

Między tragedią antyczną i mieszczańską – postdramatyczna estetyka Heinera Müllera¹

Twórczość Heinera Müllera jest szczególnym fenomenem w literaturze niemieckojęzycznej. Müller debiutował w latach pięćdziesiątych jako autor dramatów, które dziś określa się jako „produkcyjne”. Wystawienie jednego z nich, *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, w roku 1961 na studenckiej scenie w Berlinie Karlshorst skończyło się skandalem, przesłuchaniami i nie tylko zakazem wystawiania tekstu, lecz także odsunięciem autora od pracy w teatrze, wykluczeniem ze związku pisarzy i zakazem publikacji². Po przywróceniu do łask przez partyjny aparat Müller nie podejmował już tematów bezpośrednio związanych z rzeczywistością NRD. Skoncentrował się na motywach, które zajmowały go od pewnego czasu, nie znalazły jednak wcześniej odpowiedniej formy w jego twórczości. Sztuki produkcyjne zastąpione zostały dramatami, bazującymi na tragediach literatury europejskiej oraz na wielkich tematach historycznych. Wiele swych utworów enerdowski pisarz poświęcił adaptacjom motywów szekspirowskich

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Mediów Niemieckojęzycznych i Kultury Austriackiej, e-mail: jojabl@uni.lodz.pl.

¹ Artykuł ten ukazał się w nieco zmienionej formie pt. „*Antique*” *Dramas by Heiner Müller. Adaption of Myths or a new Dramatic*, „*Collectanea Philologica*” 2014, nr 17, s. 137-148.

² Informacje na temat kryzysu związanego z *Umsiedlerin* znajdują się w autobiografii Heinera Müllera: H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, s. 160-187, ponadto w wielu opracowaniach, m.in. w monografiach: J.-Ch. Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin 2001; N. O. Eke, *Heiner Müller*, Stuttgart 1999; U. Schütte, *Heiner Müller*, Köln-Weimar-Wien 2010. Wiele cennych informacji znajduje się w zebranych wywiadach i rozmowach opublikowanych jako: H. Müller, *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt a.M., 3 tomy, pierwsze wydania: 1986, 1991, 1994.

i mitologicznych, przede wszystkim obecnym w tragediach antycznych³. Do jego najbardziej znanych – także w Polsce – sztuk należą między innymi *Filoktet*, *Hamlet Maszyna*, *Gnijący brzeg. Materiały do Medei*. *Krajobraz z Argonautami*, *Anatomia Tytusa* oraz cykl *Germania*. Od drugiej połowy lat 60-tych Müller ułożył swą współpracę z władzami komunistycznymi. Był zbyt znanym i cenionym pisarzem, by można było zabronić mu publikowania. Stał się obiektem eksportowym NRD, korzystał z niezwyklego przywileju, swobody podróży. Mógł wystawiać swe dramaty w Niemczech Zachodnich i tam też cieszył się większą popularnością niż w socjalistycznej ojczyźnie, gdzie cenzura wstrzymywała premiery i ingerowała w teksty. Müller nie próbował opuścić NRD, choć miał po temu wiele okazji. Twierdził, że potrzebuje społecznego gruntu, jaki jest mu dany jedynie w państwie komunistycznym. Tylko tam bowiem miał do dyspozycji materiał, który nazywał prawdziwie tragicznym, podczas gdy w Niemczech Zachodnich mógłby pisać zaledwie tzw. tragedie mieszczańskie (niem. *bürgerliches Trauerspiel*)⁴. Istotne jest, że tragedie Müllera – jak pisał Hans-Thies Lehmann⁵ – nie prezentują konfliktu scenicznych postaci, jakby zamkniętych w swych monologach, lecz tworzą napięcie między sceną i publicznością: w tej interakcji rozgrywa się właściwa tragedia. W tym sensie teksty Müllera są w sposób modelowy polityczne.

Adaptacje motywów mitologicznych stały się w NRD powszechną strategią, stosowaną, by ominąć cenzurę. Dzięki paraboli, którą cenzor nie zawsze potrafił odczytać, można było dotrzeć do wykształconych czytelników, zyskując jednocześnie pewną swobodę twórczą⁶. Przepuszczać wolno,

³ W krótkim artykule trudno przywołać całą literaturę przedmiotu, poświęconą adaptacjom Müllera. Zwracam uwagę jedynie na kilka publikacji, na których się opierałam. Istotne informacje znajdują się w obszernym artykule *Müller und die Tradition in Heiner-Müller-Handbuch*. Problematyzowana jest tu zarówno recepcja Szekspira jak i motywów antycznych. Por. *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, red. H.-Th. Lehmann, P. Primavesi, Stuttgart 2003, s. 123–182, szczególnie artykuły A. Karschnia, W. Emmericha, P. Primavesi. Do ważnych publikacji na temat adaptacji Müllera należą m.in. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*, Köln 2007; B. Gruber, *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989; R. Petersohn, *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption. Texte und Kontexte*, Frankfurt a.M. i in. 1993; H. Domdey, *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*, Köln-Weimar-Wien 1998; K. Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998.

⁴ Spośród wielu interpretacji twórczości Müllera w kontekście jego zaangażowania w tragedię, osadzoną w systemie komunistycznym, godną polecenia jest analiza B. Greinera, *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges*, Stuttgart 2012. Twórczości Müllera (dramatom *Mauser* i *Filoktet*) poświęcone są strony 772–798. Wielokrotnie zwraca uwagę Greiner na wypowiedzi Müllera, wskazujące na nową wartość tragedii w NRD i jej niezrozumienie w społeczeństwie zachodnim. Por. B. Greiner, *Die Tragödie – szczególnie s. 794*.

⁵ Por. H.-Th. Lehmann, *Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers*, [w:] *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath Symposium 1998*, red. I. Wallace, D. Tate, G. Labrosse, Amsterdam-Atlanta 2000, s. 11–26, tu s. 16.

⁶ Najbardziej znane adaptacje mitów greckich, które w wyraźny sposób odnosiły się do sytuacji polityczno-społecznej w NRD, to powieść *Kassandra* Christy Wolf, wiersze Güntera Kunerta (w szczególności *Ikarus 64*), zbiór *Preußischer Ikarus* Wolfa Biermanna, *Iphigenie in Freiheit* Volkera Brauna, wiele utworów prozatorskich Franza Fühmanna, dramaty z lat sześćdziesiątych Petera Hacksa: *Die schöne Helena* (1964) i *Amphitryon* (1968), *last but not least* utwory sceniczne Heinera Müllera. Do tego tematu por. m.in. M.-E. Lüdde, *Die Rezeption, Interpretation und Transformation biblischer Motive und Mythen in der DDR-Literatur und ihre Bedeutung für*

że także Müller korzystał z mitów jako zasłony dymnej – posługując się nimi pisał utwory, które w innym przypadku nie zostałyby wydane w socjalistycznym państwie.

