Motiv Odiseja i Penelope u suvremenoj europskoj drami

Jug, Stephanie

Doctoral thesis / Disertacija

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:232318

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

Stephanie Jug

MOTIV ODISEJA I PENELOPE U SUVREMENOJ EUROPSKOJ DRAMI

DOKTORSKI RAD

Osijek, 2012.

UNIVERSITY OF J. J. STROSSMAYER IN OSIJEK

FACULTY OF PHILOSOPHY

Stephanie Jug

THE MOTIF OF ODYSSEUS AND PENELOPE IN CONTEMPORARY EUROPEAN DRAMA

DOCTORAL THESIS

Osijek, 2012.

SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET

STEPHANIE JUG

MOTIV ODISEJA I PENELOPE U SUVREMENOJ EUROPSKOJ DRAMI

DOKTORSKI RAD

MENTOR:

Prof.dr.sc. VLADO OBAD

Osijek, 2012.

ZAHVALA

Zahvaljujem svom mentoru prof.dr.sc. Vladi Obadu koji je strpljivo uložio svoj trud i vrijeme kako bi mi pomogao vrijednim činjenicama i mišljenjima, a brojnim stručnim savjetima i korisnim raspravama usmjeravao tijek pisanja rada.

Zahvaljujem se nadalje svojoj obitelji koja mi je omogućila ovaj uspjeh te prijateljima koji su mi pružali podršku.

SAŽETAK

Odisej i Penelopa književni su arhetipovi koje autori kroz povijest uvijek rado oživljavaju. Homer je u *Odiseji* postavio osnove bračnog odnosa koji se temelji na međusobnom podupiranju, razumijevanju i ljubavi, a u isto vrijeme potvrdio obitelj kao središnju jedinicu društva. Odnos Odiseja i Penelope prema tome predstavlja ideal međuljudskih odnosa, a osobito muško-ženskog. Motiv se razvija i mijenja kroz povijest, a osobito je to vidljivo u suvremenoj drami u kojoj poprima specifične moderne i postmoderne elemente. Pritom treba napomenuti da do danas ostaje karakteristična povezanost motiva uz ratno ili poslijeratno razdoblje.

Ovaj rad ima za cilj proučiti suvremene europske adaptacije motiva Odiseja i Penelope u drami, promatrajući suvremene varijante kroz matricu postavljenu od najznačajnijih vrijednosti koje prenosi ep, ali i poštujući ideje i načela koja su oblikovala suvremenu misao. Prije svega se to odnosi na psihoanalitičku i feminističku teoriju. Analizirano je deset drama u vremenskom slijedu od početka 20. stoljeća do danas, čime se potvrđuje aktualnost motiva kao i činjenica da je pogodan za varijacije. Svaka od tih drama značajno je doprinijela obogaćenju europske književnosti razdoblja u kojem je nastala te ujedno dala poseban doprinos proučavanom motivu.

Analize pokazuju dvojaku tendenciju. U prvom dijelu dvadesetog stoljeća, tijekom moderne, pojavljuje se niz drama koje motiv interpretiraju isključivo iz muškog stanovišta pri čemu lik Penelope pada u drugi plan ili se nadopunjuje muškim vizijama ženstvenosti. U postmoderni se fokus naglo pomiče s Odiseja na Penelopu, pri čemu i muški i ženski autori pokušavaju emancipirati junakinju, prikazujući ju u najmanju ruku po svemu ravnopravnu, ako ne i snažniju od njenog muškog partnera. U oba je slučaja jedan od ishoda osuvremenjivanja motiva činjenica da s iznimkom Straußove *Ithake* sve drame nailaze na društveno uvjetovane prepreke koje onemogućavaju ponavljanje starogrčkog mita.

Unatoč tome, značajan broj postojećih drama, kao i načini na koje ih autori oblikuju, dokazuje da je motiv aktualan jer tematizira osnovni društveni odnos muško-žensko, neovisno o tome gleda li se na njegove polove kao psihičke ili biološke kategorije te je ujedno pogodan za prilagođavanje različitim sredinama i vremenima, kao i za preispitivanje različitih društvenih normi.

SUMMARY

Authors have throughout history shown a tendency to revive the archetypal literary heroes Odysseus and Penelope. Homer constructed in his *Odyssey* a marital relationship which is based on mutual respect, understanding and love, while confirming family as the central social unit. The relationship between Odysseus and Penelope is therefore presented as the ideal human relationship, especially between a male and a female partner. The motif underwent major changes in different literary periods and acquired elements specific to each period, which is most visible in contemporary drama where it shows elements of Modernism and Postmodernism. None the less, the connection to war and post-war periods remains present.

The aim of this work is to analyze contemporary European adaptations of the motif of Odysseus and Penelope in drama, while observing them through the matrix of most important values presented in the *Odyssey* and with respect to the ideas and principles that shaped the contemporary point of view. First and foremost this refers to the Psychoanalytic and Feminist theory. The analyses in question include ten different dramas, dating from the beginning of the 20th century until today, which affirms the topicality of the motif as well as its capacity for variation. Each of the included dramas enriched the European literature of the period it had emerged from and gave its special contribution to the overall motif.

The analyses show a double tendency. In the first part of the 20th century, during the period of Modern literature, a span of dramas emerged that offered an interpretation from an exclusively male point of view, as a result of which Penelope became a secondary character or appeared only as a male construction of the female. The focus shifts drastically from Odysseus to Penelope in Postmodernist literature, as the authors try to emancipate their heroine showing her at least equal to, if not even more powerful than her male partner. In both cases one of the results of the motif's adjustment to contemporary literature is that apart from Strauß's *Ithaka*, all dramas fail to fulfil the mythological structure due to socially conditioned obstacles.

Nevertheless, the significant number of existing dramas, as well as the manner in which they are shaped, prove that the motif is topical because it examines the elementary social relationship between a man and a woman, whether these poles are considered as psychological or biological categories. The motif proves adequate to be adapted to different settings, as well as to question diverse social norms.

KLJUČNE RIJEČI

Odisej, Penelopa, identitet, mit, feministička teorija, psihoanalitička teorija, suvremena europska drama

KEY WORDS

Odysseus, Penelope, identity, myth, Feminist theory, Psychoanalytic theory, contemporary European drama

SADRŽAJ

1. UVOD.....1

2. HOMER, *Odiseja* 4

2.1. *Anagnorisis* 31

2.2. Volja bogova i volja naroda.....34

2.3. Vrijednosti koje ep promovira.....36

2.3.1. Susprezanje kao vrlina.....36

2.3.2. *Homophrosine* kao ideal svih odnosa.....37

2.3.3. Znanje je moć, neznanje je nemoć.....37

2.3.4. Identitet kao rezultat stabilnog odnosa.....39

2.4. Žene u *Odiseji*.....42

2.4.1. Pasivnost ili aktivnost?.....38

2.5. Razvoj i razrada motiva nakon epa.....44

3. UVOD U PSIHOLOŠKO-FILOZOFSKE I KNJIŽEVNE TENDENCIJE 20. I 21. STOLJEĆA.....49

3.1. Suvremeno poimanje mita.....49

3.2. Tajne suvremenog identiteta.....52

3.3. Uvod u psihoanalitičku teoriju.....58

3.3.1. Sigmund Freud (1856.-1939.).....58

3.3.2. Jacques Lacan (1901.-1981.).....64

3.4. Uvod u feminističku teoriju.....69

3.4.1. Virginia Woolf (1882.-1941.).....69

3.4.2. Simone de Beauvoir (1908.-1986.).....71

3.4.3. Kate Millett (1934-).....76

3.4.4. Luce Irigaray vs. Judith Butler.....78

3.4.5. Od 1990-ih do danas.....80

3.5. Osnovne odrednice suvremene europske drame.....85

4. MOTIV ODISEJA I PENELOPE U SUVREMENOJ EUROPSKOJ DRAMI – ANALIZE

4.1. Gerhart Hauptmann, *Der Bogen des Odysseus* (1913.).....87

4.1.1. Hauptmannova preinaka mita.....107

4.1.2. Nevidljiva Penelopa u drami *Der Bogen des Odysseus*.....111

4.2. Ernst Toller, *Hinkemann* (1923.).....115

4.2.1. Motiv Odiseja i Penelope u Tollerovoj drami.....129

4.2.2. Psihoanalitički pogled u mračnu stvarnost Tollerove drame.....130

4.2.3. Status žene u modernom društvu prema Tolleru ..…….....133

4.3. Milan Begović, *Bez trećega* (1933.).....135

4.3.1. Motiv Odiseja i Penelope.....153

4.3.2. Psihoanalitička podloga Begovićeve drame

i emancipacija junakinje.....154

4.4. Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür* (1947.).....158

4.4.1. Motiv Odiseja i Penelope.....168

4.4.2. Psihoanalitička analiza.....170

4.4.3. Žene u Borchertovoj drami.....171

4.5. Max Frisch, *Als der Krieg zu Ende war* (1949.).....172

4.5.1. Motiv Odiseja i Penelope u drami Maxa Frischa.....181

4.5.2. Psihoanalitički simboli u drami.....182

4.5.3. Agnes Anders – „jedna Njemica“ u potrazi za samoostvarenjem.....184

4.6. Friedrich Dürrenmatt, *Romulus der Große* (1949.).....186

4.6.1. Motiv Odiseja i Penelope.....192

4.6.2. Žene u *Romulus der Große*.....193

4.7. Botho Strauß, *Ithaka* (1996.).....194

4.7.1. Motiv Odiseja i Penelope.....211

4.7.2. Psihoanalitička analiza.....212

4.7.3. Straußova dekonstruirana Penelopa.....213

4.8. Ivana Sajko, *Žena-bomba. Bilješke s odigrane predstave* (2005.).....216
4.8.1. Penelopa više ne čeka!.....229
4.8.2. Žena u potrazi za samoostvarenjem – psihoanalitički prikaz dviju krajnosti.....230
4.9. Boris Senker, *Pulisej – 18 anzihtskarti stare Pule* (2007.).....232
4.9.1. Motiv Odiseja i Penelope.....250
4.9.2. Psihoanalitičko pitanje raslojenosti čovjekove stvarnosti.....251
4.9.3. Žensko pitanje u muškom dramskom tekstu.....251
4.10. Christoph Ransmayr, *Odysseus, Verbrecher* (2010.).....252
4.10.1. Motiv Odiseja i Penelope.....266
4.10.2. Žene u *Odysseus, Verbrecher*.....268
5. ZAKLJUČAK.....269
6. LITERATURA.....273

1. UVOD

Rijetko je koji književni par uspio u toj mjeri pobuditi interes umjetnika kao što su to učinili supružnici Odisej i Penelopa. Središnji likovi Homerove *Odiseje* izdvajaju se iz ostatka romantičnih pustolovina. Priča o kralju Odiseju poznata je gotovo svim narodima i naraštajima, a za početak se da svesti na pojednostavljenu formulu povratnika koji proživljava razne avanture te, po povratku, svojom mudrošću i snagom prevladava posljednje prepreke i sjedinjuje se sa svojom vjernom suprugom. Motiv je nadahnjivao autore kroz povijest, a sama riječ „odiseja" postaje izraz koji označava osobnu potragu, putovanje kroz život. Čini se kako je pojam odiseje svoj vrhunac kao „putovanje kroz identitet" doživio u romanu. Jedan mogući primjer u njemačkom govornom području je roman *Die Heimkehr* Bernhardta Schlinka. Schlinkova se odiseja odvija na više razina: glavni se junak upušta u avanturu čitanja nepoznatog teksta u isto vrijeme istražujući vlastiti identitet i djelomično analizirajući Homerov ep. Suvremen Schlinkov roman zagovara aktualnost te tematske niti, no gotovo stoljeće ranije James je Joyce vođen istim tragom napisao roman *Uliks* i tako ostvario vrhunac moderne književnosti. U oba se dana primjera u fokusu adaptacije mita nalazi muški identitet – Odisej kao simbol čovjeka koji pokušava prevladati životne prepreke. Ipak poruka *Odiseje* ne može biti cjelovita bez Penelopine uloge.

