga djela kako bi se ovjerila još uvijek živa korespondentnost *Hamletmašine* sa senzibilizitetom današnjice.

Ključne riječi: postdramsko kazalište, postmoderna, diskurzivnost, jezik, zbilja.

U popularno-publicističkoj knjizi pod naslovom *1968. – Godina koja je uzdrmala svijet* autor Mark Kurlansky navodi jednu, gotovo anegdotalnu situaciju. Komentirajući okolnosti pod kojima su Sovjeti posve olako, takoreći u tren oka uspjeli naduboko prodrijeti u teritorij tadašnje Čehoslovačke, Kurlansky prenosi i izjavu jednoga sugovornika za potrebe slikovitoga objašnjenja određenih pojedinosti toga povijesnoga događaja, pa zapisuje sljedeće karakteristične rečenice: „Mislili smo da se snima film, da Rusi rade na nekom svom velikom patriotskom spektaklu“. Ta rečenica navodi na zaključivanje da povijest ne završava u fikciji, bilo zbog ideologiziranih montaža historiografskoga narativa, bilo zbog prerada povijesnih materijala u atraktivne storije iz pogona kulturne industrije, već da zbog svoje „nevjerojatnosti“ u očima mnogih prvenstveno počinje baš kao fikcija. Primjerice, jedino usporedivo iskustvo kojim su mnogi pokušali prevesti u mjerila vlastitoga iskustva (i razuma) prve prizore rušenja newyorških Blizanaca u trenutku neposrednoga medijskoga izvještavanja o toj tragediji jest filmsko budući da je takav „nadrealan“ prizor dotad bio viđan samo u hollywoodskim blockbusterima.

Ovim smo primjerima na pragu postmodernih teorija o ontološkom statusu fikcije i zbilje ili, bolje rečeno, onih medija koji deklarativno konstruiraju tzv. fikciju i onih koji si autoritativno prisvajaju pravo da su reprezentativni (pre)nositelji empirijske zbilje i objektivni tumačitelji njene istine. Ontološki status vrhunaravne zbilje^[1] kao neupitne instance spram koje se potom diferenciraju umjetno proizvedeni svjetovi bez obzira na

stupanj njihove mimetičke plastičnosti ili tzv. jednoznačnoga referiranja na empirijsku okolinu u smislu „vjerodostojnoga“ preslikavanja, postmoderna filozofija dovodi pod znak pitanja u književnoj praksi od J. L. Borgesa (premda nam je dopušteno projicirati ovo tumačenje sve do Cervantesovog *Don Quijotea*), a teorijskim umom od F. d. Saussurea i njegove raščlambe jezika na sustav arbitrarnih znakova, odnosno jezika kao procesa označavanja ili mapiranja zbilje, što će mnogobrojne postmoderne teoretičare, dodatno emancipiranima (post)strukturalističkim uvidima Jacquesa Derridaea, navesti na zaključke o diskurzivno konstruiranoj stvarnosti. Pojednostavljeno rečeno, mi ne živimo u zbilji, nego u kulturi.

Amblematske su parole takvoga svjetonazora, primjerice, da ništa ne postoji izvan teksta i da je svijet (kao) tekst, no naizgledna apsurdnost takvih konstatacija ima nadugačku i temeljitu elaboraciju u analizama rukovođenima spoznajama o logici funkcioniranja jezičnoga mehanizma, epistemološkoj relativnosti smjenjivanih paradigmi, ontološkom jazu zbog diskurzivnih barijera u dopiranju do entiteta te u logocentričnom ustroju naše kulture, dakle u znakovnom karakteru proizvedenih narativa o svijetu u kojem živimo. Dekonstrukcijom autonomne ili ipak ideološki pokretane jezične indukcije značenja i smisla te simboličkih poredaka općenito, postmoderna analiza je zahvatila i referencijalni aspekt komunikacije otkrivajući tako strukturalnu analogiju između jezične tvorbe kao kognitivnoga alata i društveno-kulturne organizacije zbilje kao konstrukcije, denaturalizirajući tako gotovo svaku podrazumljivost i nedvojbenost „prirodnog“ poretka kao, ako ne ideologiziranog, onda svakako kulturalno uvjetovanog. Prema postmodernim shvaćanjima, autentična zbilja je nedokučiva, ona je uvijek posredovana nekim medijem ili sustavom označavanja, pri čemu je jezik paradigmatički, vodeći model ili matrica ustroja i funkcioniranja tako hijerarhiziranoga svijeta, pa tumačenje svijeta kao teksta zapravo shvaća svijet kao dimenziju koju čovjek jezikom ili nekom drugom diskurzivnom protezom kolonizira, tj. označava ili prevodi na svoj jezik, u svoje kodove. Svijet je, ukratko, osvojen i dostupan zahvaljujući tome što smo ga također sveli na sustav znakova, u kulturni proizvod koji omogućava subjektu razumijevanje okoline.