Zasadniczą tezę niniejszego artykułu stanowi przekonanie, że w swych adaptacjach Müller posługuje się mitem jako swoistym „efektem wyobcowania” (*Verfremdungseffekt*). Nie adaptuje mitów, lecz cytuje je jako archetypiczne przykłady powtarzających się sytuacji społecznych i obnaża nie tylko cyniczny i pragmatyczny system NRD, lecz także „zachodnią” instrumentalizację wartości dla doraźnych celów politycznych czy gospodarczych. W RFN krytyczny potencjał jego sztuk był przyjmowany z entuzjazmem, w NRD natomiast z dużą powściągliwością i niechęcią, łagodzoną jedynie renomą Müllera, wynikającą z jego konsekwentnej wierności wobec NRD.

Fabuły przejęte z mitologii i z Szekspira pozwalały na pogłębioną refleksję nad formą i sensem tragedii w społeczeństwie totalitarnym. Norbert Otto Eke pisze, że po upadku muru berlińskiego i definitywnej przegranej utopii politycznych Müller zrewidował swoje sądy na temat tragedii, doszedł do wniosku, że gatunek ten się wypalił, ponieważ polityczne konstelacje naszego świata straciły swe tragiczne piętno. Eke przypomina jednak zdanie Ilii Erenburga, na które Müller powoływał się w jednym z wywiadów: „Gdy komunizm zwycięży i wszystkie problemy ekonomiczne zostaną rozwiązane, rozpocznie się tragedia człowieka: tragedia ludzkiej śmiertelności”⁷.

Pomiędzy tymi dwiema tezami: o zaniku tragedii, spowodowanym brakiem wielkich konfliktów społecznych i politycznych, oraz o trwałości tragedii, wynikającej z istoty człowieczeństwa, sytuuje się koncepcja dramatu Müllera, która rodzi się już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, a więc długo przed upadkiem muru, po kryzysie związanym z *Umsiedlerin*. W sposób modelowy przedstawię ten proces na przykładzie trzech utworów. Dwa z nich były w Polsce grane, aczkolwiek nie są znane szerszej publiczności: *Filoktet* oraz *Gnijący brzeż. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*.

W pierwszej części posłużę się reinterpretacją konfliktu tragicznego, na której opiera się krótka sztuka *Der Horatier (Horacjusz)*. Wybieram ten utwór jako paradygmatyczny przykład przemian w teatrze inspirowanym przez Müllera, ponieważ łączy on w sobie kilka cech pozornie sprzecznych. Napisany jest raczej w formie epickiego poematu niż tekstu teatralnego, dlatego odpowiada wymogom utworu „postdramatycznego”⁸. Z drugiej strony posługuje się jasną fabułą, spełniając znany postulat Brechta, doty-

die Theologie, Berlin 1993; S. Georg, *Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre*, Aachen 1996; S. Hilzinger, *Kassandra: über Christa Wolf*, Frankfurt a.M. 1982; I. Crăciun, *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2000; S. Jentgens, *Kassandra. Spielarten einer literarischen Figur*, Hildesheim 1995.

⁷ N. O. Eke, *Furcht und Schrecken im Theater der Erinnerung oder „Man sollte Komödien schreiben / Leben in diesem trüben Menschenbrei“*. Heiner Müllers *Tragödie*, [w:] *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*, red. V. C. Dörr, H. H. Schneider, Bielefeld 2006, s. 235–254, tu s. 248.

⁸ Odwołuję się w tym miejscu do pojęcia wprowadzonego przez Hansa-Thiesa Lehmana w jego pracy z roku 1999 *Postdramatisches Theater*. Wydanie polskie: H.-Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

czący czytelności akcji dramatu. Utwór zalicza się do tak zwanych *Lehrstücke*⁹ – formę przejął Müller od Brechta – czyli sztuk z morałem, sztuk pouczających. Jednocześnie jest otwarty i może być interpretowany na wiele sposobów i adaptowany do różnych sytuacji¹⁰. Sztuka została wystawiona po raz pierwszy w 1973 roku w Berlinie Zachodnim, natomiast w NRD dopiero w roku 1988¹¹.

Müller parafrazuje opowieść zawartą u Liwiusza w *Ab urbe condita*. Rzym i Alba Longa znajdują się w stanie wojny. Ponieważ oba miasta-państwa oczekują ataku Etrusków, decydują się nie trwonić swych sił i nie traćć wojowników, lecz podjąć walkę symboliczną, prowadzoną przez swych przedstawicieli. U Liwiusza wybór pada na trzech braci Horacjuszy ze strony Rzymu i trzech braci Kuriacjuszy ze strony Alby. Zwycięża ostatni pozostały przy życiu Horacjusz. Müller skraca tę część opowieści: w jego sztuce walczy jeden Horacjusz z jednym Kuriacjuszem. W tekście enerdownskiego pisarza opowieść o walce i zwycięstwie jest jedynie wstępem do właściwego tematu sztuki. Jest nim proces wytoczony Horacjuszowi przez Rzymian. Zwycięzca nad Albą dopuścił się bowiem niepotrzebnej zbrodni: w przypływie patriotycznej nadgorliwości zabił własną siostrę, która opłakiwała Kuriacjusza, swego narzeczonego. U Liwiusza Horacjusz zostaje uniewinniony, czy też – pod wpływem błagań ojca, który tego dnia stracił już troje dzieci – podlega jedynie symbolicznej karze. Lud rzymski dał się przekonać argumentom ojca, który twierdził, że jego córka została zabita zgodnie z prawem; w przeciwnym razie, sam ukarałby syna. Ponadto całe zdarzenie zostaje zmitologizowane, z jednoznacznym wskazaniem przewagi:

Przeto by zbrodnię dokonaną na oczach wszystkich zmyć jednak jakąś ofiarą oczyszczalną, polecono ojcu, by oczyścił syna na koszt państwa. Dopełnił on pewnych ofiar oczyszczających, których wykonanie powierzono w przyszłości rodowi Horacjuszów, a później przeciągnął w poprzek ulicy belkę i przeprowadził pod nią jakoby pod szubienicą młodzieńca. Istnieje ta belka do dziś dnia i odnawia się ją na koszt państwa. Nazwano ją „belką siostrzaną”¹².

