

Tko se usuđuje rugati Antigoni i Penelopi ili Dürrenmattove tragi(komi)čne antijunakinje

SAŽETAK

Rad se bavi promišljanjem pitanja postojanja moderne odnosno postmoderne tragedije, točnije, bavi se jednim njenim oblikom – tragikomedijom – koji je u 20.stoljeću popularizirao švicarski autor i umjetnik Friedrich Dürrenmatt (1921. – 1990.). Kako je tragedija usko vezana uz kult mita i kult junaka, zanimljivo je promotriti kako se u doba koje se, promatrano sa stajališta znanosti o književnosti naziva moderno odnosno postmodernom¹, ti mitovi i pojmovi tragičnih junaka ruše. Rad će pokazati kako Dürrenmatt koristi mitske junake i elemente karakteristične za grčku tragediju u parodijama koje povezuju antičko mitsko i suvremeno, tragično i komično, a kao primjer će dati pregled upotrebe mita Antigone i Penelope u tragikomediji *Romul Veliki*. U ovom komadu su kroz lik princeze Ree, Romulove kćeri, mitska Antigona i Penelopa parodirane do razine potpunih antijunakinja i gubitnica s kojima se čitatelj/gledatelj ne smije poistovjetiti, već kojima se može samo smijati.

1. Uvodna razmatranja o tragediji i tragikomediji

Tko bi se usudio utkati mit Antigone ili Penelope u (tragi)komediju? Tko bi se usudio rugati antičkim mitovima dogmatskih veličina? I to ne samo da se usudio, nego kome bi to pošlo za rukom do te mjere da ima umjetničku vrijednost i odličnu recepciju kod publike? Uspjelo je to švicarskom autoru i

¹ Naziv postmodernizam ustalio se 1980.-ih godina, prvenstveno za proznu književnost autora poput Jorge Luis Borgesa, Umberta Eca, Vladimira Nabokova, Johna Fowlesa i drugih, a karakteriziraju ga nedostatak književnoteorijskog manifesta, uz mogućnost razabiranja određenih ustaljenih književnih postupaka i književnih tehnika u uporabi. Postmodernizam zastupa prilično radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije. Pri tome se skepticizam zasniva na razočaranju u sve ideologije i filozofske sustave, a relativizam je posljedica skepticizma i podrazumijeva jedno novo shvaćanje tradicije, koju ne osporava, već je proširuje, slijedi, ponavlja, a vrlo često i ironizira vlastitim tumačenjem. Sve je ove karakteristike moguće vrlo lako uočiti u analiziranom komadu (kao i u svim drugim komadima Friedricha Dürrenmatta, no i drugih autora poput Maxa Frischa), pa je moguće ustvrditi da se postmodernizam u europskom kazalištu javlja puno ranije nego u prozi, dakle, već polovinom 20. Stoljeća kada navedeni autori djeluju.

umjetniku, Friedrichu Dürrenmattu (1921. – 1990.) koji slovi za tvorca tragikomedije, novog kazališnog oblika u 20.stoljeću koji je, čini se, zamijenio tragediju. George Steiner tvrdi da je tragedija onaj oblik umjetnosti koji zahtijeva nepodnošljiv teret Božje prisutnosti te da je sada mrtva jer više nema Njegove sjene nad nama kao što je nekada padala na Agamemnona, Macbetha ili Ataliju (Steiner 1963: 353). Nekoliko godina ranije je i Northrop Frye u svom prvom eseju *Anatomije kritike* kategorizirao književne protagoniste ne prema njihovom moralu, već prema njihovoj moći djelovanja. Peta kategorija ili peti modus je ironijski, gdje je junak u svojoj moći i/ili inteligenciji slabiji od nas i mi ga vidimo u stanju zarobljenosti, frustracije i apsurdna. Posebice je književnost unutar posljednjih stotinu godina naginjala k ironijskom modusu (Frye 1979: 45).