Izjednačenost fikcije i zbilje u ovom momentu postaje paradoksalno moguća, pa će Tvrtko Vuković [2] u tumačenju postmoderne poetike rezimirati „da je i bilo koja faksija diskurzivno strukturirana i određena onim što je svojstveno literaturi. Drugim riječima, zbilja je narativno ustrojena...“ [3] Proširivanjem znakovnoga kao jedinice kojom se ustrojava i sustav tzv. zbilje dovelo je i do tzv. zatvorenosti u jezik, a svaka mogućnost „povlaštenog“ reprezentiranja stvarnosti prekinuta je preispitivanjem statusa referencijalnoga kao onoga dijela u znakovnoj relaciji prema zbilji koji ima manje veze s empirijskom okolinom i stvarnim objektom iz materijalne zbilje na koji se odnosi, a više se shvaća kao diskurzivni fenomen koji potpada pod prirodu i dominaciju označitelja.

Dijelom je takvo shvaćanje projicirano i na vremensku os, odnosno na povijesnu perspektivu, tim više što hlapeća prošlost opstaje u obliku materijalnih tragova i transgeneracijski prenošene memorije, pa će Viktor Žmegač konstatirati: „U kulturnom a naročito u umjetničkom pogledu znatan se dio suvremenog svijeta sve više pretvara u golem muzej, u spremište znakovnih tvorevina...“ [4] (Žmegač, 1991: 362).

Dosad navedeno u svrhu poetičke kontekstualizacije naznačava samo neke od važnijih točaka koordinatnih osi unutar kojih treba percipirati dramsko djelo *Hamletmašina* Heinera Müllera da bi bilo primjereno čitano. Naime, ono što bi laičkom, nepripremljenom i tradicionalno formiranom recipijentu moglo izazvati dojam nebuloznosti s obzirom na alogičnost, fragmentiranost, kakafoniju, „neprevedivost“ i nemoguću „pričljivost“ Müllerovog teksta uveliko je, nadasve u smislu kršenja konstitutivnih konvencija umjetničke kreacije da bi funkcionirala komunikativno, razumljivo u okvirima dosad navedenoga. Müller s jedne strane doista pristupa našoj kulturnoj baštini kao muzejskom repertoaru iz kojega poseže za „već gotovim proizvodima“ našega nagomilanoga kulturnoga blaga kako bi ih rekontekstualizirao i resemantizirao. „Komocija“ služenja već postojećim materijalima iz povijesti kulture gesta je u skladu s postmodernim osjećajem iscrpljenosti ili kompromitiranosti civilizacijskih projekata i velikih narativa, tj. uslijed postmodernoga odustajanja od (utopijskoga) projektiranja budućnosti i ideala moderne, odustajanja od vjerovanja u genijalnu originalnost koja ne bi bila palimpsestna, kao i u modernizacijsku novost koja već za koji dan ne bi bila kompromitirana afirmacijom u tradiciju i kanon, pa u toj rezignaciji prema još jednoj dijalektičnoj avanturi po psuedoteleološkom hegelijanskom hodogramu postmoderna nema apetita ka povijesnom ispisivanju budućnosti, nego je po svojoj naravi sklonija melankoličnom preispisivanju starih autora. Ne samo da je postmoderna u cijelosti okrenuta reciklaži ionako svih ispričanih priča koje se da ispričati, pa preostaje uski manevarski prostor više ili manje kreativnih varijacija na perpetuirane sheme, nego i Müller u *Hamletmašini* nakon neprihvaćenog kapitalizma i razočaravajućeg socijalizma bipolarnog svijeta ne vidi mogućnost da bi ikoja nova projektna teleologija naše krahirane povijesti izbjegla debakl kakav je ionako suđen svakom ideologijskom zanosu. Za postmoderniste, opterećene gorkim povijesnim iskustvima, posebice nakon Holokausta, atomske bombe i '68., i shrvane obratom ideala u izopačene inačice, dekonstrukcijska je skepsa ili paranoično iščitavanje ideoloških igara moći u korijenu svakog postupka kojim bi se ionako pridonijelo tek iluziji progresa, nerijetko s enormno krvavim posljedicama. Pa su za leđima Müllerovog Hamleta ruševine, a pred njim valovi kojima govori BLA BLA. Müllerova montaža referenci i pletenje mreže intertekstualnih relacija kombiniranje je postojećih napisanosti jer – čemu pisanje kad toliko toga treba pročitati? I nije li svako, naizgled novo, originalno pisanje ionako samo, više ili manje prikriveno, prepisivanje, a u najsretnijim slučajevima konačno istinsko čitanje?