⁹ Najbardziej znanym *Lehrstück* Bertolta Brechta jest sztuka *Die Maßnahme* (*Środek zaradczy*) (1931). O pojęciu *Lehrstück* oraz o sztuce *Die Maßnahme* por. B. Greiner, *Die Tragödie*, s. 750–772.

¹⁰ Wolfram Ette pisze, że sztuki te doprowadzają zamkniętą formę dramatu do punktu, w którym gest teleologiczny ulega przepelnieniu. Por. W. Ette, *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Weilerswist 2011, s. 507. Jest to ważna uwaga: Müller doprowadza moralne przesłanie tych tekstów do absurdu, dzięki któremu widoczna staje się pustka każdej konsekwentnie realizowanej ideologii. Ette pisze dalej, że dramaty te (*Horacjusz*, *Filoktet* i *Mauser*) negują wszelką nadzieję na postęp [cywilizacyjny, moralny]. Por. W. Ette, *Kritik der Tragödie*, s. 509. Jeśli interpretować sztuki Müllera w ten sposób, to tracą one charakter *Lehrstück*, mimo że w swej pierwszej fabularnej warstwie odwołują się do tego gatunku.

¹¹ Por. N. O. Eke, *Heiner Müller*, s. 122.

¹² Tytus Liwiusz, *Dzieje od założenia miasta Rzymu*, wyb., przeł. i oprac. W. Strzelecki, Wrocław 2004, s. 48.

Do podobnego rezultatu doprowadza Corneille w swym dramacie *Horacjusze*. Także tu – w znacznie bardziej rozbudowanej fabule – kluczową rolę odgrywa ojciec, który przekonuje króla o przewadze zasług syna nad jego zbrodnią. Müller także wprowadza postać ojca, ale ma ona zupełnie inną funkcję niż u Liwiusza czy u Corneille'a. Starzec na początku boi się, że podzieli los córki, oplakuje ją „ukrywając twarz” i jednocześnie służy swego syna za zwycięstwo nad Albą – tym samym zdaje się sankcjonować zabójstwo¹³. Gdy jednak dostrzega, że Rzymianie chcą skazać młodego Horacjusza na śmierć za zabójstwo siostry, błaga ich o łaskę, przekonuje racjonalnymi argumentami, a gdy to nie pomaga, oferuje nawet własne życie w zamian za życie swego dziecka. Na próżno, w sztuce Müllera Rzymianie chcą procesu absolutnie sprawiedliwego. Dlatego zdobią najpierw głowę Horacjusza laurem zwycięstwa, potem zaś odbierają mu życie, zwłoki najpierw honorują państwowym pogrzebem, potem rzucają psom na pożarcie. Jedynie ojciec dostrzega absurd tego na pozór idealnie symetrycznego wyroku nad „zwycięzcą/mordercą” i „mordercą/zwycięzcą”.

Utwór interpretowano, zgodnie z sugestią samego autora, jako reakcję na wydarzenia w Czechosłowacji w 1968 roku¹⁴. Tekst zdawał się nawoływać do uczciwego rozrachunku z metodami walki, jakimi posługiwały się władze komunistyczne, by uratować ustrój: zwycięstwo i płynące z niego korzyści nie powinny skrywać nieczystych praktyk politycznych oraz śmierci niepotrzebnych ofiar. Zmiana pierwotnych wersji Liwiusza i Corneille'a, w których zabójstwo siostry zostaje Horacjuszowi wybaczone, zdaje się sugerować, iż radość i duma ze zwycięstwa nad wrogiem nie mogą w sprawiedliwym państwie uniewinniać zbrodniarzy, którzy jednocześnie stali się bohaterami. Interpretacja ta nie uwzględnia jednak postaci ojca, odgrywającego w sztuce Müllera kluczową rolę. Ojciec, sam niewinny, zostaje bowiem ukarany wraz z synem. Nie traci co prawda życia, ale musi patrzeć na śmierć swego ostatniego dziecka. Nie pozostaje mu nawet grób, ponieważ psy pożerają ciało Horacjusza. Ojciec nazywa sam siebie pierwszym w cierpieniu. Próbuje wytłumaczyć Rzymianom, że śmierć unicestwia wszelkie laury, że Rzym pozbawia się pamięci kolektywnej, zabijając młodego Horacjusza. Lecz Rzymianie w swej sprawiedliwej ślepotce nie słuchają ojca. Sam Horacjusz nie próbuje się bronić lub usprawiedliwić. Jego milczenie pozbawia go pozycji bohatera dramatu. Według Schillera przyznanie się do błędu i chęć jego naprawienia stawała się źródłem moralnej satysfakcji (Schiller pisze o przyjemności), która była podstawą i warunkiem *sine qua non* schillerowskiej tragedii¹⁵.

O ile u Liwiusza i Corneille'a ojciec potrafi przekonać lud (lub króla) i udaje mu się uratować synowi życie, to u Müllera traci wszystko: zarówno dzieci, jak i możliwość utożsamiania się z Rzymem. Jego tragedia nie ma charakteru narodowego, jest prywatnym nieszczęściem, ponieważ lud rzymski wierzy w swe zwycięstwo i nie czuje się poruszony losem Horacjuszy. Tak

¹³ W ten sposób interpretuje zachowanie ojca N. O. Eke, *Heiner Müller*, s. 125.

¹⁴ Por. H. Müller, *Krieg ohne Schlacht*, s. 259.

¹⁵ Por. F. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, [w:] tenże, *Gesammelte Werke*, t. 8: *Philosophische Schriften*, Berlin 1955, s. 164–177.

więc, wbrew własnym intencjom i poetologicznym deklaracjom, Müller zdaje się przedstawiać w *Der Horatier* tragedię mieszczańską (*bürgerliches Trauerspiel*)¹⁶. Podobne sprzeczności między założeniem teoretycznym i koncepcją dramatu, jaką Müller rozwijał od lat sześćdziesiątych do swej śmierci, a przedstawioną fabułą towarzyszą większości adaptacji tragedii antycznych.