Ako ćemo vjerovati Albertu Camusu, tragedija je kao oblik utjelovljenja antičkih junaka i mitova od svojih početaka doživjela samo dva velika razdoblja svog procvata: antičko doba i doba francuske klasične tragedije. Razloge za postojanje samo dosadašnja dva velika procvata tragedije vidi Camus, između ostalih, u činjenici da tragedija nastaje na prijelomnim točkama razvoja ljudske civilizacije, prvenstveno na Zapadu kada se čovjek odvaja od starog poretka odnosno raskida s njim i prelazi u neki novi, još za njega nedefinirani svijet. Za njemu suvremeno doba kaže Camus „Naša je epoha izuzetno zanimljiva, što znači tragična“ (Camus 1984: 265). Stoga se druga polovica 20. stoljeća „poklapa s dramom civilizacije, koja bi mogla da podstakne, danas kao i nekad davno, tragički izraz“ (Camus 1984: 268). Kao i Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Camus kategorički razlikuje tragediju od drame i melodrame, pri čemu naglašava da su u tragediji snage koje se sukobljavaju podjednako pravične, i podjednako razumne, a u (melo)drami je samo jedna od njih pravična. Kao primjere navodi grčke tragedije *Antigonu* i *Prometeja* gdje je svako od njih dvoje, i Antigona i Prometej, u pravu upravo koliko i njihovi protivnici Kreont i

Zeus. Pa zašto, kada i gdje onda nastaje tragedija? Prema Camusu, tragedija nastaje u trenutku kada se čovjek zbog svojih mana nađe u sukobu s božanskim poretkom utjelovljenim u bogu ili društvu ili se protiv njega pobuni. Njegova tragedija će biti utoliko veća ukoliko je pobuna opravdanija, a poredak nužniji (Camus 1984: 269). Taj trenutak se najčešće događa na Zapadu kada se „klatno civilizacije nalazi na jednakom odstojanju između božanskog društva i društva koje okružuje čovjeka“ (Camus 1984: 270). S Camusom se donekle slaže i Jonathan Dollimore u *Radical tragedy* kada kaže da (jakobinska) tragedija nastaje na razmeđi između sakralnog i profanog društva, grupnog ili individualnog identiteta, ideologije i stvarnosti (Dollimore 2004:8f).

Nadalje, Jovan Hristić u svom *Problemu tragedije* promatra tragediju kao dramski oblik čiju veličinu čini značaj teme koju tragedija obrađuje. Da pojasnimo: Grci su sve ono što nije namijenjeno nasmijavanju publike zvali tragedijom, podsjeća Hristić, pa tako i ono što bismo mi danas nazvali „ozbiljnom dramom“. Tako je moguće složiti se s Hristićevim zaključkom da je tragedija sinonim za veliku dramu (Hristić 1984: 435). Pojam literarne veličine je određen bavljenjem najosnovnijim i univerzalnim pitanjima koja muče čovjeka u određenu vremenu i vrijednostima poput istine i smisla života. Možemo li stoga zaista, poput Steinera ili Fryea, utvrditi da je tragedija u 20. stoljeću pa sve do danas zaista mrtva, ili ćemo pak samo u(s)tvrditi da je promijenila svoj oblik u, recimo, tragikomediju?

Prema definiciji Karla Guthkea, tragikomedija je komad koji istovremeno integrira tragične i komične momente i elemente (Guthke 1968:7), stvarajući tako međusobno napetost. Takva vrsta koja u sebi ne suprotstavlja tragično i komično, već ih izjednačuje, slična je grotesci (Guthke 1968: 8) i tipična je upravo za Dürrenmatta. Ono što pak tragično i komično tako nerazdvojivo povezuje u cjelinu koja tvori novu dramsku vrstu je upravo junak, koji ni kao

tragičan ni kao komičan, već noseći istodobno oba obilježja, ne pronalazi svoje mjesto u svijetu (Guthke 1968:59).

Opće je poznato da je kult mita usko povezan s kultom junaka i kultom tragedije. No, vidjet ćemo da se Dürrenmattovi mitski junaci ponašaju neobično nejunački. Sam Dürrenmatt to objašnjava ovako: „Da die Mythen sich widersprechen, gebe ich eine logischere Variante wieder als die übliche, wobei ich aber freilich zugeben muß, daß das Logische mit dem Vernünftigen nicht immer übereinstimmt, eigentlich selten“² (Dürrenmatt 1992: 7). U svom najpoznatijem eseju *Kazališni problem* Dürrenmatt raspravlja da mitovi, koji su uništeni i postali mumije, mogu postati građom (*Stoff*³) samo kroz parodiju (Dürrenmatt 2006: 159). Moderno vrijeme je vrijeme u kojem pojedinac nije u mogućnosti izraziti i živjeti junačke vrijednosti. To je vrijeme kada Kreontovi službenici rješavaju Antigonin slučaj, a ne on sam (Dürrenmatt 1988: 56); vrijeme je to kad je pojedinac izgubljen u svijetu gdje je politička moć postala toliko birokratizirana i mehanička/mehanizirana da ni istinski tragični protagonist, a kamoli junaci, ne mogu postojati. Tako se i njegovi likovi uzaludno pokušavaju boriti protiv birokratske i jedva vidljive moći koja ne dopušta junačko djelovanje.