Potpuna nejasnoća u slučaju Müllerove *Hamletmašine* rezultat je gustoće.

Jer s druge strane „Heiner Müller objašnjava da čitaocima i gledaocima želi istodobno natovariti toliko toga da im bude nemoguće sve preraditi“ [5] Razlog „toj potenciranoj znakovnosti kazališta“ [6] nije samo u upotrebi materijalnih proizvoda kulture s ciljem da se „osvještava znakovni karakter tih materijalnih proizvoda te tako pokazuje da je sama okolna kultura praksa proizvođenja značenja“ [7], nego i zato što je „u

postdramskom kazalištu očito (...) sadržan zahtjev da na mjesto sjedinjavajuće i zaključujuće percepcije mora stupiti otvorena i raspršena“.^[8] Müller također naglašeno prakticira ono što Lehmann naziva poetikom ometanja, a što Aldo Milohnić sažeto formuliira kao jednu od „točki raspada tradicionalne dramske forme“.^[9] Müllerovo kazalište, kao i postdramsko kazalište općenito, izdašno nadograđuje Brechtove inicijative i inovacije^[10] u polemičkoj praksi s tradicionalnim kazalištem na aristotelovskim zasadama, te se radikalno odriče kriterija dopadljivosti i strategija zavodenja, odnosno demaskira i dekonstruira iluzionističku uvjerljivost fikcije, primarno ostvarivanu i osnaživanu u prevladavajućem opredijeljenju i kazališta prema koherentnoj naraciji koja recipijentu pruža zaokruženi smisao. Postdramsko se kazalište također suprotstavlja pružanju osjećaja sigurnosti publici, osjećaja koji je bio njegovan mimetičkim naporima tradicionalnoga kazališta u oblikovanju prepoznatljivog ambijenta i ponavljanjem usvojenih konvencija pomoću kojih bi se publika orijentirala u logici prezentirane iluzije, te stoga postdramsko kazalište onemogućava „prvoloptaško“ kognitivno mapiranje i vlastito pozicioniranje prema/u fikcionalnom modelu stvarnoga svijeta, kao što ovo kazalište također i blokira empatijsko uživljavanje i uživanje publike, odnosno neproblematično prepoznavanje vlastitoga svijeta i iskustva u mikroartificijelnoj inačici na sceni.

Novootvoreni horizonti umjetničkoga stvaralaštva zahvaljujući brutalnim raskidima modernističke avangarde s tradicionalnim formama, te postmoderna uvid u tehnologiju jezične proizvodnje diskurzivno oblikovane zbilje, pri čemu je jezik detroniziran kao pouzdan, transparentan i jednoznačan medij povezivanja subjekta s objektivnom zbiljom emancipira postdramsko kazalište prema osviještenoj metapoziciji nad artificijelnošću umjetničkoga stvaralaštva kao oblika transponiranja zbilje u fikciju. Emancipira se pak u smislu sabotiranja temeljnih fetiša kazališne iluzije i konvencija kojima se osigurava neproblematičnost kazališne simulacije, te se dekonstrukcijskim zahvatima prokazuje, ogoljava svaka tehnika konstruiranja kazališne istine, nižući shodno tome obilježja mjesta otpora u odnosu na recipijentova očekivanja, recepcijski konformizam te kulturalno oblikovane i naslijeđene podrazumljivosti među publikom.