Idealna sprawiedliwość niszczy jednostkę i burzy podstawy jej egzystencji. Bardzo jasno opowiedziana fabuła i jednocześnie narracyjny sposób przekazu, odbierający reżyserowi wolność interpretacji, powodują, iż widz czuje współczucie dla rozpaczającego ojca i nie solidaryzuje ze sprawiedliwym rygoryzmem ludu rzymskiego. Sztuka posługuje się prawdziwie Lessingowską estetyką współczucia (*Mitleidsästhetik*). Jest charakterystyczne, że w klasycznych tragediach mieszczańskich (Lessing, Schiller, Hebbel) kluczową postacią był ojciec rodziny, reprezentujący niedostosowane do duchowych i uczuciowych potrzeb jednostki normy społeczne. Ojcowie pozostają w tych dramatach po śmierci dzieci (na ogół córek) sami i są ofiarami zarówno własnego rygoryzmu (*Emilia Galotti*, *Intryga i miłość*, *Maria Magdalena*), jak i anachronizmów społecznych (oprócz poprzednich dramatów warto wymienić także pierwszą niemiecką tragedię mieszczańską *Mis Sara Sampson*). Są współofiarami konstelacji, które reprezentują i współtworzą, i które zwracają się przeciwko nim. Postać ojca w *Der Horatier* przypomina tradycyjnych bohaterów tragedii mieszczańskiej. Jednocześnie wyartykułowana na końcu pointa tekstu wskazuje na umoralniający i wychowawczy gest zawarty w każdym *Lehrstück*: dowiadujemy się, że najważniejsze są „słowa”, które muszą pozostać nieskalane politycznym konformizmem. Müller wskazuje więc na konkluzję, którą sam sformułował, pisząc o swym dramacie – istotne jest uczciwe rozliczenie z historią, które nawet w stosunku do największych bohaterów nie prowadzi do przebaczenia popełnionych przez nich zbrodni. Z drugiej strony adaptacja historii opowiedzianej przez Liwiusza nie jest jedynie wykorzystaniem brechtowskiego „efektu obcości”, lecz stanowi zwrot ku tradycji wielkiej tragedii, czerpiącej z rzymskich źródeł. I tak tekst Müllera musi być czytany jako poszukiwanie nowej

¹⁶ *Bürgerliches Trauerspiel* jest formą dramatu znaną w literaturze europejskiej. W Niemczech zyskała na znaczeniu dzięki rozważaniom Gottholda Ephraima Lessinga na temat tragedii i jego dyskusji ze znanymi myślicielami niemieckiego Oświecenia, Mosesem Mendelssohmem i Friedrichem Nicolai. Por. G. E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel [1756/57]*, red. J. Schulte-Sasse, München 1972. W swej praktyce pisarskiej Lessing zrealizował własną koncepcję tragedii mieszczańskiej przede wszystkim w dwóch dramatach *Miss Sara Sampson* i *Emilia Galotti*. Główną tezę Lessinga była przewaga kategorii litości nad trwogą lub podziwem w tragedii. Litując się (dosłownie współczując) bohaterowi na scenie i identyfikując się z nim, widz – widząc nieszczęście bohatera – zaczyna lękać się o swój własny los. W ten sposób, zdaniem Lessinga, tragedia może mieć oddziaływanie wychowawcze i umoralniające. Jeśli przedstawiamy na scenie nie władców lub herosów, lecz bohaterów „takich jak my” oraz ich prywatne problemy, łatwiej dotrzemy do widza. O niemieckiej tragedii mieszczańskiej oraz Lessingowskiej kategorii litości powstało wiele obszernych publikacji. Godnymi polecenia są monografie: H.-J. Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980; *Ethik und Ästhetik des Mitleids*, red. I. von der Lühe, N. Gülcher, Freiburg i.B.-Berlin-Wien 2007; P. Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1973; F. Schöbker, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Darmstadt 2003; B. Greiner, *Die Tragödie*, s. 313–346.

formy dla tragedii współczesnej, której nie może wystarczyć ani odwołanie do historycznego rozwoju gatunku ani do jego nowych – XX-wiecznych – przekształceń.

Dwa kolejne wybrane przeze mnie dramaty wskazują na dwie różne możliwości, jakie Müller rozważał w swych poszukiwaniach adekwatnego dla współczesnego świata wyrazu dramatycznego.

Philoktet (*Filoktet*) wydaje się naśladować patos dramatu Sofoklesa i pozornie w niewielkim stopniu uaktualnia jego treść¹⁷. Jednak kilka nieznacznych ingerencji w opowieść o Odysieuszu i Filoktecie na Lemnos oraz zasadnicza zmiana zakończenia modyfikują sens mitu i czynią z niego współczesny dramat polityczny. Zrozumiałe jest, że Müller rezygnuje z chóru, z podziału na prolog, parodos, epeisodiony, exodos etc. Rezygnuje także z większości typowych parafraz, typu „syn Laertes”. Akcja jest zagęszczona, autor posługuje się często długimi, monologizującymi sentencjami, nie tylko warkotkami dialogami między dwoma lub trzema bohaterami – poza Filoktetem, Odyssem i Neoptolemosem w dramacie Müllera nie występują inne postacie. Mimo trudnego białego wiersza, którym napisany jest tekst, i jego bogactwa językowego, *Filoktet* jest zrozumiały. Wyżej wymienione zabiegi formalne powodują, że protagoniści są bardziej wyraziści niż u Sofoklesa. Odys Sofoklesa jest wprawdzie zimnym pragmatykiem, lecz chodzi mu w zasadzie o dobro Grecji¹⁸ – ucieka się do podstępu, ponieważ wie, że Filoktet z własnej woli nie wyruszy pod Troję i Grecy będą skazani na przegraną w toczonej się już 10 lat wojnie. Müller ukazuje Odysa jako cynika, który podporządkowuje losy ludzi abstrakcyjnej i niehumanitarnej ideologii. U Sofoklesa Odys stosunkowo łatwo przekonuje Neoptolemosa o konieczności kłamstwa. Lecz i Neoptolemos zmienia swe postępowanie i zwraca Filoktetowi łuk.

Müller wprowadza oprócz argumentów znanych z greckiego dramatu, także dodatkowe, etycznie nieczyste: Odys przypomina na przykład, że zarówno on sam, jak i Achilles, ojciec Neoptolemosa, uciekali się do podstępu, by odnieść sukces¹⁹. Najistotniejsza jest jednak zmiana kończąca dramat. Sofokles wprowadza Herkalesa, który pojawia się *deus ex machina*, nakazuje Filoktetowi wziąć udział w ataku na Troję i poucza go, jak ma się zachować po zwycięstwie. Także Neoptolemos otrzymuje instrukcje. Obaj zgadzają się

¹⁷ Większość analiz dramatu zwraca uwagę wyłącznie na inspirację dramatem Sofoklesa. Eva C. Huller w bardzo wnikliwej i dokładnej interpretacji wskazuje ponadto na inne preteksty: przede wszystkim *Filokteta* Eurypidesa (s. 75 i nast.), *Iliadę* Homera, *Eneidę* Wergiliusza oraz mit Prometeusza (s. 57 i nast.) i Aiasa (s. 63 i nast.). Por. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland*, s. 46–102, szczególnie strony 49–50.