Dok je Odisej kroz književnost ustrajao kao junak i uzor osvajača, Penelopa se tradicionalno interpretira kao tiha pokorna kućanica. Likovna umjetnost Penelopu poznaje kao ženu koja sjedi podbočene glave, prekrštenih nogu, zamišljena, staložena, mudra, ali i tužna. Tako je itačka kraljica prikazana na reljefima ranog Rimskog Carstva u terakoti koji se čuvaju u Nacionalnom muzeju Rima te u obliku rano-klasične rimske statue i raznih kasnijih rekonstrukcija iste.[1] Za razliku od toga, u sasvim suvremenoj književnosti dolazi do izdvajanja i naglašavanja Penelopine uloge u motivu, ne kao statične i zamišljene, već kao prkosne, aktivne i ironične žene. Najbolji primjer takve suvremene interpretacije nudi *Penelopeja* Margaret Atwood. Dakle, tradicionalna interpretacija „statične" Penelope kosi se sa suvremenim adaptacijama njezina lika. Takva je tendencija izražena i u domeni kazališta. Jedan nedavni primjer su Kazališne igre na Königsplatzu u Münchenu 2008. godine. Igrane su Euripidova *Elektra*, adaptacija Homerovog epa *Heimkehr des Odysseus* i *Wenn Du geredet hättest Desdemona* Christine Brückner. Ono što je osobito zanimljivo jest da su spomenute tri

[1] Vidi: (Kader 2006)

predstave objedinjene pod nazivom *Starke Frauen – auch als Erlebnis im Theater*. „Jaka“ Penelopa iz 2008. stoji nasuprot „statičnoj“ Penelopi klasične rimske umjetnosti.

Ponukan takvim razlikama u interpretaciji, ovaj rad si postavlja za cilj proučiti motiv Odiseja i Penelope u suvremenoj drami te ga usporediti s Homerovim epom. Iako je sam motiv stariji od *Odiseje*, razložno je krenuti od tog izvora jer je u njemu prikazan najdetaljnije razrađen i najpomnije oblikovan odnos između supružnika. Izbor dramskih adaptacija ograničit će se na suvremenu europsku dramu. Za analizu su dostupni sljedeći suvremeni tekstovi (ovdje kronološki poredani): *Der Bogen des Odysseus* Gerharta Hauptmanna, *Hinkemann* Ernsta Tollera*, Bez trećega* Milana Begovića, *Draußen vor der Tür* Wolfganga Borcherta, *Als der Krieg zu Ende war* Maxa Frischa, *Romulus der Große* Friedricha Dürrenmatta, *Ithaka* Botho Straußa, *Žena-bomba* Ivane Sajko, *Pulisej* Borisa Senkera i *Odysseus. Verbrecher* Christopha Ransmayra.

Iako je dostupan i priličan broj drama s kraja 19. stoljeća, neće se uzeti u obzir zbog postavljene vremenske granice, kako bi se analize ograničile isključivo na suvremenu europsku književnost. U rad također neće biti uvrštena djela koja previše odstupaju od motiva iako su itekako suvremena ili zanimljiva za neku drugu vrstu analize. U tu skupinu pripada *Cruel and tender* Martina Crimpa, kao djelo koje ima elemente naslovnog motiva, ali je zapravo suvremena adaptacija *Trahinjanki* (dakle, gradi se na temelju drugog antičkog motiva) i *Penelope* Enda Walsha, u kojoj se osnovne značajke motiva (konkretno likovi Odiseja i Penelope) gube tako da se drama fokusira isključivo na prosce kao „izgubljenu mladež“. Drama *Giga i njezini* Lade Kaštelan također neće biti predstavljena u zasebnoj analizi, jer ne nudi novu interpretaciju motiva, već samo drugačije viđenje dramske situacije postavljene u *Bez trećega*. Potrebno je napomenuti, da se gore spomenutim izborom drama možda ne iscrpljuje u potpunosti bogatstvo suvremene europske drame, ali postoje opravdani razlozi za vjerovanje, da su odabrana djela njeni ekzemplarni predstavnici, što će se u konačnici potvrditi i kroz same analize.

Prema ovom izboru, od početka 20. stoljeća do danas nastalo je deset značajnih dramskih ostvarenja koji u većoj ili manjoj mjeri obrađuju motiv i na koje će se rad usredotočiti. Može se naslutiti da u odnosu Odiseja i Penelope, dakle, između povratnika i žene koja ga čeka, postoji dramski neiscrpna energija, nekakva matrica, kako ju je u svom već

spomenutom romanu nazvao i Schlink koja se neprestano obnavlja i širi i čija aktualnost ne jenjava.

Ključna pitanja analize su: Koji status ima žena u suvremenoj adaptaciji motiva, ako tekst promatramo kroz feminističku vizuru? Drugo i nezaobilazno pitanje je, naravno, način adaptacije motiva u suvremenoj drami, pri čemu će oslonac analizama pružiti psihoanalitička misao za koju se vjeruje da je oblikovala suvremeno poimanje svijeta.

U početnom će se poglavlju kroz detaljnu analizu Homerovog epa postavit temeljne odrednice motiva, nakon čega će uslijediti sažeti razvoj mita od epa do suvremene književnosti. U drugom dijelu rada predstavit će se odabrane misli koje su oblikovale suvremenu književnost, kao i sažeti pregled razvoja suvremene drame. Na tim će se temeljima graditi analize odabranih djela. Za zaključni dio ostaje sažeti glavne spoznaje i time odgovoriti na postavljena pitanja.

2. HOMER, *ODISEJA*

Christine Mitchell Havelock napominje ogroman značaj Homerovih epova za grčku kulturu i civilizaciju jer su u klasičnim vremenima služili odgoju mladih i zabavi svih ljudi.[2] Imajući taj zaključak na umu pri čitanju *Odiseje*, otvaraju se značenja i objašnjenja koja nisu vidljiva površnim čitanjem. To je ona moralno-poučna vrijednost *Odiseje* koja nadilazi općeniti zaključak da „samo mudrost podaje pravu jakost“[3] na koji se naoko svodi poanta *Odiseje* i koja živi i u današnjoj usmenoj i pismenoj predaji.

Kako ovaj rad nema prostora baviti se složenom problematikom autorstva epa,[4] ostaje njegovog autora (ili eventualno njegove autore) nastaviti nazivati jednim imenom - Homer. Dakle, uzme li se u obzir da je autor Homer bio svjestan kakav će kolosalan značaj njegovo djelo imati, to jest pod pretpostavkom da je on tome težio, to bi značilo da se svakako polazi od činjenice da je autor namjerno i svjesno (koliko je to uopće u mogućnosti autora) birao što reprezentativnije karaktere grčkih mitova i pomno „gradio“ odnose između njih kako bi što zornije predočio svoju poruku čitatelju. Ovo je svakako bitno odrediti prije početka daljnje interpretacije jer bi „fragmentarno“ čitanje i interpretiranje ovog djela kao pomalo neujednačene zbirke rukopisa ili kao autorskog djela popunjenog interpolacijama drugih pisaca razbilo ovaj pokušaj detaljnog proučavanja oblikovanja cjelovitih karaktera i identiteta u epu kakvog ga imamo ispred sebe. U ovoj analizi koristit će se hrvatski prijevod Tome Maretića objavljen u izdanju Matice Hrvatske iz 1987. godine.

Dr. Milivoj Sironić u pogovoru hrvatskog prijevoda *Odiseje* opisuje Odiseja kao čovjeka (muža) „mudre i lukave pameti“[5], a uz „Odiseja najviše se ističe žena mu Penelopa kao uzor bračne vjernosti. Nju rese mudrost i osjećanje ličnog dostojanstva“.[6] Ova kratka i potpuno točna karakterizacija tih dvaju najvažnijih likova *Odiseje* dio je takozvane opće kulture današnjeg čovjeka i ostala je nedodirljiva i nakon raznih pokušaja interpretacije kroz povijest. Niti predstojeća interpretacija ne želi narušiti njenu vjerodostojnost, nego će ju pokušati u krajnjem slučaju upotpuniti i proširiti. Dr. Sironić je u ovoj najkraćoj mogućoj

[2] (Cohen 1995: 185)

[3] (Schwab 1989: 452)

[4] Vidi: (Homer 1987: 442-450)

[5] (Homer 1987: 464)

[6] (ibidem: 464)

karakterizaciji spomenuo gotovo sve važne odrednice oko kojih će se graditi daljnja interpretaciju: mudrost/lukavost, uzor, bračna vjernost, osobno dostojanstvo.

Potrebno je smjestiti (a zatim i pojasniti) odnos spomenutih supružnika u kontekst cjelokupnog Homerovog epa *Odiseje* i, koliko je moguće, grčke mitologije općenito.

Prvo pjevanje

Ep započinje zazivom Zeusove kćeri Muze koja bi trebala nadahnuti autora dok priča priču o Odiseju koji: „Mnoge na moru jade pretrpje u srcu svojem/ Za dušu svoju se boreć.“.[7] Pjesnik već ovdje ističe oko čega će se točno koncentrirati ovo djelo, a to je Odisejeva duša, njegov karakter, identitet – može se reći: njegovo osobno dostojanstvo.

Odisej se vraća kući iz rata. Prema izjavi Wolfganga Schadewalta je Homer prvi čovjek u Europi koji je opisao poslijeratnu zbilju.[8] Što to točno znači za ovu temu? Rat se može uopćeno definirati kao izvanjsko nasilno stanje koje remeti i mijenja ne samo društveni poredak, dakle nekakvo vanjsko okruženje čovjeka, već i njegovo unutarnje psihičko stanje. Rat označava prekretnicu, poništavanje prijašnjeg stanja, i zato se često može čuti „prije rata“ i „poslije rata“ kao granica između dva životna i društvena razdoblja. Nakon rata se kreće od početka, uspostavljaju se novi sustavi, nove veze i grade se nove postojbine. Dok se *Ilijada* bavi gotovo isključivo ratnim stanjem te uspostavljanjem nekakvog izvanjskog formalnog mira[9], *Odiseja* će preuzeti uspostavljanje i ponovno izgrađivanje unutrašnjeg stanja čovjeka – njegove duše.

Da Odisej nije jedini koji snosi posljedice proteklog rata dokazuje prvi uvid u stanje u Odisejevom kraljevstvu i, prije svega, u njegovoj obitelji. Pojavljuje se unesrećena i tugom vidno izmučena supruga Penelopu kao i zbunjen i, iako godinama stasali, ipak psihički nedovoljno zreli sin Telemah. Osim ovog najprivatnijeg područja čovjekova života, koji će se u konačnici pokazati ključnim za ponovnu uspostavu identiteta svih članova, u očajnom je stanju i samo njegovo kraljevstvo koje opsjedaju i izjedaju prosci. Nancy Felson-Rubin vješto

[7] (Homer 1987: 1,4-5)

[8] (Schadewalt 1959: 17)

[9] Jer niti pomirenje Menelaja sa suprugom Helenom ne može se smatrati „privatnim“. Imajući na umu da je Helena Menelaju doslovno „prodana“ i da je supružnika koji joj po ničemu nije ravnopravan niti „blizak“ birao otac, lako se može uočiti da nema nekakve velike karakterne promjene u likovima. Helena je, doduše, „naučila lekciju“ da ne može pobjeći mužu i da joj preostaje samo vršiti dalje svoju dužnost, ali osim uspostavljanja mira i časti pojedinaca ne rješavaju se privatni problemi likova.

je uočila kako su upravo prosci jedna od posljedica dugogodišnjeg rata[10] jer cijela jedna generacija mladih ljudi odrasta bez uzora i nadzora starijih koji stradaju ili se tek s velikim zakašnjenjem vraćaju iz rata. Treći problem predstavljaju sluškinje koje su postale nemarne i nemoralne te ne samo da ne slušaju gospodaricu, već je i ucjenjuju, što se kasnije može iščitati iz njihove izdaje proscima da Penelopa ne poštuje dogovor i po noći raspara Laertovu nadgrobnu tkaninu. Njihovu nemarnost jasno odaje i jadno stanje gotovo izgladnjela Odisejeva psa Argosa:

> ...žene se za psa ne brinu, ne hrane njega, a sluge
> neće da rade ono što im je dužnost kad ne vlada njima
> gospodar.[11]

Rat je završio, a preživjeli se vraćaju kući. Nakon desetogodišnjih ratnih stradanja, Odiseju predstoje ona „u srcu“. Ne može se vratiti u svoj dom za kojim čezne, očekuju ga razne pustolovine koje će iskušavati upravo njegove najistaknutije vrline: snalažljivost i ustrajnost. Jer, iako se čitatelj *Odiseje* kreće u svijetu grčkih bogova i u svakom trenutku može očekivati njihovo uplitanje u sudbinu junaka, autor na više mjesta napominje da čovjek sam kroji svoju sudbinu, kako ovdje izgovara sam Zeus:

> Aj koliko se tuže na bogove smrtnici ljudi
> Govoreć, od nas zla da dolaze, a jade sami
> Spremaju preko sudbine grijehom i drskošću sebi![12]

Ovaj stih u nekoj mjeri stoji u opreci s prisutnošću „svemoćnih bogova“ koji donose neke od važnijih odluka u ovome epu, kao i onu o Odisejevu povratku: „...ona godina dođe koju bogovi njemu odrediše doma na otok“[13], ali upravo taj kontrast ocrtava položaj Odiseja i Homerovih junaka općenito. Prema ovom shvaćanju, čovjeku su predodređena iskušenja, ali on sam određuje svoj put svojim postupcima. Ovo religijsko načelo koje Homer tka kroz cijeli svoj ep pokušava spojiti naoko nespojive ideje božanske providnosti i svemoćnosti i čovjekove slobodne volje. Iako grčka politeistička religioznost počiva na drugačijim moralnim vrijednostima i običajima, monoteistička kršćanska religija joj je u osnovi shvaćanja čovjekovog položaja u svijetu vrlo bliska.