U skladu s takvim poetičkim opredijeljenjem, Müller se odlučuje za fragment kao „glavni strukturni element“^[11] svoje dramaturgije, pri čemu trebamo uzeti u obzir da je postmoderna sklonost fragmentu dijelom uvjetovana i odustajanjem od velikih narativa, te je također i izraz nemogućnosti spoznavanja cjeline, ali je također i ikono-poetički znak otpora prema diskurzivnim gabaritima ambicije totalizacije. Štoviše, upravo nemogućnost da se fragmenti povežu u smislenu cjelinu subverzivna je poruka odupiranja totalizaciji i diktiranju značenja s instance nadređenog, autoritativnog autora, demijurga. Pored toga, autor u ovako fragmentiranom tekstu više nije žarište ili izvor proizvodnje značenja, nego posredovatelj u nuđenju već napisanih fragmenata iz bogatog kulturnog fundusa, a igra fragmentima kao znakovnim jedinicama gesta je autorovog prepuštanja induciranja značenja osamostaljenom jeziku i procesu semioze.

Alogičnost disparatno nizanih označitelja na sintagmatskoj osi i heterogenost označenog riječima u neposrednom susjedstvu, u neposrednoj sup(r)ostavljenosti, autorov je rad usmjeren prema nakani postizanja antimimetizma. Replike su diskontinuirani monolozi, prekidane niti umetanjem naizgled logički i sadržajno nevezanih dijelova iz drugih registara, diskurza, žanrova, stranih jezika, itd., ili su pak decentrirani višeglasjem kako bi se liku kao autoritativnoj instanci monološkog deklamiranja istina i stavova uskratila ta povlašćena pozicija nametanja, jedne od praksi moći. Svim tim „razbijanjima“ Müller „ruši apsolutnost drame i postavlja prepreku sintezi koja se javlja kod publike“,^[12] pri čemu treba dodati da ekstremnom retoričnošću, ispunjenom igrama riječi, ili pak očučavajući „prirodnost“ maternjeg jezika umetanjem dijelova na stranom jeziku, Müller potencira znakovni karakter jezika, dok operacije jezičnoga zavodenja demontira proizvoljnošću i besmisлом, ukazujući tako na njegovu „neprirodnost“ kao kulturnog artefakta i tehnologije proizvodnje diskurzivnoga smisla.^[13] Time destabilizira oslanjanje publike na razumljivost prenošenoga sadržaja pomoću kojega bi si nastojali prevesti značenje teksta i konstruirati čvrsto tlo koherentnoga smisla, hipertrofira materijalni karakter jezičnih jedinica, sabotira konvencionalnost operiranja tim jedinicama za potrebe umirujuće slike svijeta, a nadasve se tolikom „prisutnošću jezika zaustavlja (...) vrtlog vizualnoga“,^[14] vizualnoga kao fascinirajućeg i dominirajućeg aspekta u instrumentariju opsjene kazališnim spektaklom, pa osim što naglašenom verbalnošću Müller potiskuje vizualnu atraktivnost kazališnih prizora u drugi plan, također time izdvaja zbilju jezika kao autonoman prostor, kao medij kojega se ne želi funkcionalno integrirati u servilno podupiranje i osnaživanje iluzije.

To udvajanje, isticanje ili opredmećivanje sastavnica u konstrukciji kazališne iluzije koje bi trebale biti bešavno integrirane u cjelinu spektakla radi dojmljive uvjerljivosti Müller demonstrira i na mjestu teksta gdje lik označen imenom Hamlet kasnije biva preimenovan u „nositelj Hamletova lika“.

Pri tome svakako treba napomenuti da ni didaskalije kao mjesta kontekstualnih instrukcija potencijalnim izvedbama nisu ispunjene išta jasnijim uputama, nego su posve u duhu ostalih dijelova dramskoga teksta, čime se otvara pitanje dubokog ponora između autonomije teksta i autonomije redatelja. Anne Ubersfeld će u knjizi *Čitanje pozorišta* potanko analizirati odnos dramskoga teksta i njegove inscenacije u smislu detektiranja spektra (ne)vjernosti koje se događaju prilikom transponiranja teksta na scenu u okviru trajno aktualnih dvojbi o – kako ona to naziva – tiranije teksta i tiranije scene, odnosno u kontekstu rasprava o primatu vjernosti dramskome tekstu i toleriranja kreativnoga redateljskoga pristupa dramskome tekstu u rasponu od slobodnije interpretacije do potpunoga iznevjeravanja, što ne bi bilo problematično da se ne otvara pitanje jesmo li u kazalište došli gledati djelo dramskog autora ili redateljsko djelo?