¹⁸ Huller zwraca uwagę na podporządkowanie postępowania Odysseusza obowiązkowi wobec ojczyzny, co – według zasad, wyłożonych także przez Platona – usprawiedliwiać miało użycie kłamstwa. Por. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland*, s. 54 i 55. Huller podkreśla wprawdzie, powołując się na literaturę przedmiotu, że Odys Sofoklesa jest politykiem *par excellence* i działa zgodnie z zasadami „rozumu instrumentalnego” – Huller powołuje się na Horkheimera i Adorno – jednak mimo wszystko jego postępowanie znajduje akceptację bogów. Por. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland*, s. 85 i nast. Greiner przypomina, że Müller nazwał swego Odysseusza „zwierzęciem politycznym”, pragmatykiem, posługującym się odpowiednimi socjotechnikami, by osiągnąć cel. Por. B. Greiner, *Die Tragödie*, s. 790 i nast.

¹⁹ Por. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland*, s. 56.

łatwo i bez dalszych sporów z poleceniami Heraklesa. „FILOKTET: Pragnąłem bardzo tego pouczenia, / zjawiasz się późno, / ale twojej rady nie odrzucę / NEOPTOLEMOS: I ja też myślę tak samo”²⁰. Argumenty Odyseusza otrzymują boskie wsparcie i okazuje się, że nie działał on wprawdzie moralnie, lecz jego chłodne i pragmatyczne zachowania są skuteczne. Zwyciężają uczciwość i honor. U Sofoklesa najważniejszym celem, jaki mają osiągnąć bohaterowie, jest zwycięstwo Greków pod Troją. Herakles koryguje więc ich działania i sprowadza na właściwą drogę. W tym momencie rola Odyseusza się kończy: nie jemu jest przypisany sukces akcji, lecz Heraklesowi, który potrafi przekonać zarówno Filokteta, jak i Neoptolemosa.

Müller wybiera zupełnie inne zakończenie. Filoktet – posiadający ponownie swój łuk – chce zabić Odyseusza. Wtedy Neoptolemos wbija mu miecz w plecy, z jednej strony ratując w ten sposób syna Itaki, ale z drugiej, plamiąc się krwią słabszego. Nie Herakles, lecz stado sępów przybywa z nieba, by pożywić się zwłokami. Neoptolemos jest wstrząśnięty swym czynem, podczas gdy Odys wykorzystuje śmierć Filokteta dla celów bieżącej polityki: chce powiedzieć Grekom, którzy czekają na znakomitego łucznika i wodza, że to Trojanie go zamordowali. Tym samym wzbudzi nienawiść Greków i nawet po śmierci wykorzysta zwłoki więźnia Lemnos. Odys Müllera reprezentuje nie tylko polityczny pragmatyzm, lecz ucieleśnia skuteczność rozumu instrumentalnego. Potrafi ponadto posługiwać się aktualną sytuacją, wykorzystując ją do swych celów. „Rzeczywistość – pisze Greiner – jest dla niego jedną z możliwości, która może zostać zastąpiona inną”²¹. Nie dziwi więc, że Odys okłamał Neoptolemosa:

NEOPTOLEMOS: Trojanie zniszczą nasze miasta, jeśli / Mówiłeś, jego pod Troją zabraknie.

ODYSEUSZ: Owszem. A teraz mówię co innego / Nic nam już po nim [...] / Bez niego nasza odbędzie się wojna. / Lecz strzały zabierz, jeszcze się przydadzą²².

I zaraz potem wymyśla sprytnie kłamstwo: „[...] więc zginął / Na naszych oczach, gdyśmy otoczeni / Przez siedmiu Trojan walczyli z przybojem / Podczas gdy ósmy wbił mu miecz swój w plecy [...]”²³ itd.

Neoptolemos odpowiada, że skoro taka wersja wydarzeń, to zginąć mógł także Odys, na co ten cynicznie odpiera groźbę: „[...] Strzelaj, twe kłamstwo potrzebuje wsparcia, / Lecz gdyby nawet Trojańczyk mnie zabił / Ja ci nie mogę posłużyć za świadka / Bo w naszej sprawie nikt ci nie da wiary [...]”²⁴.

Nic dziwnego, że sztuka Müllera – zgodnie z intencją samego autora – interpretowana była jako parabola systemu komunistycznego, w którym bezduszny i nieludzko racjonalny działacz partyjny gotów jest sprzedać

²⁰ Sofokles, *Tragedie*, t. 1, przeł. i wstępem opatrzył R. R. Chodkowski, Lublin 2009, s. 378.

²¹ Por. B. Greiner, *Die Tragödie*, s. 795.

²² H. Müller, *Filoktet*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 1, s. 75-107, tu s. 104.

²³ Tamże, s. 106.

²⁴ Tamże, s. 106.

każdą zasadę moralną w imię tak zwanej „sprawy”, odległej i abstrakcyjnej, lecz przedstawianej jako jedynie słuszna. Neoptolemos jest w takiej wykładni oszukany idealistą, niemogącym uchronić się przed zdradą swych zasad. Morderstwo na Filoktecie jest inicjacją ideologiczną młodego syna Achillesa, który będzie odtąd brnął w kłamstwa, ponieważ Odys trzyma go w szachu²⁵. Filoktet traci rolę pierwszego bohatera, jest zaślepionym nienawiścią do Greków głupcem, łatwowiernym i naiwnym²⁶. Skojarzenie z metodami Stasi nasuwało się w NRD bardzo łatwo. Zachodni krytycy i literaturoznawcy – prapremiera odbyła się w 1968 w monachijskim Residenztheater – podkreślają, że radykalna deheroizacja Odyseusza może być rozumiana także uniwersalnie: jako redukcja człowieka do jego bezpośredniej użyteczności²⁷. Nie tylko aparat partyjny NRD instrumentalizował podstawowe normy moralne, czynią to również współczesne koncerty, korporacje czy media.

Niewielką wagę przywiązywała dotąd literatura przedmiotu do prywatnej tragedii Filokteta oraz Neoptolemosa²⁸. Wykładnia polityczna pasowała bowiem do deklaracji Müllera oraz do ówczesnej polityzacji literatury niemieckiej.