Svakako treba napomenuti da je tragikomedija doživjela velike uspjehe i prije Dürrenmatta, no kod njega ona prevladava kao žanr.⁴ Za recepciju Dürrenmatta u Hrvatskoj uvelike je zaslužan Vlado Obad koji se već godinama

² „Kako su mitovi kontradiktorni, ja stoga pokazujem logičniju varijantu, ali moram priznati da logika ne odgovara uvijek zdravom razumu; zapravo, to se događa vrlo rijetko.“ Prevela S. N.

³ Prema samom Dürrenmattu i njegovom objašnjenju na početku komada *Der Winterkrieg in Tibet*, građa odnosno *Stoff* je pojam koji on koristi da opiše rezultate svojih misli, i ogledala u kojima se ogledaju njegove misli i njegov život. (Dürrenmatt 1990: 11)

⁴ Još početkom 20. stoljeća, njemačka je književnost iznjedrila tragikomedije poput one Arthura Schnitzlera *Das weite Land* (1911) u čijem se fokusu nalaze muško-ženski odnosi, ljubav i prijevare, zatim Gerharta Hauptmanna *Die Ratten* (1911) o čežnji i pokušajima majke koja je izgubila dijete da na bilo koji mogući način, pa čak i kupovinom i prijevarama dođe do drugog djeteta, te tragikomedija Carla Zuckmayera *Der Hauptmann von Koepenick* (1930) koja prikazuje i ismijava stanje i odnose u carskoj vojsci i militariziranom društvu.

bavi istraživanjem Dürrenmattova opusa i njegovim predstavljanjem hrvatskoj teatrološkoj zajednici: od izrade doktorske disertacije (Obad 1982) o njegovu komediografskom opusu, a koja sadrži i opsežnu studiju o Dürrenmattovoj tragikomediji, preko brojnih znanstvenih radova o Dürrenmattu u prestižnim publikacijama poput *Umjetnosti riječi*, *Prologa* i dr., pa sve do vrlo recentnog teksta o odnosu tragedije i komedije u kojem dokazuje komplementarnost komedije spram tragedije s obzirom na njihovu strukturu i estetiku, te na osnovi upravo Dürrenmattovih tekstova pokazuje da je (tragi)komedija prikladnija forma za prikaz suvremene stvarnosti (Obad 2011).

Dürrenmatt tako odavno uočava tendenciju nestanka tragičnih junaka i raskida s tradicijom i klasičnim kazališnim konvencijama.⁵ Ono što je kod njega zanimljivo promotriti je način na koji on mitske heroje i događaje koristi u grotesknim parodijama; Mark Cory ga naziva, između ostalog, majstorom tragikomedije u preradama Shakespeareovih komada *König Johann* i *Titus Andronicus* (Cory 1980: 254). Dürrenmattovi prikazi mitskih veličina ili tragičnih junaka ne funkcioniraju više kao takvi, već njegovi likovi postaju obični smrtnici, štoviše, neuspješni gubitnici koji ne doživljavaju apoteozu: u njegovoj reinterpretaciji mita o Herkulesu, najjači čovjek/polubog na svijetu ne uspijeva u izvršenju svojih zadataka. Opetovano. On ne može očistiti Augijinu staju, a ni prethodne zadaće nije ispunio, a Dürrenmattova Rea/Antigona/Penelopa je kukavica koja bježi. Za Dürrenmatta su mitovi poticaj da preispita i izazove prihvaćena tradicionalna mišljenja i shvaćanja o mitskim junacima koji su inače eksplicitno povezani s ljudskom veličinom – hrabrošću, vjernošću, pravim idealima, ustrajnošću... Umjesto toga, on namjerno briše i zamućuje granice koje razdvajaju junačko i antijunačko, mitsko i povijesno, a sve kako bi stvorio višeslojnog subverzivnog (anti)heroja koji više nema