[10] (Felson-Rubin 1994: 14)

[11] (Homer 1987: 17,319-321)

[12] (ibidem: 1,32-34)

[13] (ibidem: 1, 16-17)

Kasnije se susreće mišljenje naroda kao jedno od važnih čimbenika odluke u ponašanju junaka, ali unatoč tome bogovi ostaju oni koji u konačnici odlučuju što je dozvoljeno i opravdano, a što ne. Tako se odmah na početku spominje priča o Agamemnonu kojeg ubija žena Klitemnestra s preljubnikom Egistom.[14] Egista su bogovi upozorili poslavši mu Hermija, ali je obljubio Agamemnonovu ženu „preko sudbine". Tu se može odmah uočiti da nije toliki problem sam preljub, koliko činjenica da je to učinjeno protiv želje bogova. Presuda bogova je jednoznačna što se vidi iz razgovora Atene i Zeusa: „I pravo jeste, što onaj sad mrtav po zasluzi leži, / I drugi pogini tako, tko učini takovo štogod!"[15] Uporaba riječi „drugi" ovdje služi kao nagovještaj i upozorenje svima koji se usude napraviti „takvo štogod", te gotovo izravno opravdava Odisejevu želju za osvetom te u konačnici i brutalan pokolj prosaca. Agamemnon i Klitemnestra se u nekoliko navrata kao lajtmotiv vraćaju kroz priču epa i nude negativ u odnosu na Odiseja i Penelopu. U ovom potonjem odnosu preostaje dodati da je jedina razlika prisutnost sina koji još nije dovoljno zreo da osveti oca[16] dok Agamemnona uspješno sveti njegov sin.

Na početku se epa Odisej nalazi zatočen na otoku božice Kalipse. Tek nakon vijeća i odluke bogova, Kalipsa ga je prisiljena pustiti nakon osam godina zatočeništva i nagovaranja da prihvati besmrtnost i postane njen muž. Tu se prvi puta pojavljuju naznake preljuba s Odisejeve strane, koji, čini se, u ovom slučaju ne narušava moralne vrijednosti i ne ugrožava njegov povratak supruzi Penelopi. Razlog tome je ponovno „želja bogova" kao presudni čimbenik i kao jedino moralno načelo. Volji bogova se pojedinac mora pokoriti i tu nema ništa nemoralno, dok se odnos između smrtnih bića mogao smatrati preljubom i oštro osuditi i kazniti (kao što će se kasnije vidjeti u slučaju Laerta i ropkinje Euriklije koju je Laerto kupio dok je bila mlada za 20 volova, što je onda bila visoka cijena za jednu ženu: „I nju je u kuću svojoj ko čestitu poštovo ženu. / Ali je nije nikad obljubio žene se bojeć."[17]).

[14] Dr. W. Splettstösser ide toliko daleko da *Odiseju* opisuje kao Homerov opis obiteljskih odnosa koje Agamemnona i Odiseja dočekuju pri povratku kući, dakle daje ovoj priči o izdaji otprilike isti ili približan značaj kao i odnosu glavnih junaka. "...Homers Schilderung der häuslichen Verhältnisse, welche Agamemnon und Odysseus heimkehrend antreffen." (Splettstösser 1899: 7) Tvrdnja je utoliko točna, što spomenuti kontrast omogućuje udvostručavanje radnje.

[15] (Homer 1987: 1,46-47) Pod „onaj" se misli na Egista.

[16] Ali je na pragu zrelosti, što će kasnije biti pojašnjeno.

[17] (Homer 1987: 1,433-444)

Božica Atena opisuje Odisejev bijedan položaj dok preko volje mora noćiti s Kalipsom, a preko dana plaće za obitelji i kraljevstvom, što čitatelju nameće gotov sud o opravdanosti Odisejevog „nesretnog položaja“. Vrlo sličan slučaj kasnije će se naći u Odisejevoj priči o njegovom boravku na Kirkinu otoku.

Nakon odluke o povratku Odiseja, Atena vodi čitatelja na Itaku gdje dočarava nezrelost i obijest prosaca, dok su Telemah i Penelopa predstavljeni kao nemoćni. Prosci po Ateninom dolasku „igraju kocke“, sjede udobno na goveđim kožama, piju, jedu i vesele se. Telemah sjedi među njima, ali je „u srcu bolan“. Naoko su oboje; i Telemah i Penelopa, u pasivnom stanju čekanja[18]. Prva koja Telemaha uspijeva probuditi iz tog pasivnog stanja je Atena preobražena u Menta. Prvi motivacijski podražaj je usporedba oca i sina i zaključak da su prilično slični: „Čudno li si mu glavom i lijepim očima sličan!“[19]

Kasnije se u tekstu ponavlja i potencira njihova sličnost,[20] što Telemaha vidno motivira i usmjerava da prati stope svoga oca. No, ovdje na početku Telemah još nije svjestan svog identiteta jer zbog nedostatka muškog uzora[21] odrasta bez pouke o helenističkim životnim vrijednostima tadašnjih junaka. Potrebno je razjasniti, Telemahu ne nedostaje snage niti vještine, što će kasnije jasno pokazati na putovanju i još više u borbi pokraj svoga oca. Telemah se ne može niti suprotstaviti niti podložiti autoritetu svoga oca jer ga uopće niti ne poznaje: „Mati mi moja veli, Odisejev da sam, al' ne znam / Ja to, jer nitko ne zna sam po sebi, tko li ga rodi.“[22] Čini se da je ovo „sam po sebi“ Telemahov krik za poticajem, za uzorom prema kojem se može orijentirati u svom ponašanju. To je odmah vidljivo iz Mentova (Atenina) utjecaja dok ga kori da više nije djetinjast i da mu takvo ponašanje ne priliči. Telemah u Mentu (Ateni) nalazi potrebni zamjenski lik oca: „Lijepo doista zboriš, o stranče, misleć mi dobro, / kako bi otac sinu; zaboravit nikada neću.“[23]

Ostaje razjasniti zašto je Homer smatrao nužnim naglasiti toliku Telemahovu nemoć i Ateninu/Mentovu prodiku dječaku. Prosci su generacijski uglavnom bliski Telemahu, dakle

[18] Kasnije će se otkriti da je Penelopa bila u par navrata aktivna, ali, pritisnuta proscima i nevjernim slugama, nije u mogućnosti djelovati, barem ne izravno, niti na prosce niti na sina.

[19] (Homer 1987: 1,208)

[20] Tu sličnost među ostalim napominju Nestor i dr.

[21] Potrebno je napomenuti da je njegov djed Laerto cijelo to vrijeme prisutan u kraljevstvu, ali on sinovim odlaskom također gubi moć djelovanja, a i svoj identitet, što će se kasnije detaljnije razjasniti.

[22] (Homer 1987: 1,215-216)

[23] (ibidem 1987: 1,307-308)

većinom i sami odrastaju bez oca i bez uzora, što je spomenuto već ranije, ali oni kao „loši sinovi“ ne mare za ranije generacije u tom smislu kao Telemah. Nitko se od prosaca ne prisjeća izgubljenih niti žali za palima pod Trojom (a dobrim dijelom su to bili očevi, djedovi ili čak starija braća). Kroz cijeli ep bogovi ih upozoravaju ili ih netko od prisutnih pokušava poučiti što je dobro i loše. Dakle, to je mlada generacija Itačana koji nemarno, oholo i, što je možda najbitnije, bez božanskog „odobrenja“ pokušavaju silom preuzeti vlast. Oni tijekom cijelog epa otvoreno prijete, lažu i kuju urote. Prosci djeluju protiv autoriteta bogova i svojih očeva, dok Telemah, može se reći, postupa pravilno te čeka savjet starijeg kako bi znao postupati. Da je to ponašanje koje se smatra „pravilnim“ potvrđuju česti povoljni božanski znakovi[24] koji prate Telemahove govore i radnje.

Telemah je u nepovoljnom položaju jer sam ne može obraniti majku*: „*A mati niti se može od udaje nećati mrske / Niti se udati može, a oni izjedaju kuću.“[25] Taj će scenarij biti kasnije temeljitije obrađen jer povlači sa sobom Penelopinu odgovornost za sina i njenu neodlučnost glede odluke kako djelovati te, u konačnici, odabir manjeg između dva zla.

Telemah u samom početku nije ugrožen od strane prosaca i mirno sjedi među njima jer ga smatraju nedoraslim ili, grublje rečeno, nesposobnim da djeluje. Već krajem prvog pjevanja ova se situacija drastično mijenja. Penelopa izlazi prekinuti Femijevo pjevanje o junacima koji su se borili pod Trojom jer joj ta pjesma zadaje previše bola, a Telemah ju kori, obodren razgovorom s Atenom i naređuje joj da se vrati u svoje sobe (u konačnici čak saziva skupštinu što je prvi slučaj takvog okupljanja u proteklih dvadeset godina, tj. od Odisejeva odlaska). Ono što se može ovdje promotriti je činjenica da Penelopa odlazi „udivljena“, dakle s jedne strane sretna kao majka jer joj sin stasa u odlučna i snažna čovjeka ili, bolje rečeno, što je konačno zakoračio na prag zrelosti. S druge strane, odlazi plakati jer je svjesna svojeg položaja. Penelopa do sada nikako nije mogla odbiti prosce jer bi oni mogli silom osvojiti kraljevstvo na čelu s ženom i djetetom.[26] Sreća njenog kraljevstva ovisila je dakle isključivo o njenim diplomatskim sposobnostima odgađanja odluke o udaji. Ona je to i mogla činiti dok za prosce nije postojala opasnost od strane Telemaha koji je mirno sjedio i šutio. Kako to više nije slučaj i Telemah se suprotstavlja izazovu i traži svoje mjesto i svoje nasljeđe, a

[24] Atena se primjerice nakon tog prvog razgovora s Telemahom pretvara u orla.

[25] (Homer 1987: 1,149-250)

[26] Ovdje je nužno napomenuti da se takav razvoj radnje nigdje izričito ne spominje, ali je razumljivo da su prosci sposobni to učiniti kao što će kasnije u nekoliko navrata planirati Telemahovo umorstvo.

objektivno nema sam dovoljno znanja niti snage da se bori sa stotinjak prosaca, Penelopa je zabrinuta za sigurnost svoga sina, i to sasvim opravdano kako će se kasnije pokazati.

Drugo pjevanje

Telemah je sazvavši skupštinu istupio prvi puta kao odrastao nasljednik u javnost. Dok govori drži žezlo, znak vlasti i što je važnije motiviran razgovorom s Mentorom/Atenom, on počinje plesti lukavu mrežu oko prosaca. Iako mu je božica najavila Odisejev povratak, Telemah se pretvara da je tužan zbog očeve smrti te opominje prosce na dužno poštovanje prema Odiseju: „Koji vam bijaše kralj, a dobar kako i otac;“[27] Ovdje Telemah prvi put izravno stavlja prosce (mlađu generaciju) i Odiseja u odnos sinova i oca, a takvo preslikavanje obiteljskih odnosa na javne dovodi do još snažnijeg zgražanja nad nepoštivanjem „starijeg“, i dodatno opravdava kažnjavanje mlađih. Telemah do kraja govora osvaja publiku/narod dirljivom obranom svoje majke ukazivanjem na ono što bi bilo pravilno – da prosci idu do Ikarija i otkupe Penelopu po njegovoj želji – te u konačnici iznošenjem vlastite slabosti da promjeni to nesnosno stanje. Ova rječitost i lukavost kojom Telemah uspijeva pridobiti publiku približavaju ga idealu njegova oca Odiseja, čija je krilatica, kako je spomenuto na početku, da su znanje i mudrost važniji nego snaga.