Choć jest to wykładnia właściwa, nie uwzględnia jednak złożonych charakterów obu „ofiar” Odyseusza²⁹. Młody syn Achillesa morduje przecież Filokteta nie z chęci przywłaszczenia sobie jego łuku, lecz ratując od śmierci Odyseusza. Reaguje spontanicznie i w słusznej sprawie. Zdruzgotany swym czynem, zdaje sobie sprawę, że popełnił morderstwo. Także Odyseusz wydaje się bardziej dostrzegać czystą naturę młodzieńca niż jego wcześniejsze zepsucie. Zaraz po zabójstwie Filokteta mówi co prawda do Neoptolemosa: „Znalazłem w tobie pojętnego ucznia”³⁰, ale gdy ten grozi mu śmiercią, odwraca się do niego plecami, mówiąc: „ODYSEUSZ obraca się z trupem na plecach / Mych martwych pleców mogę ci użyzyć / Strzelaj, twe kłamstwo potrzebuje wsparcia [...]”³¹.

Odnosi się wrażenie, że Odyseusz nie wierzy w to, by Neoptolemos był zdolny do morderstwa z zimną krwią, wie, że zabił w obronie innego życia, w pewnym sensie bezmyślnie, ale bez premedytacji. Nie jesteśmy więc pewni, czy młody wojownik został zepsuty przez wprawnego polityka

²⁵ W ten sposób interpretuje postać Neoptolemosa Eke. Por. N. O. Eke, *Heiner Müller*, s. 111. Także G. Schulz, *Heiner Müller*, Stuttgart 1980, s. 71–83, szczególnie s. 81.

²⁶ Tak też – jako zasadniczy konflikt między jednostką i totalitarnym systemem politycznym – interpretuje dramat, który ukazał się w Polsce w „Literaturze na Świecie” już w 1976 r., Karol Sauerland. Por. K. Sauerland, *Smutna prawda*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 1, s. 108–111.

²⁷ E. Lefèvre, *Sophokles' und Heiner Müllers Philoktet*, [w:] *Skenika: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*, red. S. Gödde, Darmstadt 200, s. 419–438, tu s. 425.

²⁸ Huller podkreśla, że obaj bohaterowie są ofiarami tragedii. Wraz z odrzuceniem losu i fatum zostaje też zanegowany sens greckiej tragedii. Por. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland*, s. 88 i nast. Jednak Huller nie dostrzega w *Filoktecie* cech *bürgerliches Trauerspiel*.

²⁹ Huller zwraca uwagę m.in. na problem tożsamości bohaterów Müllera, który w pierwowzorach antycznych nie odgrywał roli. Por. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland*, s. 62 i nast.

³⁰ H. Müller, *Filoktet*, s. 103.

³¹ Tamże, s. 106.

i pozbawiony swej moralnej niewinności. Także Filoktet, zaślepiiony nienawiścią do Greków, nie jest pozbawiony rozumu. Przegrywa, bo zaufał Neoptolemosowi, co świadczy o jego prawidłowym instynkcie moralnym. Został oszukany nie przez syna Achilleasa, lecz przez Odyseusza, który zna swych przeciwników i wykorzystuje fakt, że żaden z nich nie dopuści się czynu niehonorowego.

W NRD *Filoktet* ukazał się drukiem w 1965 roku w czasopiśmie „Sinn und Form”, na scenę został dopuszczony dopiero w 1974 roku, miał premierę w teatrze studenckim w Lipsku. Zaś oficjalna prapremiera odbyła się w 1977 roku w *Deutsches Theater* w Berlinie. Grany był także w Polsce³². Otwarta wymowa sztuki pozwalała także na interpretację zgodną z linią partii: zwycięża dobro ogółu, a nie interesy jednostki. Jednak ani zachodnie, ani wschodnie interpretacje nie wzięły pod uwagę prywatnej tragedii postaci, *Trauerspiel*, jaka rozgrywa się wewnątrz wielkiej, narodowej tragedii. Zwycięstwo lub klęska nad Troją przesłaniają przedstawione bezpośrednio na scenie nieszczęście jednostki, która oszukana, zdradzona i zhańbiona nie znajduje satysfakcji w realizacji społecznych potrzeb. Wykładnia taka nie odpowiada wprawdzie intencji autora, ale nie intencja decyduje o wymowie sztuki, lecz jej realizacja.

*Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*³³ (pol. *Gnijący brzeg, Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*) może służyć jako przykład teatru „postdramatycznego”, w którym odrzucona zostaje zarówno fabuła, jak i typowa sceniczna dramaturgia. Z mitu o Medei oraz z jego literackich wersji Müller przejmuje jedynie w zarysach podstawowe wątki. Sztuka prezentuje radykalnie inną koncepcję adaptacji niż *Filoktet* lub *Der Horatier*. Nie podejmuje także próby zastosowania gatunku *Lehrstück*, który w *Filoktecie* jest mniej widoczny niż w *Der Horatier*, jednak jest w tekście obecny.

Verkommenes Ufer – pisany przez wiele lat, ukazujący wiele etapów twórczości Müllera – jest tryptykiem³⁴. Część, czy też scena, pierwsza, *Gnijący brzeg*, jest opisem powojennego, zniszczonego krajobrazu, na tle którego umieszczony został obraz zdegenerowanego społeczeństwa. Aluzja do końca drugiej wojny światowej jest wyraźna: „NIEKTÓRZY WISIELI NA LATARNIACH Z JĘZYKIEM NA WIERZCHU / NA BRZUCHU TABLICZKA JESTEM TCHÓRZEM”³⁵. Wyprawa Argonautów do Kolchidy, zaznaczona jedynie kilkoma charakterystycznymi słowami, wydaje się w tej

³² W Polsce *Filoktet* był grany pierwszy raz w Toruniu w 1976 r. (na zakończenie Dni Teatru, Muzyki i Sztuki NRD) oraz w 1980 r. w Warszawie (Teatr Aдекватny). Dokładne dane na temat genezy i powstania dramatu oraz druku i przedstawień por. N. O. Eke, *Heiner Müller*, s. 106. J. Ch. Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biografie*, Berlin 2001, s. 253 i nast. E. C. Huller, *Griechisches Theater in Deutschland*, s. 46 i nast. (rozdział o *Filoktecie*, s. 46–102).

³³ Prapremiera: Bochum 1983; Polska: 1985: Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza Warszawa.

³⁴ Tak określa sztukę także Ewa Szymani, która poświęciła twórczości Müllera, m.in. monografię *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*, jedną z niewielu publikacji w języku polskim o Müllerze. Por. E. Walerich-Szymani, *Godzina aktora. W poszukiwaniu utopii w dramaturgii Heiner Müllera*, Kraków 2004.