⁵ Moguće je prisjetiti se da je još Gerhart Hauptmann u već spomenutoj tragikomediji *Die Ratten* parodirao tradiciju kazališnih konvencija schillerovskog tipa, kako je to pokazao tekst Friedhelma Marxa "Schiller ganz anders. Gerhart Hauptmanns Spiel mit der Weimarer Klassik in der Tragikomödie *Die Ratten*." (Marx 1996)

nostalgijsku za junačkim i pravim vrijednostima. Victor Brombert definira sve moderne junake kao likove koji “se ne prilagođavaju tradicionalnim modelima herojskih likova; štoviše suprotstavljaju im se.” (Brombert 1999: 2)

2. Mit Antigone i Penelope u *Romulu Velikom*

Komedija *Romul Veliki* prikazuje pseudo-povijesne događaje na dan pada Zapadnog Rimskog carstva kada car-kokošar Romul iščekuje dolazak germanskih barbara provodeći dane bezbrižno u skupljanju jaja i hranjenju svojih kokoši u derutnoj palači, unatoč činjenici što je njegov rizničar opljačkao državnu blagajnu i što će mu uskoro biti isporučene vijesti o padu vlastitog Carstva.

Na prvi pogled nema dokaza da je Dürrenmatt utkao mit o Antigoni unutar *Romula*, no ubrzo se pojavljuju direktne reference na mit odnosno na grčku tragediju. Kada Romul čuje da njegova kći Rea proučava tu tragediju, sugerira joj da se ostavi toga. Upravo ovdje se mogu iščitati vlastite Dürrenmattove ideje o suvremenom teatru. Romulus, naime, kaže kćeri da ne bi trebala učiti taj zastarjeli, tragični tekst, već naučiti umjetnost komedije odnosno neko djelo toga žanra, koje je puno primjerenije njihovoj situaciji i dobu, a koje se proteže i na naše doba: “ROMULUS: *Studiere nicht diesen alten, traurigen Text, übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser.*”⁶ (Dürrenmatt n.d.: 31)

U književnoteorijskoj povijesti je vrlo teško strogo odvojiti epohe i razgraničiti njihova obilježja; stoga je moguće ustvrditi da i naše doba – početak 21. stoljeća – još uvijek nosi poveznice i dijeli svjetonazore iz polovine 20. stoljeća. Tome u prilog govori i činjenica da upravo u naše doba komedija doživljava svojevrsan preporod. Nastupa povratak komediji kao zapostavljenom žanru; događa se re-

⁶ „ROMUL: Ne proučavaj taj stari, tužni tekst, već se radije izvješti u umjetnosti komedije, to nam puno bolje stoji.“ Prevela S. N.

evaluacija komedije i njenih vrijednosti i preispituje njena recepcija kod književne i kazališne kritike kao i u znanosti o književnosti.⁷

Ukoliko se složimo da naše suvremeno doba nije toliko različito od prilika s polovine 20. stoljeća, možemo u(s)tvrditi da je situacija o kojoj govori Dürrenmatt kroz *Romula* i naša vlastita, epoha koju još uvijek možemo nazvati epohom postmodernizma. Postmoderni čitatelj mora biti obrazovan; mora poznavati arhetipske i mitske obrasce u kojima se ogledaju postmoderni tekstovi, koji su i sami čitava aleksandrijska knjižnica dosadašnjeg ljudskog znanja. No kao takvi, postmoderni tekstovi se tim obrascima poigravaju i stvaraju jednu drukčiju sliku svijeta koja je karnevalizirana i ironizirana. Milivoj Solar postmodernizam opisuje kao period koji s avangardom dijeli česte ironijske obrate, ali ne osporava tradiciju, već je želi proširiti, koristi je, doslovno slijedi ili pak gotovo ponavlja, ili čak ironizira tumačeći je na često vrlo osebujan vlastiti način u kojem se miješaju visoki i niski književni žanrovi (Solar 2003: 322).