Antinoje kao predstavnik prosaca, podmuklo prebacuje krivnju na Penelopu. Prema njegovim riječima, njeno lukavstvo i odugovlačenje odluke krivi su što prosci izjedaju njihovo kraljevstvo. Svako Telemahovo upozorenje je uzaludno, prosci ustraju u okupaciji njihova dvora, a za to nije kriva Telemahova nedovoljna rječitost koju prati povoljan božanski znak: orlovi koji nakon njegova govora polete u visinu. Taj znak starac Haliterso tumači proscima kao božanski znak upozorenja, ali se prosci na to ne obaziru. Tako će to ustrajati kod svih daljnjih znakova i upozorenja kako bi autor što jednoznačnije pokazao da su prosci zaslužili kaznu koja će ih snaći. Sheila Murnaghan zaključuje da su ista obilježja prosaca koja im onemogućavaju da prepoznaju prisutnost boga odgovorna za njihovo odbacivanje znakova i proroštva kroz koje bogovi komuniciraju s ljudima.[28]

Zanimljivo je ovdje istaknuti da starac Haliterso okupljenom društvu priča kako je upravo on prije dvadeset godina Odiseju na odlasku prorokovao sljedeće:

> Rekoh mu, da će mnogo pretrpjet i društvo izgubit,
> Pa će se vratit doma za dvadeset godina istom,

[27] (Homer 1987: 2,47)

[28] (Murnaghan 1987: 80)

Nitko ga prepoznati neće; - a sada se svršuje sve to.[29]

Ovo je osobito zanimljivo jer će kasnije opravdati Penelopino ponavljanje Odisejeva naputka da ga čeka dok sinu ne krene brada, a ako se do onda ne vrati, da pođe za koga hoće. Za pretpostavit je ovdje da je Halitersov osvrt vrlo bitan jer zaokružuje ovaj cijeli koncept pripovijedanja i, još bitnije, opravdava zašto se čeka dvadeset godina kako bi se istom onda počeo događati niz promjena na dvoru. Nema razloga sumnjati da je Penelopa bila upoznata s proroštvom koje je izrečeno neposredno prije muževog odlaska, to jest, pri oproštaju supružnika.

Krajem pjevanja se Telemah nalazi na skupštini, na kojoj bezuspješno traži pomoć naroda dok ga prosci ismijavaju te se izruguju sa starcem Halitersom i božanskim znakovima. Telemah je obeshrabren što znači da nije dovoljno zreo i samostalan, tako da ga Atena u obliku Menta dolazi ponovno hrabriti i pomaže ga opremiti za putovanje koje će u najmanju ruku završiti Telemahov ciklus odrastanja i postaviti ga kao ravnopravnog borca na stranu junačkog oca Odiseja.

Treće pjevanje

U ovom pjevanju Telemah stiže u Pil Nestoru koji mu priča o njegovom ocu i dogodovštinama koje su proživjeli. Zanimljivo je istaknuti, povezano sa spomenutom teorijom odnosa utjecaja bogova i slobodne volje, kako Nestor Telemahu objašnjava zašto su oni bili uspješni u svojim avanturama, a kao razlog navodi njihovo vladanje. Svaku krivicu i hvalu za svađe, nevolje i konačan povratak Nestor pripisuje bogovima, tj. njihovoj volji, dok sebi i Odiseju pripisuje samo korektno vladanje, koje čak i pobliže definira:

Onda nikada ja i Odisej predivni nismo
Zborili protivne r'ječi u skupštini niti u v'jeću,
Nego jednodušni bjesmo i mudrim savjetom mi smo...[30]

Ispravno vladanje u obliku takozvane jednodušnosti[31] između osoba kao i primanje ili davanje savjeta nameće se kroz cijeli ep i bit će ključna karakteristika koja će sudbinu supružnika Odiseja i Penelope okrenuti u smjeru suprotnom onom Agamemnona i Klitemnestre.

Nestor je također taj koji Telemaha suočava s pričom o Agamemnonovoj smrti, i što je još važnije, s pričom o osveti iste. „Kako je dobro, kad sin za umrlim ostane ocem!“[32]; kao i: „I ti

[29] (Homer 1987: 2,174-176)

[30] (ibidem: 3,126-128)

[31] Ovdje u značenju: istih duša, složno.

se, prijane, daj ojunači,...“[33]. Nestor i Mentor/Atena Telemaha doslovce hrane pozitivnim primjerima kako bi ga naveli na djelovanje. Ovdje se on još koleba i ne smatra dovoljno zrelim, ali se ipak sve više zanima za detalje Agamemnonova ubojstva i osvete. U ovom trenutku se otkriva ono što će kasnije narušiti sliku svake žene, a to je primjer dobre žene Klitemnestre koja je zavedena:

> Dok smo se onamo mi pod Trojom borili mnogo,
> Dotle je mirno on sred Arga, konjogojne zemlje,
> Agamemnona ženu zaluditi rječima gledo.
> Čestita Klitemnestra nedolično djelo od sebe
> Isprva odbijaše, jer srca bješe valjana.[34]

Crno-bijeli prikaz svijeta u kojem bi neke žene bile loše a neke dobre, uvelike bi olakšao, ali i „umrtvio“ život grčkih junaka, kakvim ga, čini se, želi prikazati Homer. U ovom je epu sve „u razvoju“ – djeca odrastaju i razvijaju se, osobe postaju loše ili dobre, prelaze iz jednog u drugo stanje svog identiteta.

Ovaj razvoj, a razvoj uobičajeno ima pozitivne konotacije, dodat će epu jednu dodatnu prijeteću nijansu. Ovdje još nitko ne spominje Penelopu, i na više mjesta ju se čak doslovno odvaja od ostalih žena zbog izraženih osobina mudrosti i vjernosti, ali nijansa mogućeg razvoja svake žene od „čestite“ u „nevjernu“ visi nad glavom naše junakinje u očima gotovo svakog lika. S jedne strane ta će, nigdje izrečena, ali uvijek iznova načeta mogućnost, potencirati Penelopin *kleos*[35], dok će s druge strane neprestano prijetiti, upozoravati, to jest obogaćivati i motivirati daljnji tijek radnje.

Četvrto pjevanje

Telemah dolazi Menelaju gdje nastavlja upoznavati očevu osobu bez njegove prisutnosti. Telemahu tako Odisejevi prijatelji kroz razne dogodovštine opisuju očev karakter. On je u ovom društvu prepoznatljiv po svojim fizičkim osobinama:

> Ta još nisam vidjela ni čovjeka toliko slična
> Vidjela niti ženu, - sve čudo me motreći hvata, -
> Kol'ko Telemahu sin Odiseja junačkog taj je
> Sličan, kojeg otac u domu ostavi sitna
> Odlazeć, kad vi Ahejci zbog mene, besramne kučke,
> Pođoste pod grad trojski na borbu se spremajuć ljutu.

---

[32] (Homer 1987: 3,196)

[33] (ibidem: 3,199)

[34] (ibidem: 3,262-266)

[35] *Kleos* je grčka riječ za slavu i čast u narodu.

Na to odgovori njoj plavokosi junak Menelaj:
Tako se, ženo, čini i meni, kako ti misliš,
Takve su njegove noge i takve su njegove ruke,
Pogled je očiju isti i glava i vlasi na njoj.[36]

Njegovi fizički atributi čine ga doduše prepoznatljivim, ali mu ne donose *kleos* koji nastoji priskrbiti. Psihičke odlike se u Homera vežu uz imena junaka: Odisej - dosjetljivi, hrabri, lukavi i sl. Telemahu do ovog trenutka često pripisuju pridjev „ludi“, misleći nezreli, nedorasli.

U ovom se pjevanju također prvi puta pojavljuje Helena koja se izravno naziva „besramnom kučkom“ i pred svojim gostima u potpunosti preuzima krivnju za rat i sve posljedice nastale iz njega, pa tako, čini se i za neuspješno i zakašnjelo odrastanje Telemahovo zbog očeve odsutnosti. U tekstu se nude dvije mogućnosti interpretacije Helenina karaktera: Helena kao žena koja je zavedena, kao pasivan „ukras“ ukraden i vraćen vlasniku, osuđena na vječno kajanje i proklinjanje vlastite pogreške. S druge strane nudi se slika Helene koja ulazi s preslicom u prostoriju u kojoj je Telemah, dakle kao djelatna i aktivna žena koja je nakon izdaje pridobila povjerenje svoga muža i postala žena vješta u obmanjivanju. Čitatelj u istom pjevanju nalazi primjer takve obmane – Helena „Nekakav ustuk baci u vino...“[37], kako bi oraspoložila sve prisutne koji su već počeli jecati ploveći u tužnim sjećanjima. Svojevrsnim drogiranjem društva ona pokazuje jednu stranu svoje osobnosti koju dijeli s gotovo svim ženskim junakinjama ovog epa, i čini se da je to ona karakterna crta koje se muški junaci *Odiseje* najviše boje – stvaranje prividne sigurnosti. U cilju pojašnjenja ove tvrdnje potrebno je osvrnuti se na razgovor Odiseja i Agamemnona u podzemlju:

Tako pasjaluka nema i grdila goreg od žene,
Koja u srcu svojem odlučuje takova djela,
Kakvu je smislila ona grdobu, kada je svome
Vjernome mužu smrt pripremila. Ja sam se nado,
Da ću dječici svojoj i slugama na radost doći
U kuću svoju, a ona vještakinja u zlu u strašnu
Obasu sebe samu sramotom i kasnije žene
Slabe, koje će živjet iza nje, ma bile i dobre.[38]

[36] (Homer 1987: 3,141-150)

[37] (ibidem: 3,220)

[38] (ibidem: 11, 427-434)

Navedeni citat može se usporediti s ranije navedenim Nestorovim viđenjem istog događaja: „Čestita Klitemnestra nedolično djelo od sebe / Isprva odbijaše, jer srca bješe valjana.“[39] I Klitemnestra je bila „valjana“, to jest čestita, ali je bila slaba tako da je zavedena zlom zauvijek nanijela sramotu sebi i svim ženama, jer je obmanula muža da se osjeća sigurno. Obmana i slabost smatraju se u cijelom epu „ženskim“ atributima. Slično zaključuje i Helen P. Foley kada tvrdi da su žene podložne zavođenju u odsutnosti muževa, ali i obdarene obmanjujućim sposobnostima koje se mogu iskoristiti da ih unište, ako se odluče za drugoga.[40]

Prosci su ljuti jer ih je Penelopa do sada obmanjivala[41], Klitemnestra ubija Agamemnona obmanjujući ga da je u sigurnosti svoga doma, Kalipsa godinama bezuspješno pokušava obmanuti, “preokrenuti“ Odisejevo srce i nagovoriti ga da ostane na njenom otoku, Atena je majstorica obmane i prerušavanja. Sheila Murnaghan tvrdi da se u mitološkoj tradiciji izvan Odiseje Penelopa zapravo identificira s „prijevarnom“ Klitemnestrom.[42] Žene su u *Odiseji* nerazrješivo povezane s tom tamnom stranom, sa svojom sposobnošću da naškode svome mužu. Snage koje se povezuju sa ženstvenošću su prema Murnaghan: sposobnost stvoriti iluziju i lišiti junaka onoga što najviše želi.[43] Murnaghan dalje tvrdi da se Odisej najviše boji da će žene koje ga okružuju napustiti njegov slučaj ili ga zavesti, kao u slučaju Kalipse.

Sve to vodi zaključku da je obmana sastavni dio ženske osobnosti, a opasna je samo ako se muškarci „opuste“, kako Agamemnon upozorava Odiseja u jedanaestom pjevanju:

> Zato ne budi niti sa svojom preljubazan ženom;
> Riječ joj svaku, nemoj kazivat koju saznadeš,
> Nego jedno joj reci a jedno tajno nek bude.
> Ali tebe neće, Odiseju, ubiti žena,
> Jer je razumna vrlo, o dobru srce joj misli..[44]

Ovo četvrto pjevanje je vrlo bitno za proučavanje epa jer Penelopa, nakon što doznaje da joj je sin u smrtnoj opasnosti, doživljava psihički slom:

[39] (Homer 1987: 3,262-266)

[40] (Cohen 1995: 97)

[41] Trik s Laertovom nadgrobnom tkaninom.