Ubersfeld će relaciji dramskoga teksta i kazališne izvedbe pristupiti kao dvama semiotičkim sustavima, konstatirajući da je taj odnos u povijesti kazališta uvijek bio sporan, čak i kad se stjecao dojam da je dramski tekst u redateljskom pristupu ispoštovan. Čak i kad je vladala

poetička politika da je predstava samo „prijevod“ dramskoga teksta, Ubersfeld naglašava da semiotički sustavi kazališne izvedbe (scenografija, kostimografija, glazba, rasvjeta, neverbalne geste glumaca) nadilaze semiotički sustav tekstualne cjeline, tim više što svaki dramski tekst sadrži neizrečenosti, nedorečenosti i instrukcijske praznine koje otvaraju prostor dopisivanju i nadopisivanju „teksta režije“. Dupliranje, doslovno reproduciranje ili identičnost ovih dvaju sustava nikad nije apsolutno ostvarivo, zaključuje Ubersfeld.

Međutim, nejasnoća, nepreciznost uputa i netransparentnost značenja u replikama, neizravnost slojevitog upućivanja na mnogobrojne reference, višesmislenost i širina mogućih čitanja Müllerovog teksta radikalizira taj raskorak, postavljajući pred redatelja/čitatelja nesavladivu enigmu ili mogućnost krajnje slobodnog shvaćanja i kreativnog nadopisivanja, u velikoj mjeri zbog vladajućih postmodernih uvjerenja o naravi teksta, nemogućnosti diktiranja njegove recepcije, detroniziranom statusu autora kao autoriteta, problematičnosti jezika i komunikacije, otkrivanja teksta kao „otvorenog djela“, vječite procesualnosti teksta u smislu neprekidne i nikad okončane proizvodnje značenja te zbog brisanja granica između diskurzivnih sustava. Postmoderna teatar uveliko obilježava trend umanjivanja autoriteta dramskoga pisma te redatelj/čitatelj/gledatelj postaje ona instanca koja dopisuje djelo i upisuje mu jedno od mogućih značenja dok postmoderna autor (Müller) ima svijest da značenje ne može fiksirati, pa stoga ovakvom organizacijom jezičnoga materijala u dramskome pismu samo potencira fluidnost i procesualnost jezika i umjetničke komunikacije u složenom ekvilibriranju teksta i konteksta, medija i medija, diskurza i diskurza, označitelja i označitelja kao posljedice derridaovskog uvida u množeći trag razlika među znakovnim elementima nikad stabilnih struktura. No, povrh toga, konstruktivističke tendencije jezika i automatizam semioze kojim bi dramski tekst ipak bio preveden na poruku Müller dodatno navedenim zahvatima opstruira i onemogućava, u duhu komentara Linde Hutcheon da „postmodern culture uses and abuses the conventions of discourse“.^[15]

U tom kontekstu svakako treba izraziti pozornost posvetiti istaknutoj činjenici ovoga dramskoga teksta da se autor iz repertoara ili muzeja svjetske kulturne baštine opredijelio za semantički itekako opterećen lik Hamleta, jedan od raspoloživih znakova iz sustava kulture koji se afirmirao do amblematskog statusa zapadne kulture, bivajući štoviše simbolom ili ikonom. Prema pregledu mnogobrojnih interpretacija Hamletove tajne u knjizi *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde* Željke Matijašević, ambivalencija i nedefiniranost konstitutivni su čimbenici trajne Hamletove intrigantnosti i otvorenosti za raznolika značenja/upisivanja, čineći ga istinskom „Mona Lisom književnosti“.^[16] Množeća tumačenja tajnovitoga Hamletovoga lika učinila su ga uistinu bogatim i još uvijek nedovršenim, trajno otvorenim tekstom kulture, pa u duhu popularne postmoderne prakse intertekstualnosti razumljivo je da je Müller posegnuo za likom koji reprezentira neproniknost i nepoznatljivost subjekta, odnosno za likom koji unosi nemir i nelagodu u koordinate našega ideala ontološke stabilnosti i identitetske fiksacije, a podjednako u sustavu kulture fluktuiru u skladu s postmodernim shvaćanjem dinamike tragova znakova/tekstova u strukturi diskursa/kulture. Napomenimo također i da je kazališna politika prema statusu lika jedna od konstitutivnih konvencija tradicionalnoga teatra, dok Müllerov „nositelj Hamletovog lika“ izjavljuje: „Ja nisam Hamlet. Neću više igrati nijednu ulogu“.^[17]