Dürrenmattova je tragikomedija prepuna ironije i parodije klasičnih dramskih formi i elemenata. Primjerice, kada se Romulov budući zet vrati iz germanskog zarobljeništva u sceni koja treba biti školski primjer scene prepoznavanja (*anagnorisis*) i gdje se mogu iščitati naznake ironiziranog penelopijanskog arhetipa, jedina osoba koja ga treba prepoznati je njegova zaručnica Rea. No, ona to ne može. Njihov se susret dogodi u trenutku kada Rea recitira stihove iz grčke *Antigone* pod vodstvom profesionalnog glumca. Umjesto da situacija bude svečana i uzvišena, Rein recital prekidaju Romulove

⁷ Još kod Hegela, Freuda i Bergsona nalazimo tvrdnje o važnosti smijeha odnosno komedije za kvalitetu ljudskog života. Naznake o preispitivanju vrijednosti komedije odnosno njenog „podizanja“ s razine trivijale u sfere više književnosti također su jedno obilježje postmodernizma, a u domaćim se teatrološkim krugovima budi interes za žanr komedije. Tako su uz prisustvo značajnih znanstvenika i teatrologa samo unatrag zadnje dvije godine organizirani brojni skupovi s temom komedije: Okrugli stol „Komedija – zapostavljeni žanr?“, Osijek 2010., potom zbornik s radovima s istog skupa izdan 2011. u sklopu *Književne revije*, god. 51, br. 1, Osijek: Matica hrvatska, te ponovno kolokvij na istu tematiku u lipnju 2011. u organizaciji Matice hrvatske u Zagrebu.

kokoši glasnim klepetanjem krilima i perjem koje leti na sve strane. K tome još i Rein tutor traži od nje da viče i urliče stihove tragedije, što njenu izvedbu čini u potpunosti satiričnom i grotesknom. Groteska je sredstvo koje Dürrenmatt vrlo često koristi kako bi kod publike/čitatelja stvorio odmak od događaja i likova u komadu, a upravo nam postizanjem distance Dürrenmatt otvara oči za pravo percipiranje stvarnosti oko nas. Za Karla Guthkea, teoretičara moderne tragikomedije, groteska uzrokuje ispreplitanje smijeha i užasa (Guthke 1968: 80), a prototip takvih djela nalazimo upravo kod Dürrenmatta koji smatra da je groteskna komedija koja stvara odmak oblik adekvatniji za prikaz Drugog svjetskog rata nego tragedija koja taj nužni odmak premošćuje. Stvaranjem odmaka kroz komediju ostvaruje se preglednost stvarnosti koja nas okružuje i stvara se struktura u bezobličnom svijetu i vremenu kakvo je naše. A upravo je groteska u komediji način da se bude egzaktn (Dürrenmatt 1985a: 24).

Reu je moguće promotriti i kroz vizuru teatra apsurdna, jer kako tvrdi Guthke, groteskno je primarno estetska kategorija, dok je apsurdno kategorija svjetonazora (Guthke 1968: 80). Obilježja apsurdna kod lika Rea su očita upravo u sceni koja citira tekst *Antigone* gdje je Rea prikazana kako glumata tragičan lik uz lepet kokošnjih krila i letenje perja. Tu ona doista izgleda poput klauna, a do kraja komada će se pretvoriti u gubitnicu koja podbaci u svim pokušajima rješavanja problema, upravo poput nekog od Beckettovih ili Ionescovih junaka koji su nastali nezaustavljivim socijalnim srozavanjem polubogova i kraljeva preko građanskih junaka sve do likova sa samog dna, koji se nalaze u bezizlaznoj situaciji (Vladimir, Estragon, Woyzeck). Oni su postali paralele pojmu pojedinca koji od svemoćnog, idealističkog, romantičnog „ja“ propada u nesretnika bez igdje ikoga i ičega biva prepušten sudbini, bogu/bogovima, trenutku, reduciran na голу egzistenciju (Dürrenmatt 1985b:116). To je pojava u takozvanoj Dürrenmattovoj dramaturgiji pojedinca (*Dramaturgie vom Einzelnen her*) u kojoj je pojedinac lišen karaktera, društvene funkcije, unutarnjeg „ja“,

čini bezličnu masu. Onaj koga Dürrenmatt prikazuje kao klaunove među ljudima su moćnici: polubogovi, junaci, vladari, ili, kako je to slučaj ovdje, vladareva kći.

Osim kao grotesknu i/ili apsurdnu, Reu je moguće opisati i kao travestiju. Takvom je doživljava Sabine Schu. Schu Reu opisuje kao travestiju Antigone, koja je takvom postala pod utjecajem književnosti, odnosno njenog pogrešnog shvaćanja (Schu 2007: 161).