[42] (Murnaghan 1987: 125)

[43] (Cohen 1995: 71)

[44] (Homer 1987: 11,441-445)

Nato pogubni jad Penelopu zgrabi, te ona
Ne mogne sjediti dulje na stocu, a mnoštvo stolaca
Po kući bješe, već sjede na pragu građene tvrdo
Sobe i tužna uzme lelekati...[45]

Do sada se pojavljuje Penelopa koja je toliko tužna zbog muževog izbivanja, da se to tijekom vremena fizički manifestiralo na njenom tijelu.[46] Ona ne može slušati o vojnim pobjedama i povratnicima jer joj to razdire srce. Ni u kojem trenutku, čitatelj ne sumnja u njenu privrženost mužu, čak ni sami prosci: „Nade svakome daje, obećava svakome od nas, / Glasove šaljući svima, al' na drugo joj srce misli.“[47]

Ipak, vidno je drugačija i jača bol koju u njoj uzrokuje neizvjesnost hoće li joj sin preživjeti. Ona od tog trenutka niti pije niti jede, samo plače i od iznemoglosti spava: „Za njim još više jecam no za mužem; / bojim se za njeg“[48]. U kasnijim se pjevanjima može uočiti kako ovaj preokret radnje mijenja Penelopinu situaciju i prisiljava ju da poduzme određene korake.

Peto pjevanje

Atena moli Zeusa da dopusti Odiseju povratak na Itaku. Glasnik Hermije dolazi kod Kalipse koja krasno pjeva i tka. Do sada je to, uz Penelopu i Helenu, treća žena koja se bavi tkanjem. Odisej za to vrijeme sjedi uz obalu i plače:

Ali Odiseja ondje junačinu ne nađe s njome,
Jer on po običaju na obali sjeđaše morskoj
Suzama, jecanjem, bolom raskidajuć srce u sebi.[49]

Kako napominje i Tomo Maretić u svojim bilješkama: „U Homera, osobito u Odiseji, ima više primjera gdje junaci plaču.“[50]; A Odisej to čini posebno često. Ako se poveže njegov plač s događajima u epu, postaje očito da Odisej plače u trenucima kada se osobito boji za gubitak svojeg identiteta: kod Kalipso (kada se boji da se više nikada neće vratiti kući), na Itaci (kada ne prepoznaje svoju zemlju, misli da je na drugom kraju svijeta i ne može stići u svoje kraljevstvo) te kada sluša Femija koji pjeva o njegovim uspjesima. Dakle, Odisej plače kada

[45] (Homer 1987: 4,716-719)

[46] Nigdje se doslovno ne spominje na koje sve načine, ali se daju naslutiti fizički tragovi tuge. Tako se na primjer spominju obrazi na kojima je vidljiv trag neprestanog plača zbog čega prekriva lice kad izlazi pred prosce.

[47] (Homer 1987: 2,91-92)

[48] (ibidem: 4, 819)

[49] (ibidem: 5, 81-83)

[50] (ibidem: 56)

osjeća da gubi ili ga se podsjeća na njegov identitet, a taj identitet čini njegovo „mjesto u svijetu“ – njegovo blago, njegovo kraljevstvo, njegova obitelj i, naravno, njegove karakterne osobine. Odisej je na početku epa već izmučen dugim i ustrajnim nevoljama, koje se mogu pratiti u njegovom prepričavanju, a sažima ih Menelaj: „...jer nije Ahejac pretrpio muka / Nikakav, što ih pretrpje i podnese divni Odisej“[51].

Da bi ponovno uspostavio svoj identitet i zavrijedio svoj *kleos*, on prolazi nekoliko zadataka, a to su: proživljavanje i vrednovanje vlastitih zasluga kroz prepričavanje svoje prošlosti, mjerenje snage s nepoznatim mladićima, osvajanje nepoznate mlade djevojke i u konačnici povratak na Itaku i zauzimanje mjesta u svojoj obitelji i svom kraljevstvu.
Odisej, dakle, kreće doslovno od „nule“. Nakon odbijanja besmrtnosti i napuštanja Kalipsinog otoka, sam, iznemogao i potpuno nag uspijeva doplivati do isprva nepoznate obale. Ovo metaforičko rođenje pruža mu drugu životnu priliku – počinje na početku spomenuto uspostavljanje i ponovno izgrađivanje „unutrašnjeg stanja“.

Šesto, sedmo i osmo pjevanje

Pred Odisejem stoje prvi izazovi – iako nag i sam, Odisej uspješno lovi životinju i priprema si jelo. Zatim pokušava pridobiti naklonost mlade Feačanke Nausikaje i njene obitelji koja ga u sedmom pjevanju prihvaća kao časnog čovjeka i poželjnog zeta. Nakon toga se, iako znatno stariji, mjeri s mladim Feačanima u snazi i uspijeva dokazati svoju nadmoćnost u odabranim vještinama. Sve ovo on prolazi bezimen i time ponovno stječe i zaslužuje sve one atribute koji su se i ranije vezali uz njegovo ime, ili drugim riječima, on ponovno gradi i dokazuje svoju osobnost.

Deveto i deseto pjevanje

Deveto pjevanje konačno i Feačanima otkriva koga su ugostili: „Ja sam sin Laertov Odisej, koji sam svima / Ljudima lukavstvom znan, do nebesa mi doseže slava.“[52]
Iako ova izjava zvuči vrlo pretenciozno i očituje njegovo samoljublje (koje će i Tomo Maretić uočiti u epizodi sa sirenama[53]), to je kvaliteta koja je očito odgovarala grčkim normama kakvim ih prikazuje Homer te nalazi hvalu i odobravanje kod svih okupljenih oko Odiseja.

[51] (Homer 1987: 4,106-107)

[52] (ibidem: 9,19-20)

[53] (ibidem: 196)

Jedna daljnja potpuno moralna kvaliteta svakog ratnika, koja će u današnje vrijeme činiti odbojnom i neopravdanom jest ona koliko će pojedinac uspjeti zaplijeniti i orobiti:

> Vjetar od Ilija mene u kikonski u grad nanese,
> Izmaros; ja taj grad razorih, a ljude pobih.
> Uzmemo sa sobom žene i blago veliko i sve
> Među se podjelimo, da jednako zapadne svakom.[54]

Jedno moguće razjašnjenje ovog okrutnog čina iznosi Maretić u svojoj bilješci: „Kikonci su stanovali u Trakiji uz rijeku Hebar (danas Marica); u trojanskom ratu pod vodstvom Menta pomagali su Prijama (...), zato im se Odisej sada osvećuje.“[55]

Dakle, u svijetu Homerovih junaka osveta je bila potpuno opravdana motivacija za ubojstvo i razbojništvo bilo kakve vrste, što će kasnije bacati nešto drugačije svjetlo na nemilosrdno i brutalno ubojstvo cijele generacije mladića (prosaca) i konačno odustajanje naroda od napada na Odiseja. Izravan boj i pljačka motivirani osvetom prema tome nisu sramotna djela, dok sebično i neumjereno iskorištavanje statusa gosta i ugrožavanje obiteljske sigurnosti od strane prosaca jesu i kao takvi zaslužuju krvavu osvetu.

Slijedi prepričavanje pustolovina na feačkom dvoru od kojih će se ovdje spomenuti samo poneke. U Odisejevom susretu s kiklopom Polifemom, predstavlja se kiklopu kao *Nitko* pa time spašava sebe i preostale drugove.[56] Ta možda najzabavnija i najbolja Odisejeva dosjetka intrigantna je, jer ukazuje na stanje Odisejeve svijesti – nakon dugog ratovanja i izbivanja izvan svoje obitelji i kraljevstva, Odisej više nije siguran tko je, on je taj *Nitko* za kojeg se izdaje. Najbolje to postaje vidljivo na Kirkinom otoku gdje njegovi prijatelji neko vrijeme čak gube i fizički oblik (pretvaraju se u svinje), a on svlada/nadvladava Kirku i liježe s njom u postelju kako bi ih spasio. Osobito je zanimljivo da ga, nakon godine dana boravka na Kirkinu otoku, prijatelji moraju opominjati kako bi se sjetio povratka kući. Zaboravljajući na svoju obitelj i svoje kraljevstvo, Odisej zapravo zaboravlja sebe.

Jedanaesto pjevanje

Ponukan prijateljskom opomenom i Kirkinim savjetom, Odisej odlazi u podzemlje gdje se savjetuje s prorokom Tiresijom. Za ovaj rad je možda važnije spomenuti susret s dušom pokojne majke koja mu prepričava što se dogodilo nakon njegovog odlaska, kazuje mu

[54] (Homer 1987: 9,39-42)

[55] (ibidem: 136)

[56] Nekoliko je kiklop pojeo.

o vjernoj ženi i, prije svega, o svojoj boli. Kao što je prije samo nekoliko pjevanja bila slomljena Penelopa, tako se sada pojavljuje starica koja je umrla od boli za svojim sinom: „Život, Odiseju slavni, iz mene je uzela slatki / Za tobom čežnja i tvoja mudrina i prijazan tvoja.“[57]

Maretić u bilješkama navodi da je po priči Antiklija počinila samoubojstvo od tuge za sinom.[58] Bol i ljubav za sinom predstavljaju dakle veću patnju od boli i ljubavi za supružnikom. I sam će Odisej svakom prigodom prvo pitati kako stoji njegovo nasljedstvo i njegov sin, prije nego što će pitati za ostale – ženu, roditelje.

Odisej nakon majke priča s dušama preminulih žena. Zanimljivo je koliko je Odiseju važno ili moglo bi se reći važnije utrošiti vrijeme na pričanje s raznim ženama nego izlazak iz podzemlja i odlazak kući. Znatiželja koja za cilj ima skupiti što više iskustva i znanja još je jedna odlika koju Odisej očito posjeduje i koja će ga u konačnici staviti u milost bogova, tj. donijeti mu sreću pri povratku i u osveti. Ovo su ukratko žene s kojima Odisej priča u podzemlju: s ženama koje su zbog prevare legle s bogom, Edipovom majkom Jokastom (koja se iz neznanja vjenčala s rođenim sinom), sa ženama koje su preminule zbog nesretne ljubavi – Fedrom, Prokridom, Ariadnom te s Erifilom koja je izdala muža za zlato. Možda najvažniji susret je ipak onaj s Agamemnonom, koji mu nakon prepričavanja svoje gorke smrti daje sljedeći savjet: „Potajno pristani s lađom, ne javi se, kada se vratiš / U milu očinsku zemlju, jer nije vjere u žena.“[59]

Iako je već u nekoj mjeri spomenuta dvostruka nit vjera-nevjera koja cijelo vrijeme visi iznad glava supružnika koji se trebaju sjediniti, ovu zadnju opasku ne treba shvatiti toliko kao opomenu da se treba čuvati Penelope, već svih ostalih žena na svom dvoru, tj. sluškinja, koje će mu zajedno s proscima raditi o glavi i ugrožavati povratak, iako ni prva mogućnost time nije u potpunosti isključena.

Dvanaesto i trinaesto pjevanje

Nakon prepričavanja niza avantura, Feačani Odiseja otpremaju na Itaku, po noći i u snu. Richard Blasius Matzig ovaj dio epa naziva najtragičnijim i najpotresnijim trenutkom njegova povratka – povratnik ne prepoznaje svoju ponovno nađenu domovinu.[60]

[57] (Homer 1987: 11, 202-203)

[58] (ibidem: 246)

[59] (ibidem: 11, 455-456)

[60] (Matzig 1949: 54)

Zanimljivo je zašto je autor odabrao upravo ovakav način Odisejeva dolaska na Itaku jer, nakon silnog truda uloženog u povratak, gotovo je ironično da se Odisej vraća nesvjesno i bez svog truda nakon što su Feačani iskrcali uspavanog Odiseja i njegovo blago te otplovili dalje. Još veću ironiju stvara pomutnja koju diže Odisej, doduše djelomično ne svojom krivicom, jer je Atena namjerno spustila maglu. On proklinje Feačane jer su ga ostavili na krivom otoku pa broji blago misleći da su mu nešto uzeli. Sve u svemu potvrđuje se teza da je čovjek bez božanske pomoći potpuno sam i izgubljen jer do Ateninog dolaska susrećemo jednog zbunjenog, nemoćnog, očajnog Odiseja koji sjedi i naravno - plače.

Božica Atena se voli poigravati s nemoćnijima od sebe, a kasnije će to isto raditi Odisej sa svojim bližnjima. Znanje omogućuje svom nosiocu (nad)moć i dozvoljava mu da stavlja na kušnju one koji su bez tog znanja. Atena u liku pastira dolazi do očajnog Odiseja i postavlja mu možda posljednju kušnju – hoće li ovako izgubljen i sam izgubiti dostojanstvo i karakter? Odisej skuplja svu svoju lukavost i prerušenoj se božici lažno predstavlja te pokušava pridobiti njenu naklonost. Atena je zadovoljna njegovom reakcijom pa ga potiče na planiranje osvete zbog čega ga preobražava u starca i prosjaka.