Isto tako, postmoderna afinitet ovjeren ovakvim izborom može se tumačiti i na temelju eventualne korespondencije između aformativa kao jednoga od karakterističnih obilježja postdramskoga karaktera i tvrdnje da „Shakespeare konstruira svoju dramu invertirajući znakove kazališnog projekta svog vremena, suprotstavljajući djelovanju njegov negativ – nedjelovanje, ili odgođeno djelovanje“.^[18]

Christoph Menke analizira Hamleta kao lik „koji zbog dvojbe u znanje posumnja u djelovanje“,^[19] no kada govori o uzrocima dvojbe u znanje, onda je Menke posve na tragu postmoderne filozofije o relativnosti epistemološkog sustava. Prema Menkeu, donosili bismo ispravne odluke kada bismo znali što nas čeka onkraj života, odnosno poznavanje smrti dalo bi nam sigurnost u postupcima, dok smo ovako osuđeni tek na pretpostavljanja i pokušavanja u atmosferi neizvjesnosti. „Sigurno znanje vodi prema ispravnom djelovanju; znanje omogućuje uspijevanje djelovanja. No, nemamo to znanje, niti ga možemo imati. Stoga ne možemo ni djelovati – stoga ni naše djelovanje, pa tako ni naš život ne može uspjeti“.^[20] Ovakvo tumačenje Hamletovu „paraliziranost“, kao praksu radikalne skepse prema ičem fiksnom ili evidentnom, prema pretpostavljanim uporištima za funkcioniranje subjekta u svijetu, Menke pruža i materijale za razumijevanje Müllerovog Hamleta, onog koji stoji ispred ruševina Europe, i koji doista više ne zna što bi moglo biti vjerodostojno u ovome svijetu, ne samo nakon sumnjive smrti oca i sumnjivih nakana majke i strica, nego i nakon kraha nosećih svjetskih uvjerenja u osmišljavanju povijesti i zbilje: kapitalizma i komunizma. Također, govoreći o „epistemičkoj skepsi“,^[21] Menke ukazuje na relaciju prema kojoj je Hamletova spirala refleksije i sumnje motivirana pretpostavkom analognosti između kazališne iluzije i privida zbilje, zbilje kao inscenirane, ali uvjerljive i zavaravajuće pojavnosti čija je pozadinska istina nepoznatljiva, ali prema kojoj trebamo biti trajno oprezni. Müller će pak tu prividnost (kazališnoga) svijeta radikalno naglašavati u onim elementima i konvencijama koji stvarnost i uvjerljivost svijeta konstruiraju.

Budući da Müller o identitetu „glavnoga“ lika govori u perfektno deklarativnom izjavom na samome početku dramskoga teksta: „Bio sam Hamlet“,^[22] dodajmo pojašnjenje tome:

Hajner Miler, u *Hamletmašini*, dekonstruira zapadnu teatralnost čiji je amblem Hamlet, kao lik i kao glumac. Lik je izgubio smisao, jer Hamlet se više ne može igrati, on je danas u potrazi za piscem. Ali nema više pisaca tragedija. Drugim rečima, figurama starog pozorišta, poput Hamleta ili Elektre, suđeno je da, mumificirane, završe u invalidskim kolicima. *Hamletmašina*, taj postdramski komad, slavi, uz pomoć metateatralnosti, smrt pozorišta. Pisac obznanjuje: „Bio sam Hamlet“. Neće biti onog posle. Postdramske predstave su neprekidni raskidi bez budućnosti.^[23] (Dupont, 2011: 175).