U ovom trenutku radnja tragikomedije još uvijek nema izravnih poveznih točaka s grčkom tragedijom *Antigona*, no oni postanu očiti čim se pojavi spasitelj Carstva u osobi Cäsara Rupfa, proizvođača hlača koji u zamjenu za spas Carstva traži Reu za ženu (i zakon da svi u Carstvu moraju nositi hlače!). Romul je, naravno, protiv sklapanja tog braka, no Rea osjeća da to mora učiniti, baš kao što je Antigona osjećala da mora pokopati svoga brata Polinika Kreontovoj izričitoj zabrani unatoč.

Ostali mitski elementi osim ove teške dvojbe i suprotstavljanja volji vladara uključuju volju junakinja da se žrtvuju za nekoga ili za nešto: Antigona umire jer je pokopala svoga brata unatoč Kreontovoj zabrani, no Rea se iz, prema Romulu, pogrešnih pobuda želi odreći životne sreće; za dobrobit već ionako izgubljenog carstva, Rea je spremna ostaviti voljenog zaručnika Ämiliana zbog bogatog starog kapitalista Rupfa koji će zauzvrat isplatiti barbare Germane i uložiti novac u oporavak Carstva. Kad se Rea pristane udati za spas Carstva, njen je prioritet dobrobit već propale države kojoj nema spasa, dok Antigona na prvo mjesto stavlja obitelj i suprotstavlja se zakonima države odnosno vladara Kreonta. Iako se na prvi pogled čini da se Rea bori za veće dobro, upravo je kroz ovu ideju postaje očito da se okrenula pogrešnim idealima – birokratiziranoj sili koja postoji samo zbog sebe, a ne zbog pojedinca i koja pojedinca tlači i guši. Prema Romulovim riječima, Reina fatalna pogreška leži u činjenici da zemlju treba voljeti manje nego bližnjega svoga: “*ROMULUS*:

*Nein, man soll es [das Vaterland] weniger lieben als einen Menschen*⁸ (Dürrenmatt n.d.: 53). Nakon ovih riječi brižni otac savjetuje kćer da se uda za svoju pravu ljubav Ämiliana, jer je carstvo postalo ništa drugo nego instancom iza koje se kriju legalizirana ubojstva i progoni, pljačke pod krinkom vođenja legitimnih ratova i sredstva za porobljavanje drugih naroda, i kao takvo nije vrijedno njene žrtve.

Još je jedna sličnost između klasične Antigone i Dürrenmattove Ree, a to je njihov tragičan kraj; Antigonu zakopaju živu, ali ustrajnu u svom naumu i svjesnu svoje žrtve, dok se Rea utopi u uzaludnom pokušaju bijega od invazije barbarskih Germana. Njen način i okolnosti smrti još su jedan dokaz i prikaz antijunaštva i ironije. Njena nemogućnost pronalaska i ostvarenja osobne sreće, ali i nemogućnost da ustraje u svojoj žrtvi dokaz su pomanjkanja istinskih načela i moralnih vrijednosti.

Nadalje, zbog svog pogrešnog shvaćanja najvažnijih osobnih životnih vrijednosti pojedinca, Reu se može promatrati kao parodiju Penelope. Prema Barbari Clayton „kao mitski arhetip, lik Penelope se prenosi još od Homera i to s dvije izražene komponente. Ona je idealizirana vjerna žena, i ona je pletilja koja raspliće svoje tkanje stvarajući mrežu koja se nikada ne završava“ (Clayton 2004: 83). Ona je najpoznatija po svojoj vjernosti Odiseju, po svom strpljenju, vrlinama i snazi. Ona je arhetip odanosti i predanosti, čednosti i ženske mudrosti koja je ovdje parodirana kroz naivnu, neiskusnu i slabu djevojku koja jedina od svih prisutnih ne može prepoznati svoga zaručnika i spremna je trampiti svoju ljubav u zamjenu za oronulo i bezvrijedno carstvo.