Peter Walcott navodi da je jedna značajka grčkog društva tog vremena upravo umijeće laganja kao načina života koji nije moralno stigmatiziran „...since conversational skill is highly treasured and people talk at each other rather than to each other, an elaborately contrived lie wins approval.“[61] Upravo je Odisej majstor te vještine što dokazuje u više navrata, a možda najbolje to opisuje Eumej:

> Kakono gleda čovjek pjevača, što umije ljupke
> Ljudima pjevati pjesme naučiv od bogova vječnih
> I ljudi slušat ga žele bez prestanka, kada im pjeva:
> Tako je mene on opčinjavo u kolibi sjedeć.[62]

U trinaestom pjevanju će se još bliže proučiti razgovor Atene i Odiseja o Penelopi u kojem Atena ponavlja da ga Penelopa željno iščekuje, da proscima daje nadu, ali u srcu misli drugo, na što Odisej odgovara nešto vrlo neobično:

> Avaj! ko Atrejev sin Agamemnom doista i ja
> U kući svojoj zlom bih sudbinom propao bio,
> Da me nijesi u svemu poučila, kako valjade.[63]

[61] (Walcott 1992: 53)

[62] (Homer 1987: 17,518-521)

[63] (ibidem: 13,383-385)

Zagonetno je na što točno Odisej tu cilja? Za pretpostaviti je da ne misli na Penelopinu nevjeru, već na nekakve druge okolnosti koje su ga mogle približiti sudbini svoga prijatelja, a ta bi okolnost bila – njegovo ponašanje, tj. njegovo neznanje i njegova neopreznost. Zbog svojeg ponašanja on bi pao u nemilost bogova i doživio bi Agamemnonovu sudbinu. Jer, Atena ga niti u jednom trenu ne upozorava na Penelopu, već samo kako se on treba ponašati na povratku.

Drugo što treba na ovom mjestu istaknuti je Odisejevo, moglo bi se čak reći, kritiziranje Atene jer nije rekla Telemahu cijelu istinu zbog čega se on nalazi u opasnosti. Atena ga umiruje: „Ja sam ga pratila sama, da onamo dođe i sebi / Slavu steče i diku, a sada se ne muči ničim,...“[64]

Iako je u početku rečeno da Telemah odlazi na putovanje kako bi saznao novosti o ocu, najkasnije ovdje postaje jasno da se zapravo radi o putovanju koje će mu donijeti zrelost i čast u narodu – *kleos*.

Četrnaesto pjevanje

Odisej slijedi Atenin i Agamemnonov savjet pa već pri susretu sa svinjarom Eumejom (koji je za vrijeme svog djetinjstva praktički pripadao njegovoj obitelji) niti u jednom trenu ne odaje svoj pravi identitet, nego izmišlja priče o svojem podrijetlu te kako je došao na otok.

Eumej je najsimpatičniji sporedni karakter ovog epa, prvenstveno jer je njegova situacija vrlo ironična – iako je plemenitog podrijetla, kao dječaka su ga prodali u roblje, odakle ga Laerto otkupljuje. Čini se da i sam pisac tako razmišlja jer mu se u više navrata izravno obraća: „Na to si ti, Eumeju, ti o svinjaru, rekao ovo.“[65] Eumejev lik će igrati bitnu ulogu u interpretaciji Penelope.

Eumej je dakle svinjar plemenitog podrijetla koji ima vrlo uglađene manire. Ponaša se uvijek primjereno, a samo ime mu znači „koji dobro misli“.[66] Iako se prema samom spomenu Odiseja, kao i prema njegovoj obitelji, ponaša vrlo zaštitnički, čini se da je odustao od nade u njegov mogući povratak. Kao razlog navodi mnoge varalice – navodne proroke i glasnike koje su Penelopa, Telemah i on zajedno primali i slušali kako bi doznali koju vijest o odsutnom. Kako se niti jedan izvor nije pokazao točnim, donekle je i razumljivo da im je postalo bolno slušati, razmišljati ili se nadati mogućem povratku koji je do sada svaki puta

[64] (Homer 1987: 13,421-423)

[65] (ibidem: 16,464)

[66] (ibidem: 221)

izostao. Eumejeva početna nesvjesna negacija Odisejeva povratka (ekvivalentna kasnijoj Penelopinoj), samo je dokaz da je takva reakcija primjerena nakon dugog neispunjenog nadanja i čekanja. Ista je reakcija vidljiva na samom početku epa jer Telemah i Penelopa neprestano ponavljaju kako bi sretni bili kada bi se on vratio, ali neće. Uz to treba dodati da od početka događanja, u koje čitatelj ima uvid, na Itaci vlada izvanredno stanje koje su, čini se, svi prihvatili. Drugim riječima, Penelopa i Telemah (pa i Eumej na neki način) naoko su prihvatili svoju sudbinu kao takvu – da moraju živjeti okupirani proscima koji izjedaju kraljevstvo, razočarani u sve glase o povratku Odiseja i u strahu od vlastite služinčadi. Tek određena događanja koja su već spomenuta – Atenin dolazak, Telemahovo odrastanje te Telemah u životnoj opasnosti – pokrenut će dosad pasivne i trome žrtve da nešto poduzmu.

Petnaesto pjevanje

Atena upozorava Telemaha da je vrijeme vratiti se na Itaku. Posebno je važno istaknuti kojim riječima ona to čini:

> Na put opravi brže, u domu nezazornu svomu
> Još da majku zatečeš, već otac je i braća sile,
> Da za Eurimaha pođe, jer od svih daje prosaca
> Najviše on darova, veoma je dodao mnogo.
> Pazi, da t'ona što ne odnese bez volje tvoje:
> Ta znaš i sam, u grudma u žene kakvo je srce;
> Ona će ovome kuću pomagati, tko ju je uzo,
> Pa na predašnju djecu, na vjerenog predašnjeg muža,
> Koji je veće mrtav, i ne misli, ne pita za njeg.[67]

Čitajući ovo olako se može zaključiti kako Atena (koja je božica, a time i sveznajuća) okrivljuje Penelopu za moguću prevaru. Ali potrebno je razjasniti ove stihove. Atenina je prvotna motivacija Telemahu objasni da je situacija ozbiljna i hitna te da ne smije duljiti. Kao drugo, spominje da Penelopu otac i braća „sile“ što lišava Penelopu ikakve želje za mogućom izdajom jer se prema ovome ona niti ne želi udati. Ali tada dolaze stihovi koji se kose s ovim prijašnjima i prema kojima je i u Penelope takvo srce da bi pomagala kuću drugoga i ne bi mislila na mrtvog muža. Samim time što Atena izričito spominje „mrtvog“ muža, moglo bi se uzeti da ona ovdje niti ne misli na Penelopu jer dobro zna da je Odisej živ, zdrav i u Itaci.

Ipak ovi stihovi svakako ostaju kao prijetnja, pogotovo ako se dovedu u vezu s idućim pjevanjima u kojima Penelopa objavljuje svoju odluku da će izabrati novog supruga jer je

[67] (Homer 1987: 15, 15-23)

doznala da joj je sin u životnoj opasnosti, a samo bi njena odluka i odlazak s dvora mogli odvratiti prosce od pogubne urote. Tako da do kraja epa prijeti realna opasnost da Penelopa bude vjenčana za novog muža i time prisiljena podvrgnuti se njegovim željama i potrebama, a odbaciti stare. Felson-Rubin drži da je u Homerovu svijetu žena odgovorna za dobrobit obitelji jer ona drži ključeve muževe sigurnosti i sreće, iako nema moći nad svojom vlastitom sudbinom.[68] Sličan zaključak može se naći i kod Foley koja tvrdi da je Penelopin izbor, za razliku od muških junaka, ograničen na trenutno kućanstvo i one koje su u njemu,[69] iako obrana obitelji u ovom slučaju znači upravo napuštanje iste.

Šesnaesto pjevanje

Po povratku na Itaku Telemah upoznaje stranca. Iz njihovog razgovora po prvi put postaje jasno da Odisejevu obitelj karakterizira krhko obiteljsko stablo. Od Laertova oca do Odiseja svaki je imao samo jednog sina, tj. nasljednika. To njihov rod čini posebno ranjivim (od izvanjskih prijetnji), ali činjenica da on i dalje ustrajava i nastavlja se, služi kao čast i pohvala Laertu i Odiseju. Sada je na Telemahu da očuva i nastavi održavati njihov rod. Do sada je Penelopa spominjana kao žena koja je dužna osigurati sigurnost i sreću svoje obitelji te kao majku koju neizmjerno pogađa sudbina sina Telemaha, a kasnije će se primjerima potkrijepiti činjenica da je spremna žrtvovati i samu sebe kako bi zaštitila njega.

Djeda Laerta također vidno pogađa neizvjesnost oko Telemahove sigurnosti, a čitatelju to prenosi Eumej:

> Da li bih istim putem i nesretniku Laertu
> Išao javiti glas? za Odisejem mnogo doduše
> Cviljaše dosad, al' ipak nagledat je poslove mogo,
> Kad bi mu srce htjelo, med slugama pio bi, jeo;
> Ali otkad si ti otišao na lađi u Pil,
> Kažu, da ne jede više, da ne pije isto onako
> I da ne prigleda posle, već jaučuć, cvileć da sjedi
> I da leleče starac, sa kosti mu nestaje mesa.[70]

Problematika je dakle dublja od prisne veze majke i sina. Laerto pokazuje slične reakcije na Telemahov odlazak kao i Penelopa, što daje čitatelju do znanja da je problem, osim što svakako obuhvaća i zabrinutost za sina/unuka kao člana obitelji, ipak nešto veći, a to je

[68] (Felson-Rubin 1994: 93)

[69] (Cohen 1995: 107)

[70] (Homer 1987: 16, 138-145)

zabrinutost za cijelu obitelj, za njeno očuvanje tj. za nositelja obiteljskog naslijeđa. Odisejeva odsutnost je ugrozila sigurnost njegove obitelji, ali ne u tolikoj mjeri kao što bi to učinila Telemahova jer je on posljednji i jedini potomak tog krhkog obiteljskog stabla. Samo Telemahov život i njegova sigurnost mogu osigurati sigurnost i nastavak Laertove i Odisejeve loze. Ako se uzme u obzir na koji se način junaci predstavljaju jedni drugima kroz cijeli ep – navodeći imena oca ili djedova – može se zaključiti da je obiteljsko stablo ono što uvelike određuje identitet jednog junaka; ono je čast i ponos, blago koje se generacijama prenosi i čuva.

Kada se Odisej otkriva Telemahu (iako je ovoga otprije Atena upozorila da će se vratiti), Telemahu treba dosta vremena da povjeruje da je to zaista njegov otac. Konačno sjedinjeni otac i sin planiraju osvetu:

> Nikoji ukućanin (neka ne zna), ni sama Penelopa umna;
> Sami dvojica mi upoznajmo mišljenje žena,
> Također okušajmo i kojeg slugu...[71]

Prije pokolja prosaca Odisej namjerava ispitati žene – služavke i sluge - kako bi vidio tko mu je od njih vjeran, a tko ne. Ovo uopćavanje „žene“ ni u kojem smislu ne treba proširiti na Penelopu koja je ovdje vidno odvojena od ostalih i koju nije nužno ispitivati na takav način.

Prosci drugi put planiraju umorstvo Telemaha što doznaje Penelopa. Ponovo se dokazuje da je sigurnost njenog sina glavna motivacija za aktivnu obranu: ona izlazi (prekrivenih obraza) te stojeći na vratima kori Antinoja. Ovdje prosci još jednom dokazuju svoju dvoličnost uvjeravajući ju da se vara i da im prije svega njihovo veliko prijateljstvo prema Odiseju i Telemahu brane ikakve zle primisli protiv Telemaha.

Sedamnaesto pjevanje

U sedamnaestom pjevanju nižu se daljnja nedjela prosaca. Prerušeni ih Odisej upozorava poučnom pričom o pohlepnim ratnicima u Egiptu koje kažnjava Zeus. Prosci i dalje ne prepoznaju očiti znak: Antinoje pogađa starca (prerušenog Odiseja) „podnožjem“ u leđa, a starac ostaje stajati „kao stijena“.