Florence Dupont opisuje kako u temeljima kazališne povijesti vlada naduga, zanosna i nerijetko dogmatska zablude prema postulatima

aristotelovske poetike u smislu da „drama znači umješno konstruirano i komponirano odvijanje radnje“, [24] što je tehnika, ujedno i naglašeno mimetična, koju je u velikoj mjeri kooptirala popkulturna industrija u svrhu eskapizma ili potvrđivanja poretka. Naime, Stanko Crnobrnja će napomenuti:

Suštna realističke forme u televiziji jeste prikaz stvarnosti na razumljiv način. Princip po kome realistička televizijska emisija postaje razumljiva savremenom gledaocu jeste isti onaj princip po kome mu i samo društveno okruženje postaje razumljivo. A to je široko ideološko uokvirivanje stvarnosti. Dakle, princip po kome se u industrijskom i postindustrijskom kapitalizmu traga za smislom i značenjem realnosti a ne za njenom definicijom. (...) širi diskurs kulture unakrsnim dejstvom različitih značenja i zadovoljstava zapravo pozicionira televizijskog gledaoca na za kulturu prihvatljivo i razumljivo ideološko mesto. [25]

U tom smislu je jednodimenzionalno iščitavati *Hamletmašinu* isključivo u odnosu na teatrološki pravac emancipiranja od Aristotelovih propozicija, tog „vampira zapadnog pozoriša“, kako kaže Dupont, premda postdramsko kazalište jest također oblik traganja za slobodom povrh perpetuiranih i istrošenih shema tradicionalnoga kazališta, što je modernizacijsko-emancipacijski proces čiji nam povijesni put predstavlja Peter Szondi, a koji svoju argumentaciju i legitimaciju nalazi u stavu da „isterati fabulu iz nekog teksta još ne znači da smo tim formalnim preokretom teatar istovremeno osiromašili i za dramatičnost“. [26] Naime, postdramski teatar je, mada djelovao hermetično i solipstično, teatar koji zagovara novu političnost u smislu demaskiranja opsjena i denaturaliziranja onih modela ideologiziranoga (de)formiranja naše svijesti i zbilje koje prihvaćamo kao podrazumijevanje prirodnosti, a u velikoj mjeri se u okviru takve poetike u pitanje dovode i konstitutivni elementi tradicionalne kooperativnosti u izgradnji projekta tako što sada „tekst treba pružati otpor kazalištu“. [27] Samo se takvim „konfliktom“ može ostvariti nakana destabiliziranja iluzionističke mašine pred uljuljkanom publikom.

Kada Dupont kaže da su postdramske predstave neprekidni raskidi bez budućnosti ili kada Siljan navodi da je tema koja je Müllera „opsjedala cijeli život – tragedije socijalizma“, [28] to ne znači da je Mülleru istekao rok trajanja ili da *Hamletmašina* više nema recepcijske i izvedbene budućnosti. Istina, Eric Hobsbawm će reći da je kapitalizam propašću socijalizma izgubio svoj *memento mori*, no dramsko pismo Heiner Müllera u načinu svoje organizacije s obzirom na današnji hipermedijalni pejzaž posve je otvoren za aktualizacije, novogeneracijska redateljska čitanja i nadogradnje kontekstom/dekorom i motivima suvremenog svijeta u „mezaninu“ Müllerovog teksta, kao što problemi i dvojbe *Hamletmašine* još uvijek bivaju relevantni ukoliko si postavljamo pitanja o sudbini svijeta u odnosu na sve mračniju sliku aktualnoga svjetskoga poretka.

LITERATURA

1. Crnobrnja, Stanko *Estetika televizije i novih medija*. Clio, Beograd 2010.
2. Dipon, Florans *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Clio, Beograd 2011.
3. Hilbig, Wolfgang *Ja, Fraktura*, Zaprešić 2012.
4. Hobsbawm, Eric *Kako promijeniti svijet – priče o Marxu i marksizmu*. Naklada Ljevak, Zagreb 2014.
5. Hutcheon, Linda *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, London-New York 2004.
6. Ibersfeld, An *Čitanje pozorišta*. Vuk Karadžić, Beograd 1982.
7. Kurlansky, Mark *1968. – Godina koja je uzdrnala svijet*. Naklada Ljevak, Zagreb 2007.
8. Lehmann, Hans-Thies *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb-Beograd 2004.
9. Matijašević, Željka *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*. Leykam International, Zagreb 2012.
10. Menke, Christoph *Prisutnost tragedije. Ogljed o sudu i igri*. Beogradski krug i Multimedijalni institut, Beograd-Zagreb 2008.
11. Milohnić, Aldo *Teorije savremenog teatra i performansa*. Orion art, Beograd 2013.
12. Müller, Heiner *Hamletmašina i drugi dramski tekstovi*. Fraktura i Zagrebačko kazalište mladih, Zaprešić-Zagreb 2014.
13. Siljan, Sandro „Tekst treba pružati otpor kazalištu“. U: Müller, Heiner *Hamletmašina i drugi dramski tekstovi*. Fraktura i Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb 2014., str. 217-222.
14. Szondi, Peter *Teorija moderne drame 1880-1950*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 2001.
15. Vuković, Tvrtko *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Disput, Zagreb 2005.
16. Žmegač, Viktor *Povijesna poetika romana*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.