Dürrenmatt je iskrivio slike i arhetipove ove dvije mitske heroine – Antigone i Penelope – i isprepleo ih u parodiju vrijednosti prikazanu kroz lik Ree, antijunakinje epskih razmjera. No, parodija junaka ne završava s Reom;

⁸ „ROMUL: Ne, domovinu treba voljeti manje nego jednoga čovjeka.“ Prevela S. N.

rimski vojnici kao arhetipovi junaštva ovdje nisu ništa drugo no tipični *militēs gloriosi*, koji pobjegnu na prvi znak nevolje. Preokret kojim komad završava – činjenica u kojoj se ispostavi da je Romulov protivnik i sam pacifist i humanist, a da ne spominjemo da je i sam pasionirani kokošar – još je jedna parodija slike junaštva.

Za Rogera Alana Crocketta komad prikazuje „pretjerano junačka djela u antijunačkom vremenu“ (Crockett 1998: 29), što je najočitije kroz lik Spurius Titus Mammae – glasnika koji je jahao dva dana i dvije noći da Cara obavijesti o padu Pavie. Uloga glasnika koji nosi vijesti iz velikih bitaka je konvencija klasične drame, gdje ga kralj željno iščekuje i primi odmah po dolasku. No to nije slučaj ovdje. Dürrenmatt parodira ovu scenu tako što carevi osobni sluge ne dopuštaju glasniku audijenciju kod cara, već glasnika šalju u sobu na spavanje poput malog djeteta. Spurius se odbija ići odmoriti tijekom cijele tragikomedije, no ironično je upravo to što prespava najdramatičnije trenutke u komadu.

Sam Dürrenmatt objašnjava nemogućnost postojanja junaka u suvremenoj umjetnosti ovako:

Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Gründe, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, daß sie selber nur noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen, und das Unglück, das man besonders mit dem ersten und ziemlich mit dem zweiten verbindet, ist zu weitverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos. Die Macht Wallensteins ist eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtslosen, Abstrakten versunken. [...] Die echten Repräsentanten

*fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten läßt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundeskanzler. Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr.*⁹ (Dürrenmatt 1998: 60)

3. Zaključak

Ova Dürrenmattova tragikomedija, kao i njegovi ostali komadi, prikazuje svijet u kojem se različite kulture, mitovi i nasljeđa sudaraju, te kao rezultat nastaje jedna viša razina ironije, kako radnje, tako i likova. Njegova je Rea stoga ironizirana Antigona i/ili Penelopa. Prema njemu (kao i prema Camusu i Fryeu), od polovine 20. stoljeća počinje epoha ironije i groteske, i kao takvo, to doba može biti zasnovano samo na kaosu i raskrižju različitih vjerâ, kultura, mitova i nasljeđa. Pri tome, Dürrenmatt bira elemente, mitove i junake koje može re-interpretirati do stupnja potpune demitologizacije, što postiže povezujući mitološke momente sa stvarnim i sadašnjim vremenom i prikazuje suvremeno društvo kojem se ruga redefiniranjem mitskih i/ili tragičnih veličina, junaka i vrijednosti. Za Dürrenmatta, današnji kaotični svijet ne može iznjedruti pravog tragičnog junaka, a i da može, do te je mjere racionaliziran, da se junak sa svojim vrijednostima ne bi ni mogao ostvariti. Stoga je umjesto tragedije, jedini mogući kazališni oblik koji odgovara našem dobu tragikomedija, i to s primjesama groteske. Tako Dürrenmattova Rea u kojoj su utjelovljene Antigona

⁹ „Na današnji svijet kakav poznamo vrlo se teško može primijeniti povijesna drama Schillerovog tipa, i to zato što danas nije moguće pronaći tragične junake, već postoje samo tragedije koje insceniraju svjetski mesari, a u djelo ih provode strojevi za mljevenje mesa. Od Hitlera i Staljina se više ne mogu napraviti Wallensteini. Njihova je moć tolika da su i oni sami još samo slučajni, izvanjski i zamjenjivi izrazi te moći, a nesreća koju povezuje posebice s ovim prvim, a u popriličnoj mjeri i s ovim drugim je postala previše raširena, previše zamršena, previše strašna i previše mehanička, a često i jednostavno previše besmislena. Wallensteinova je moć vidljiva, dok je ova današnja samo u malom dijelu vidljiva, poput sante leda kojoj je najveći dio potonuo u bezličnom, apstraktnom. [...] Nedostaju pravi predstavnici, a tragični su junaci bezimeni. Današnji se svijet bolje može prikazati kroz lik malog birokrata, uredskog piskarala, policajca nego kroz lik saveznog kancelara. Umjetnost prodići još samo do žrtava, ako uopće i dopire do ljudi; do moćnika više ne dopire.“ Prevela S. N.

i Penelopa, umjesto tragične junakinje biva pretvorena u smiješnu, karnevalesknu, pa čak i grotesknu antijunakinju i gubitnicu, izgubljenu u svijetu u kojem gubi, ma što god učinila.