Penelopa, koja je zbog straha za sinovu sigurnost tik pred odlukom da izađe pred prosce i odabere muža, jada se sluškinji Eurikliji: „Majko, svi su mi mrski, jer o zlu rade...“[72].

[71] (Homer 1987: 16,303-305)

[72] (ibidem: 17,499)

Ova tvrdnja o zlu može se shvatiti dvojako: zlo protiv njenog sina i dobra njene obitelji, a ako bi odabrala kojeg i pošla za njega, morala bi mu se prikloniti u njegovim namjerama, a to joj je očito nezamislivo.

Penelopa Eumeju nalaže da pozove stranca na razgovor, iako je očito da je izgubila svaku nadu da će čuti koju istinitu vijest o mužu. Svoju nevjeru prati sljedećim riječima koje svinjar kasnije ponavlja i Odiseju: „Ako se uvjerim ja, da je rekao istinu cijelu / Ja ću ga odjećom krasnom obući: košuljom, strukom.“[73]

Osamnaesto pjevanje

Odisej i dalje nastavlja poučavati i upozoravati prosce, ali oni se ne obaziru. Da prosci, i kasnije služavke, nisu jedini koji osjete i zavrjeđuju Odisejevu kritiku pokazuje primjer prosjaka Arneja/Ira. Odisej ovdje glumi da je prosjak, ali svojim ponašanjem glumi „uzornog“ i skromnog prosjaka, dok je Ir neumjeren prosjak i slabić koji voli prijetiti. U borbi s Irom Odisej pokazuje svoje mišićavo tijelo,[74] ali prosci ne vide ni taj očiti znak.

Penelopa izlazi pred prosce, a zapravo izvršava misao na koju ju je navela Atena:

> Uto Ikarija kćeri Penelopi mudroj je miso
> Sjajnoka boginja vrgla Atena u srce ovu:
> Da se pokaže proscem, da raširi srca sve više
> Njihova, kako bi mužu i sinu svojemu bila
> Jošte i više draga no bijaše dosad[75]

Autor ovdje izričito naglašava da ideja nije Penelopina nego Atenina, možda u pokušaju obrane Penelopine časti, a u korist plana kojeg su skovali Atena i Odisej. To bi značilo da Penelopa nesvjesno sudjeluje u osvetničkom planu, dok zapravo stoji pred jako teškom odlukom za koga se udati ili kako konačno izbjeći udaju a spasiti sina.

---

[73] (Homer 1987: 17,549-550)

[74] Tu se opravdano postavlja pitanje radi li se ovdje o „preobrazbi“ ili „prerušavanju“ jer Odisej na više mjesta mora sakrivati dijelove tijela, od čega je najreprezentativniji primjer ožiljka na nozi, a to govori u prilog običnom prerušavanju, ali ne i preobrazbi koju smo očekivali da će Atena izvršiti:

> Tako reče Atena i njega palicom dirne,
> Naroza kožu mu krasnu na udima njegovim gipkim,
> Plavu mu uništi kosu sa glave i onda mu jošte
> Staroga starca kožu na udove na sve navuče.
> Njegove prekrasne oči Atena učini glupe,
> Traljave zatim krpe i košulju metne na njega (Homer 1987: 13, 429-434)

Kao jedino prihvatljivo objašnjenje čini se da Atena namjerno razotkriva na trenutke Odisejeva tjelesna obilježja kao kušnju ili upozorenje proscima.

[75] (Homer 1987: 18,158-162)

Eurinoma savjetuje Penelopi: „operi kožu i obraze namaži prije“[76], što jasno govori da je Penelopin fizički izgled narušen, vjerojatno od bola i plača za mužem, a sad evo i sinom.
Za izlaska pred prosce ona kori Telemaha što nije spriječio zlostavljanje prosjaka od strane prosaca, a Eurimahu ponavlja što joj je Odisej naložio na samom odlasku. Autor napominje da Odisej prepoznaje da ona zapravo „misli drugo“ dok mami darove i opčinja im srca što ga čini ponosnim.
Zadnje koje Odisej stavlja na kušnju su služavke kada im govori što im je činiti – ići za gospodaricom i tješiti ju – a one ga, na čelu s Eurimahovom ljubavnicom Melantom, izruguju.

Devetnaesto pjevanje

Euriklija kori Telemaha, a on ne samo da ne uzmiče, već joj odlučno i nepokolebljivo navodi razlog svojeg ponašanja. To bi mogli biti prvi znaci da je Telemah dosegao bitnu promjenu u stavu, ili možda čak i potpunu zrelost.
I Telemah je pripadnik mlađe generacije (kao i prosci) koja više ne osjeća prisutnost bogova kako su ju osjećali njihovi prethodnici, ali on bogove (i njihove znakove) unatoč tome poštuje kada ga netko uputi na njih. To se ovdje očituje kada otac i sin u potpunom mraku odlaze zaključati sve oružje pa im bogovi rasvjetljavaju put i cijelu sobu. Telemah se čudi i ne može to shvatiti tako da mu Odisej objašnjava što se događa.

Penelopa i prerušeni Odisej razmjenjuju priče, s tim da Penelopa istinito opisuje događaje proteklih godina dok Odisej priča izmišljenu priču, ali prenosi istinite detalje, kao primjerice odjeću koju je nosio.

Teško je govoriti dolazi li ovdje već do nekakvog prepoznavanja između supružnika, a tome u prilog govori činjenica da Penelopa uspoređuje Odiseja i starca koji stoji pred njom govoreći kako mu je vršnjak i kako bi takve mogle biti njegove ruke i njegove noge. Euriklija također potvrđuje da nije vidjela nikoga toliko Odiseju slična. Penelopa se neobično veže za starca: „Nikad, o tuđinče mili, toliko razuman nije / Iz daljine mi draži tuđinac u kuću došao.“[77] Ona mu daje oprati noge, što je dio onog obreda pranja i oblačenja koji je obećala izvršiti ukoliko se starčeva priča pokaže istinitom. Pri pranju starica prepoznaje Odiseja po ožiljku na nozi, a za to vrijeme Atena „odvrće Penelopi mozak“, tj. pozornost kako ne bi primijetila. Ovo se može shvatiti kao dio Ateninog plana jer će se uspostaviti da Odisej treba

[76] (Homer 1987: 19, 350-351)

[77] (ibidem: 18,173)

pomoć ove vjerne sluškinje u ostvarivanju svog plana. Ipak, ne razjašnjava se činjenica zašto se to i takvo prepoznavanje moralo dogoditi pred Penelopom.

Nakon pranja nogu razgovor se nastavlja. Penelopa se žali starcu: „Tako se srce i meni koleba na dvije strane.“[78] Ovdje se ne smije smetnuti s uma činjenica da Penelopa stoji pred velikom odlukom: napustiti dom i spasiti sina ili odbiti prosce i čekati muža uvjetujući time možda propast svoje obitelji. Uspoređuje se s Aedonom, ženom koja je nehotice ubila svog sina i zatim se pretvorila u slavuja. Čak odlazi toliko daleko da govori kako ju sin tjera iz kuće, iako naravno to nije slučaj, ali istina je da ju briga za njegovu sigurnost prisiljava na odlazak. Priča starcu san o orlu i guskama te ga sama tumači kao Odisejev povratak i kažnjavanje prosaca. Iako joj starac (prerušeni Odisej) potvrđuje njeno tumačenje, ona nastavlja tvrditi da nije u to uvjerena jer postoje i varljivi snovi, a ona se boji da je i ovaj takav. Naposljetku, priča svoj plan o natjecanju u kojem će se odrediti njen budući muž, a Odisej joj odgovara da ne dulji i učini to što brže.

Postoje dakle neki elementi koji podupiru osnovanu sumnju da Penelopa ovdje već prepoznaje ili bar sluti da je starac zapravo Odisej. Najdalje što je za sada moguće ići je tvrditi da prepoznavanje Odiseja ovdje počinje te da se kao vrlo složen proces završava tek u dvadeset i trećem pjevanju.

Dvadeseto pjevanje

U noći prije osvete Odisej bdije na pragu. Prati i u sebi proklinje razvratne sluškinje koje odlaze od svojih ljubavnika. Ovdje se Odisej jedva suzdržava da odmah ne počne pokolj. U drugom krilu dvora Penelopa očajava i priziva smrt što nam govori da nije svjesna Odisejeve prisutnosti ili bar ne može u nju povjerovati (kao što ne može povjerovati ni u znakovite snove koje sanja).

Telemah u jednom trenutku grdi svoju majku pred Euriklijom – da časti neke koji su gori, a one koji su bolji (misleći na prerušenog Odiseja) zanemaruje.

> Jer mi je takova mati, iako je pametna vrlo:
> Ona čovjeka časti nasumce, koji je gori,
> A drugog, koji je bolji, bez gošćenja znade otpustit.[79]

[78] (Homer 1987: 20,131-133)

[79] (ibidem: 19,524)

Ovdje se ne treba očitati nikakva Telemahova sumnja da Penelopa rado časti prosce, a zanemaruje oca, već ironičan položaj u kojem se nalaze, tako da uistinu izgleda da zbog pomanjkanja znanja, to jest informacija, Penelopin muž spava u dronjcima na pragu dok se drugi muškarci udobno časte. Za pretpostaviti je da ovdje ni Telemah sam ne misli kako je majka zbog toga loša, već da usprkos svoj svojoj mudrosti ipak neke stvari ne zna stoga čini krivo. Riječ „takova“ u gornjem citatu stoga naznačuje da Penelopa nije sveznajuća, te da raspolaže ograničenim informacijama/znanjem.

Dok prosci ponovno planiraju ubojstvo Telemaha, orao ih prelijeće s lijeve strane. Amfion ih upozorava da je to nepovoljan božanski znak, ali ga oni ismijavaju i ne slušaju. Sve u ovom dvadesetom pjevanju činit će se isključivo kako bi se prosce uljuljalo u sigurnost. Tako Telemah u razgovoru s proscima zagovara što bržu odluku i time udaju. Bogovi proscima remete um tako da se ovi nekontrolirano smiju – to će biti posljednja opomena koju prepoznaje samo Teoklimen pa ih zbog toga i napušta.

Dvadeset i prvo i dvadeset i drugo pjevanje

Natjecanje koje će odrediti Penelopina muža je otvoreno. Odisej i Telemah započinju ostvarivati osvetu, to jest, brutalni pokolj prosaca. Za ovaj rad ta pjevanja nisu osobito zanimljiva jer naslovna junakinja Penelopa spava u svojoj sobi dok povratnik Odisej ubija prosce. Odisej i Telemah prisiljavaju odmetničke služavke (koje prebire Euriklija) da počiste nakon pokolja. Nakon toga ih Telemah i Eumej vješaju u dvorištu jednu do druge. Posljednja osveta je ubijanje odmetničkog sluge Melanteja.

Dvadeset i treće pjevanje

Penelopa isprva ne vjeruje Euriklijinoj vijesti da se Odisej vratio i ubio prosce. Kada ju sluškinja drugi puta počne uvjeravati, Penelopu obuzima osjećaj sreće, ali ga brzo pokušava obuzdati jer se prisjeća svih onih obmana bogova o kojima je slušala i kojima, ni u kojem slučaju, nije htjela postati žrtvom. Dok silazi u dvoranu razmišlja što joj je pametno činiti. Po dolasku u dvoranu sjeda nasuprot čovjeku koji tvrdi da je Odisej i dugo šuti promatrajući ga.
Ovu Penelopinu opreznost i suzdržanost Telemah kori, govoreći da je tvrda srca, ali ona objašnjava da se čudi i da je zbunjena. Dalje napominje da ako je to zaista Odisej, oni će se poznati po svojim tajnim znacima.

Ovo dvoumljenje s Penelopine strane ne treba shvatiti kao dvojbu hoće li prihvatiti „pravog“ Odiseja, već kao znak da živi u neprestanom strahu od prevara (od strane prosaca,

od strane bogova i dr.) i da je naučila biti oprezna. Zapravo se čini da se ovdje Penelopa dokazuje ravnopravna svome mužu koji je također „suspregnio svoje srce“ (kako mu je savjetovao Tiresija) i polagano ali sigurno ispunio svoj naum. Na njoj je sada da učini isto – da suspregne svoje srce i prvo iskuša stranca, dok ga ne pusti u svoju obitelj i svoj dom. Ironično je što je ovaj naoko hladan i okrutan stav zapravo zaštitnički prema „pravom“ Odiseju i prema njenoj (a time i njegovoj) obitelji.