[1] Termin prema klasifikaciji u: Berger, Peter L. i Luckman, Thomas *Socijalna konstrukcija zbilje*. Naprijed, Zagreb 1992.

[2] Među najreferentnijim autorima za postmoderne poetiku su Linda Hutcheon i Fredric Jameson, no za ovu prigodu koristim monografsku obradu postmodernističkih obilježja qourmaške poezije koju potpisuje Tvrtko Vuković, budući da pregledno i obuhvatno popisuje sva ključna mjesta postmoderne teorije i prakse.

- [3] Vuković, Tvrtko *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Disput, Zagreb 2005., str. 63.
- [4] Žmegač, Viktor *Povijesna poetika romana*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991., str. 362.
- [5] Lehmann, Hans-Thies *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb-Beograd 2004., str. 114.
- [6] Isto, str. 130.
- [7] Fischer-Lichte, prema: Lehmann, Hans Thies *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb-Beograd 2004., str. 130.
- [8] Isto, str. 108.
- [9] Milohnić, Aldo *Teorije savremenog teatra i performansa*. Orion art, Beograd 2013., str. 122.
- [10] Linda Hutcheon navodi: "...postmodernism has indeed used a version of the Brechtian model", prema: (Hutcheon, Linda *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, London-Newyork, 1988., str 210.).
- [11] Siljan, Sandro „Tekst treba pružati otpor kazalištu“. U: Müller, Heiner *Hamletmašina i drugi dramski tekstovi*. Fraktura i Zagrebačko kazalište mladih, Zaprešić-Zagreb 2014., str. 220.
- [12] Isto, str. 220.
- [13] Smisla i moći. U romanu *Ja* Wolfgang Hilbig komentira jezik kojim se istočnonjemačka obavještajna služba koristila u svojim izvješćima: „Ono što me u tome zanimalo bila je monstruoznost nanizanih apstrakcija koje sam pročitao (...) Zapravo je bila riječ o upotrebi jezika koja razara stvarnost (...) Možda su pravi nadrealisti o tomu mogli samo sanjati (...) Genitivni stroj nije se šalio, mislio sam. Tom lažnom jezičnom tvorevinom on potkopava stvarnost... Stvarnost je dakle simulacija beskonačne posljedičnosti“. U: Hilbig, Wolfgang *Ja*. Fraktura, Zaprešić 2012, str. 21-22.).
- [14] Lehmann, Hans-Thies (bilj. 5.), str. 197.
- [15] Hutcheon, Linda (bilj. 10.), str. XIII.
- [16] Elliot, T.S. prema: Matijašević, Željka *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*. Leykam International, Zagreb 2012., str. 124.
- [17] Müller, Heiner *Hamletmašina i drugi dramski tekstovi*. Fraktura i Zagrebačko kazalište mladih, Zaprešić-Zagreb 2014., str. 12.
- [18] Green, Andre prema: Matijašević Željka (bilj. 16.), str. 198.
- [19] Menke, Christoph *Prisutnost tragedije. Ogled o sudu i igri*. Beogradski krug i Multimedijalni institut, Beograd-Zagreb 2008., str. 146.
- [20] Isto, str. 146.
- [21] Isto, str. 162.
- [22] Müller Heiner (bilj. 17.), str. 7.
- [23] Dipon, Florans *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Clio, Beograd 2011., str. 175.
- [24] Lemann, Hans-Thies (bilj. 5.), str. 90.
- [25] Crnobrnja, Stanko *Estetika televizije i novih medija*. Clio, Beograd 2010., str. 280.
- [26] Milohnić, Aldo (bilj. 9.), str. 124.
- [27] Siljan, Sandro (bilj. 11.), str. 217.
- [28] Isto, str. 217.