Popis literature:

Brombert, Victor. 1999. *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. University of Chicago Press.

Camus, Albert. 1984. „O budućnosti tragedije“. Prevela Mirjana Miočinović. U: *Teorija tragedije*. Ur. Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 265-272

Clayton, Barbara. 2004. *A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*. Lanham: Lexington Books.

Cory, Mark E. 1980. “Shakespeare and Dürrenmatt. From Tragedy to Tragicomedy.“ U: *Comparative literature*. Vol. 32. No. 3. str. 253-273

Crockett, Roger Alan. 1998. *Understanding Friedrich Dürrenmatt*. University of South Carolina.

Dollimore, Jonathan. 2004. *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Palgrave Macmillan.

Dürrenmatt, Friedrich. n.d. „Romulus der Grosse. Ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten“. U: *Komödien I*. Zürich: Verlag Arche.

Dürrenmatt, Friedrich. 1985a. „Anmerkung zur Komödie“. U: *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.

Dürrenmatt, Friedrich. 1985b. „Aspekte des dramaturgischen Denkens“. U: *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.

Dürrenmatt, Friedrich. 1988. "Theaterprobleme". U: *Gesammelte Werke*. Ur. Franz Josef Görtz i Georg Hensel. Zürich: Diogenes.

Dürrenmatt, Friedrich. 1990. „Der Winterkrieg in Tibet“. U: *Labyrinth. Stoffe I-III*. Zürich: Verlag Diogenes.

Dürrenmatt, Friedrich. 1992. *Gedankenfuge*. Zürich.

Dürrenmatt, Friedrich. 2006. „Theatre Problems“. U: *Friedrich Dürrenmatt. Selected Writings*. Ur. Kenneth. J. Northcott . Chicago: UCP

Frye, Northop. 1979. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.

Guthke, Karl S. 1968. *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hristić, Jovan. 1984. „Problem tragedije“. U: *Teorija tragedije*. Ur. Zoran Stojanović. Beograd: Nolit.

Marx, Friedhelm. 1996. „Schiller ganz anders. Gerhart Hauptmanns Spiel mit der Weimarer Klassik in der Tragikomödie *Die Ratten*.“ U: *Klassik, modern. Für Norbert Oellers zum 60. Geburtstag*. Ur. Georg Guntermann, Jutt Osinski i Hartmut Steinecke. Berlin: Schmidt. str. 122-136

Obad, Vlado. 1982. *Komediografski opus Friedricha Dürrenmatta*. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet Zagreb.

Obad, Vlado. 2011. "Od tragedije prema komediji". U: *Književna revija*. God. 51. Br. 1. Osijek: Matica hrvatska. str. 107-124

Schu, Sabine. 2007. *Deformierte Weiblichkeit bei Friedrich Dürrenmatt*. Untersuchung des dramatischen Werkes. Röhrig Universitätsverlag.

Solar, Milivoj. 2003. „Modernizam/Postmodernizam“. U: *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.

Steiner, George. 1963. *The Death of Tragedy*. New York: Hill and Wang.

SUMMARY

The paper examines the problem of (post)modern tragedy, i.e. one of its forms – tragic comedy, which was made popular in the 20th century by the Swiss author and artist Friedrich Dürrenmatt. Since tragedy is closely related to the cult of myth and the cult of hero, it is interesting to observe how our (post)modern era deconstructs these myths and the ideas of tragic heroes. The paper examines the way Dürrenmatt uses mythic heroes and elements characteristic for the Greek tragedy in parodies that connect the antiquity and the mythic with the modern, the tragic with the comic and the research focuses on Dürrenmatt's use of the myth of Antigone and Penelope in *Romulus the Great*. Through the character of Romulus' daughter, princess Rea, all the virtues and noble characteristics of Antigone and Penelope have been turned into a parody, portraying them as anti-heroines and losers with whom one must not identify oneself. Instead, one can only laugh at them.