³⁵ H. Müller, *Gnijący brzeg, Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, przeł. J.St. Buras, „Literatura na Świecie”, 1985, nr 4, s. 183–191, tu s. 184.

wizji zohydzonego świata modelem wszystkich wojen i napaści. *Gnijący brzeg* wskazuje w końcowej sentencji na Medeę: „Na dnie jednak Medea z poćwiartowanym / Bratem w ramionach Znacownicy Trucizna”³⁶. Część drugą rozpoczyna trójgłos Medea, Niania, Jazon. Ten ostatni pojawia się jedynie na początku i bardzo krótko na końcu sceny. W Deutsches Theater w Berlinie, w inscenizacji Dimitrji Gottschewa, cała druga część mówiona jest przez jedną aktorkę, grającą Medeę, ponieważ to jej monolog dominuje w całym tekście sztuki. Jest on krzykiem rozpaczy zdradzonej kobiety, która mści się, podstępem mordując nową narzeczoną męża:

Idź już Jazonie na swoje wesele / Z tej narzeczonej uczynię pochodnię /
Matka dziś dzieci daje przedstawienie / Chcecie zobaczyć pożar panny
młodej / Szata weselna dzikuski potrafi / W zabójczy związek wchodzić
z obcą skórą / Dobra trucizna z ran i blizn wypływa / A ogień syci popiół
mego serca³⁷.

Ponieważ dzieci nie śmieją się i nie cieszą, lecz płaczą, Medea zabija je. Müller nie tylko streszcza w monologu bohaterki podstawową fabułę, na której opierają się literackie wersje mitu – podbój Kolchidy, pomoc Medei dla Jazona (wraz z zabójstwem brata), odrzucenie Medei przez męża w Koryncie, zabójczy prezent dla Glauke, w końcu dzieciobójstwo – lecz także ukazuje postępujący obłęd Medei, skrzywdzonej i odrzuconej. Medea dopiero pod wpływem zdrady Jazona zdaje sobie sprawę z własnych zbrodni, które popełniła z miłości do obcego Greka. Wielokrotnie powtarza: „Ty mi Jazonie jesteś winien brata”³⁸. Wydaje się, że monolog jest nie tylko wyrazem psychozy i obłędu, lecz stanowi także terapię i pozwala Medei na powrót do kolchidzkiej „dzikiej” tożsamości za cenę zerwania wszelkich więzów z Jazonem:

Wyła Kolchida i do dzisiaj wyje / [...] Dziś dzień zapłaty Jazonie i dzisiaj
/ Twoja Medea ściągnie wszystkie długi / [...] Zerwałam ze wszystkim
co miało na imię / Ojczyzna Teraz obczyzna za nami / By się nie stała
wam i mnie ojczyzną Tą moją ludzką ręką Ach / Czemu zwierzęciem
przestałam być którym / Byłam nim ktoś mnie uczynił swą żoną / Dziką
Medeą odepchniętą teraz / Tymi moimi rękami dzikuski / Skłutymi igłą
przeżartymi solą / Rozerwać pragnę ludzkość na dwie części³⁹.

Scena kończy się pytaniem Medei – „Nianiu Znasz tego człowieka”⁴⁰ – sugerującym, że kolchidzka księżniczka powróciła do ojczyzny, płacąc potworną cenę.

Ostatnia scena tryptyku, *Krajobraz z Argonautami*, po raz wtóry kreśli wizję wojny, czy też permanentnej katastrofy. Początkowy monolog Jazona

³⁶ Tamże, s. 184.

³⁷ Tamże, s. 187.

³⁸ Tamże, s. 185 („Jazonie tyś mi winien brata”), s. 186, s. 187.

³⁹ Tamże, s. 188.

⁴⁰ Tamże, s. 189.

przekształca się w uniwersalną wizję zagłady, jaką ukazują i tworzą współczesne media – prawdziwej i wykreowanej jednocześnie.

Sztuka *Gnijący brzeż. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami* doczekała się, podobnie jak *Filoktet*, licznych interpretacji. Większość z nich stara się uwzględnić sugestie samego Müllera, zawarte w jego wypowiedziach, autobiografii, a także w krótkiej autorskiej nocie na końcu utworu.

Tekst wymaga naturalizmu scenerii. GNIJĄCY BRZEG może być grany na przykład w jakimś Peepshowie w czasie normalnego ruchu. MATERIAŁY DO MEDEI nad jeziorem pod Strausbergiem, które jest zamulonym basenem w Beverley Hills albo kąpieliskiem kliniki psychiatrycznej. [...] KRAJOBRAZ Z ARGONAUTAMI antycypuje katastrofy, nad którymi pracuje dziś ludzkość. Teatr może przyczynić się do zapobieżenia im tylko poprzez ich ukazanie⁴¹.

Większość interpretacji idzie tym tropem i rozumie tekst Müllera jako zaangażowany czy polityczny. Tymczasem najdłuższą i najwyraźniejszą fabularną częścią jest środkowa scena tryptyku, przedstawiająca tragedię Medei. Gottscheff (jeden z ulubionych reżyserów Müllera) swą inscenizację oparł na takiej właśnie wykładni: ukazał w centrum Medeę, pozostałe zaś części zrealizował za pomocą abstrakcyjnych obrazów. Bułgarski reżyser wybrał konwencję teatru postdramatycznego, grającego nie fabułą, lecz ciałem, obrazem, kolorem, w końcu także głosem – Medei obwiniającej Jazona. Sztuka zyskała wymiar uniwersalny i straciła częściowo pierwotne powiązanie z mitem. Jeśli jednak chcielibyśmy wydobyć z tekstu Müllera jego problemowy fundament, to musimy wskazać, że podstawową opowieścią, z którą czytelnik czy widz są tutaj konfrontowani, jest opowieść o zdradzonej i odrzuconej kobiecie, szukającej w rozpaczliwej okrutnej zemsty. Opowieść ta znana jest przede wszystkim z tragedii mieszczańskiej, *bürgerliches Trauerspiel* – gorszego brata tragedii, według Müllera.

Reasumując: adaptacje Heinera Müllera, szczególnie adaptacje tragedii antycznych, wskazują zarówno na uniwersalną *conditio humana*, taka była zawsze i jest nadal bowiem funkcja mitów, jak i na aktualizację znanych fabuł, mającą na celu dostosowanie ich do współczesnych problemów. W tym sensie dramaty Müllera są politycznie zaangażowanymi tragediami i stanowią ważny wkład w tę – niewielką – warstwę kultury NRD, którą możemy nazwać kontestującą. Nie to jednak czyni z dramatów Müllera arcydzieła. Ich aktualność i atrakcyjność estetyczna polega na umiejętności, z jaką autor – być może nawet wbrew własnym intencjom, ale powodując się niezwykłym instynktem scenicznym – potrafił powiązać tragedię z *Trauerspiel*, dwie wykluczające się tradycje niemieckiego dramatu. Udało mu się uniknąć bezpośredniego nawiązania do tradycji gatunku i sentymentalizmu, jednocześnie eksponując tezę w NRD nie do przyjęcia – że tragedia jednostki zawsze jest istotniejsza niż tragedia zbiorowości.

⁴¹ Tamże, s. 191.

BIBLIOGRAFIA

- Crăciun I., *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2000.
- Domdey H., *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*, Köln-Weimar-Wien 1998.
- Eke N.O., *Furcht und Schrecken im Theater der Erinnerung oder „Man sollte Komödien schreiben / Leben in diesem trüben Menschenbrei“*. Heiner Müllers Tragödie, [w:] *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*, red. V. C. Dörr, H. H. Schneider, Bielefeld 2006, s. 235–254.
- Eke N.O., *Heiner Müller*, Stuttgart 1999.
- Ethik und Ästhetik des Mitleids*, red. I. von der Lühe, N. Gülcher, Freiburg i.B.-Berlin-Wien 2007.
- Ette W., *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Weilerswist 2011.
- Georg S., *Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre*, Aachen 1996.
- Greiner B., *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges*, Stuttgart 2012.
- Gruber B., *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989.
- Hauschild J.Ch., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biografie*, Berlin 2001.
- Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, red. H.-Th. Lehmann, P. Primavesi, Stuttgart 2003.
- Hilzinger S., *Kassandra: über Christa Wolf*, Frankfurt a.M. 1982.
- Huller E.C., *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*, Köln 2007.
- Jabłkowska J., „Antique“ Dramas by Heiner Müller. *Adaption of Myths or a new Dramatic*, „Collectanea Philologica“ 2014, nr 17, s. 137–148.
- Jentgens S., *Kassandra. Spielarten einer literarischen Figur*, Hildesheim 1995.
- Keim K., *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998.
- Lehmann H.-Th., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- Lehmann H.-Th., *Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers*, [w:] *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven. Bath Symposium 1998*, red. I. Wallace, D. Tate, G. Labrousse, Amsterdam-Atlanta 2000, s. 11–26.
- Lefèvre E., *Sophokles' und Heiner Müllers ‚Philoktet‘*, [w:] *Skenika: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*, red. S. Gödde, Darmstadt 200, s. 419–438.
- Lessing G.E., Mendelssohn M., Nicolai F., *Briefwechsel über das Trauerspiel [1756/57]*, red. J. Schulte-Sasse, München 1972.
- Liwiusz Tytus, *Dzieje od założenia miasta Rzymu*, wyb., przeł. i oprac. W. Strzelecki, Wrocław 2004.
- Lüdde M.-E., *Die Rezeption, Interpretation und Transformation biblischer Motive und Mythen in der DDR-Literatur und ihre Bedeutung für die Theologie*, Berlin 1993.

- Müller H., *Der Horatier*, [w:] H. Müller, *Werke 4, Stücke 2*, Frankfurt a.M. 2001, s. 73–85.
- Müller H., *Filoktet*, „Literatura na Świecie”, 1976, nr 1, s. 75–107.
- Müller H., *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt a.M., 3 tomy, pierwsze wydania: 1986, 1991, 1994.
- Müller H., *Gnijący brzeg, Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami*, przeł. J.St. Buras, „Literatura na Świecie”, 1985, nr 4, s. 183–191.
- Müller H., *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992.
- Petersohn R., *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption. Texte und Kontexte*, Frankfurt a.M. i in. 1993.
- Sauerland K., *Smutna prawda*, „Literatura na Świecie” 1976, nr 1, s. 108–111.
- Schiller F., *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, [w:] tenże, *Gesammelte Werke*, t. 8: Philosophische Schriften, Berlin 1955, s. 164–177.
- Schings H.-J., *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980.
- Schößler F., *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Darmstadt 2003.
- Schütte U., *Heiner Müller*, Köln–Weimar–Wien 2010.
- Schulz G., *Heiner Müller*, Stuttgart 1980.
- Sofokles, *Tragedie*, t. 1, przeł. i wstępem opatrzył R. R. Chodkowski, Lublin 2009.
- Szondi P., *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1973.
- Walerich-Szymani E., *Godzina aktora. W poszukiwaniu utopii w dramaturgii Heiner Müllera*, Kraków 2004.

STRESZCZENIE

Artykuł zajmuje się adaptacjami tragedii antycznych i motywów mitologicznych w dramatach Heinera Müllera, znanego niemieckiego dramaturga, uważanego za spadkobiercę Brechta. Swoją działalność pisarską wiązał Müller z NRD; mimo że często miał problemy z cenzurą, nie zdecydował się na emigrację. Adaptacje Müllera można czytać – jak inne jego dramaty – jako twory politycznie zaangażowane, kontestujące w wyrafinowanej argumentacji ułomności systemu komunistycznego. Nie z tego jednak powodu utwory Müllera są aktualne do dziś. Ich estetyczna atrakcyjność polega na propozycji dialektycznego powiązania dwóch tradycji dramatu. Na przykładzie trzech reprezentatywnych tekstów Müllera, *Der Horatier*, *Filoktet* oraz *Gnijący brzeg. Materiały do Medei. Krajobraz z Argonautami* artykuł prezentuje strategię poetologiczną autora, łączącą tragedię z *bürgerliches Trauerspiel*, dwie wykluczające się formy niemieckiego dramatu. Z syntezy tej wynika ważna konkluzja polityczna, w oczywisty sposób nieodczytana przez enerdowskich cenzorów.

Słowa kluczowe

tragedia, tragedia mieszczańska, Heiner Müller, literatura NRD, adaptacja mitów

SUMMARY

Between ancient and bourgeois tragedy: the post-dramatic aesthetics by Heiner Müller

The article focuses on the adaptations of ancient tragedies and mythological motifs in dramas by Heiner Müller – a renowned German dramatist, who is considered the successor of Brecht. Despite numerous problems with censorship, Müller never decided to leave the German Democratic Republic and emigrate abroad. Just like his other dramas, Müller's adaptations can be read as politically involved writings which – through an elaborate argumentation – remonstrate the flaws of the Communist system. It is not, however, the reason why his works still remain topical. Their aesthetic allure lies in the proposal of a dialectical bond between two traditions of drama. On the examples of Müller's three representative texts *The Horatian*, *Philoctetes* and *Despoiled Shore Medea-material Landscape with Argonauts*, the article presents the dramatist's poetological strategy that combines tragedy with *bürgerliches Trauerspiel* – two mutually exclusive forms of German drama. The synthesis results in a significant political conclusion, which was obviously missed by the East German censors.

Keywords

tragedy, *bürgerliches Trauerspiel*, Heiner Müller, East German literature, adaptation of myths