Kako će Odisej iskušavati starca Laerta u sljedećem pjevanju, tako sada iskušava svoju ženu izazivajući ju grubo i okrutno: „Što sam prljav i loše odjeven, zato me ona / Prezire...“[80] Iako su jedno kraj drugoga, par još uvijek nije sjedinjen, dok se ne maknu sve zapreke, a to je otkrivanje istine i otkrivanje pravog identiteta stranca: Je li ovaj Odisej „pravi“?

Odisej naređuje slugama da se spreme te da se uz glazbu pretvaraju kao da se slavi vjenčanje. Tu je bitno napomenuti da autor spominje ljude na ulici koji kore Penelopu jer je izdala Odiseja, misleći da slavi svatove s novim mužem. Ovo otprilike pokazuje koliko je bezizlazno stanje u kojem se nalazila Penelopa. U oba slučaja: da je ostala, a Odisej se nije vratio ili da je pošla za novog muža i time spasila sina, njen *kleos* pred narodom ali i, što je možda bitnije, njena obitelj, bili bi uništeni.

Nakon kupanja Odisej nastavlja vrijeđati Penelopu nazivajući ju tvrdom, slabom, oholom i čudnom. No ona odolijeva svim njegovim pokušajima grubog slamanja njene razboritosti i nasilnog zauzimanja mjesta njenog muža. Tek kada Odisej zatraži da mu pripreme krevet, Penelopa, kao da je samo čekala taj trenutak, naređuje da se krevet postavi izvan sobe. Reakcija stranca je ona koja će Penelopi otkriti stoji li pred njom njen muž ili neki stranac. U ljutnji Odisej odaje tajnu nepomičnog kreveta i Penelopa ga prihvaća kao „pravog“ Odiseja koji se konačno vratio u svoj dom. Ona pokušava objasniti zašto se toliko opirala:

> Nemoj se srditi na me, Odiseju, koji si bio
> Mudriji od svih ljudi, al' bogovi b'jedu nam daše.
> Zavideć nama oni ne pustiše mladosti da se
> Namladujemo skupa, da starosti dođemo na prag.
> A ti se nemoj ljutit na mene, zamjerit nemoj,
> Što te, kako te vidjeh, ovako grlila nisam,
> Jerbo je svagda srce u grudima strepilo moje,
> K meni da nebi došo i prevario me tkogod
> R'ječima svojim, jer mnogi o laži rade i o zlu.[81]

[80] (Homer 1987 23, 115-116)

[81] (ibidem 1987: 23, 209-217)

Ovdje se izričito spominje motivacija koja se već ranije u interpretaciji spomenula – Penelopin strah da će ju netko (od bogova) prevariti. Slijedi jedan od najkontroverznijih redaka koje je autor namijenio Penelopi:

> Nikada Zeusova kći iz Argosa Helena ne bi
> Legla s tuđincem i dala obljubit se, da bude znala,
> Da će je ikada natrag dovesti ahejski sini
> Ubojni u dom njezin na postojbinu joj milu.
> Ali je boginja nju potakla bila, te djelo
> Helena učini ružno u duši ne misleć prvo
> Na grijeh teški, te i mi nastradasmo jadno sa njega.[82]

Čini se da Penelopa pokušava na neki način opravdati Helenin postupak – njena greška je, kako tvrdi Penelopa, počinjena iz neznanja. U *Najljepšim pričama klasične* starine može se naći podatak da se Paris odlučio na otmicu jer je mislio da mu je božica Afrodita obećala Helenu.[83] Murnaghan također tvrdi da prepoznavanje starice koja ju poziva u Parisov krevet kao boginje Afrodite Heleni ne prepušta nikakav izbor no slijediti.[84] Božanski su znakovi dakle u ovoj priči krivo protumačeni, tako da bogovi u konačnici ispravljaju tu ljudsku pogrešku i vraćaju Helenu Menelaju. Stih „da bude znala, da će je ikada natrag dovesti“ može se protumačiti kao – da je posjedovala potrebno znanje, ne bi griješila.

Odisej je posjedovao potrebno znanje koje je potvrdilo njegov identitet. Kako je prije napomenuto – Penelopa je ta koja drži „ključ“ njegove sreće, tj. njegovog povratka time što je obavezna čuvati njihovu ložnicu i sve tajne vezane uz njihov odnos i za vrijeme odsutnosti muža. Ona je ta koja čeka i čuva. Samo jer je ona znala čekati i čuvati „pravi“ Odisej, i to isključivo onaj „pravi“, može se vratiti u svoju obitelj.

> Ali kad si mi sad očevidne znakove reko
> Kreveta našeg, što nije ni jedan ih vidio smrtnik
> Drugi osim mene i tebe, i dvorkinje jedne,
> Aktore, koju mi otac, kad amo polažah, dade,
> Koja nam dvorkinja vrata od ložnice čuvaše tvrde.
> Sada vjerujem tebi, iako sam pretvrda srca[85]

Ovo „pretvrda srca“ može se shvatiti kao previše bojažljiva, spremna čuvati svoju obitelj do zadnjega. U ložnici par još izmjenjuje priče i predaje se svojoj ljubavi.

---

[82] (Homer 1987: 23, 218-224)

[83] (Schwab 1989: 276)

[84] (Murnaghan 1987: 71)

[85] (Homer 1987: 23, 225-233)

Dvadeset i četvrto pjevanje

Početkom zadnjeg pjevanja duše prosaca nalaze se u podzemnom svijetu. Amfimedon razgovara s Agamemnonom i tuži se, a ovo treba naglasiti, na Penelopinu okrutnost i grubo spletkarenje protiv njih. Agamemnon ju dočuvši to pohvaljuje:

> Blažen li, sine Laertov, domišljat Odiseju, ti si,
> Koji si dobio ženu, u koje je mnogo vrline!
> Kako Ikarijeva je kći Penelopa umna
> Dobro imala srce! Odiseja vjerenog muža,
> Kako se sjećala vazda! izgubit zato se neće
> Nikakva slava njene vrline, i milom će pjesmom
> Med pozemljarima ljudma Penelopu bozi prodičit.
> Ko kći Tindarejeva učinila ona zločinstva
> Nije ni ubila muža; po ljudima strašna će pjesma
> Ići o ovoj, i glas je iza nje ostao zao
> I drugim ženama slabim, ma bile inače dobre.[86]

Ovaj Agamemnonov zaziv ponovno priziva u sjećanje koliko je u Penelopinom slučaju tanka bila linija između vjernosti i izdaje. U konačnici, Odisej se mogao vratiti samo jer je Penelopa bila vjerna, a Penelopa je mogla ostati vjerna samo jer se Odisej vratio.

Na Itaci se Odisej naoko okrutno ali dobronamjerno šali s ocem koji, niti nakon što se ovaj predstavi, ne može vjerovati da mu se sin vratio. Ponavlja se sličan scenarij kao s Penelopom, samo znatno kraćeg trajanja, u kojem Laerto traži da mu Odisej da neki očiti znak. Taj znak je kao i u Penelopinom prepoznavanju ponovno posjedovanje potrebnog znanja. Odisej nabraja sve voćke u Laertovom voćnjaku, kao i detalje vezane uz njihovu sadnju i rast i tek tada ga otac prepoznaje i prihvaća kao sina.

Ep završava kraćom borbom šačice Odisejevih ljudi protiv mnoštva naroda koji su došli osvetiti smrt svojih sinova. Atena, deux et machina, silazi s Olimpa, prekida rat i objavljuje mir.

Prije prelaska na novo poglavlje, potrebno je osvrnuti se na glavne elemente koji odnos Penelope i Odiseja čine posebnim te ih smjestiti u povijesno-teorijski okvir.

[86] (Homer 1987: 24, 192-202)

2.1. *Anagnorisis*

U prošlom poglavlju postaje jesano da je prepoznavanje (grčki *anagnorisis*) važan element radnje Homerovog ep, jer se kroz veliki dio epa proces prepoznavanja ponavlja, obnavlja ili sprječava. Prema Hartmutu Erbse, anagnorisis 24. knjige morfološki je najstarija scena takve vrste.[87] Ovdje se sada neće iznositi povijest i razvoj prepoznavanja, ali se ipak potrebno nešto detaljnije osvrnuti na analizu i podjelu prepoznavanja Terenca Cavea[88].

Cave daje najrazrađeniju i najpregledniju podjelu prepoznavanja:

1. prepoznavanje putem znakova
    a. prirođenih (madeži)
    b. stečenih: tjelesnih (ožiljci)
    c. stečenih: eksternih (narukvice i ostalo znamenje)
2. sredstvima pjesnika
3. putem sjećanja
4. (a) rezoniranjem ili zaključivanjem
   (b) krivim rezoniranjem
5. koja proizlaze opravdano iz samog događanja[89]

U *Odiseji* se mogu naći primjeri gotovo svih navedenih tipova. (1.a.) Prirođeni znakovi po kojima Euriklija i Penelopa naslućuju (iako još ne prepoznaju) Odiseja su njegova fizička obilježja – visina, ruke, građa tijela. Isti prirođeni fizički atributi omogućuju Heleni i Menelaju da prepoznaju Telemaha kao Odisejeva sina.

(1.b.) Primjer za drugu vrstu je Odisejev ožiljak na nozi kojeg prepoznaje Euriklija, a kasnije ga sam Odisej nudi ocu kao znak prepoznavanja. (1.c.) Primjer eksternih stečenih znakova pruža činjenica da Penelopa u strančevoj (zapravo Odisejevoj) priči prepoznaje da stranac doista priča o Odiseju jer je on vjerno opisao eksterne znakove – odjeću, broš i sl. koje je Odisej nosio na odlasku. U ovom slučaju Penelopa prepoznaje Odiseja u priči po eksternim znakovima, ali ne i da je sam starac/prosjak zapravo Odisej.

(2.) Kao sredstvo pjesnika može se navesti da Homer svog junaka Odiseja skriva maglom i promijenjenim izgledom od stanovnika Itake, kako bi kasnije (ponovnom preobrazbom) dopustio da ga prepoznaju.

---

[87] (Erbse 1972: 146)

[88] Za više detalja o pojmu, povijesti i vrstama vidi: (Cave 1988)

[89] (Cave 1988: 38)

(3.) Pjesma pjevača na dvoru kralja Alkinoja „kroz sjećanje“ na bitku kod Troje i Odisejeva junaštva potiče Alkinoja da nasluti tko je njegov nepoznati gost. U konačnici će nepomičan krevet biti eksterni znak iz sjećanja koji označava i Penelopinu vjernost i Odisejev identitet - povratak onog koji je napravio taj krevet i koji nosi sjećanje na tajnu i podrijetlo kreveta.
(4.a.) Rezoniranje ili zaključivanje je važno jer u slučaju Penelope i Odiseja dovodi do onog „konačnog“ prepoznavanja – Odisej uvjerava Penelopu da je on taj pravi i da se vratio, a uspijeva to samo time što posjeduje onu potrebnu informaciju koja će uvjeriti Penelopu. Samo taj koji posjeduje Odisejevo znanje je pravi Odisej. Isti slučaj ponavlja se u prepoznavanju sina od strane oca Laerta – samo jer Odisej zna porijeklo svih biljaka u vrtu on se dokazuje kao Odisej.
(5) Za posljednju se vrstu kao primjer može navesti Odisejev boravak na Alkinojevu dvoru; tijekom iznošenja pjesama o junacima Odisej nekoliko puta od žalosti plače. Rastužuje ga činjenica da je daleko od kuće, kao i sama gorka sudbina koja ga prati što ga potiče na plač, a upravo po tome Alkinoje prepoznaje svoga gosta.

Ova raznolikost u uporabi različitih vrsta prepoznavanja može se zaključiti Caveovim riječima: „The recognitions are as many-sided, versatile and cunning as Odysseus himself, (...) and who certainly knows how to stage a recognition scene.“[90]

Problematika poistovjećivanja Odiseja s ulogom pripovjedača, a time i samim autorom, ostavit će se po strani, ali je svakako potrebno primijetiti da umijeće pričanja, nagovaranja i tumačenja igra veliku ulogu tijekom cijele radnje i to ne samo za Odiseja, već za sve „pozitivne“ likove *Odiseje*, osobito za Penelopu, koja „prodaje proscima priču da će se udati za jednog od njih“ i pokušava protumačiti dolazak stranca na dvor, ali i za sve ostale koji moraju pravilno tumačiti događaje i znakove kako bi dalje pravilno postupali. Richardson i Cave će otići još jedan korak dalje tvrdeći da je doživljaj prepoznavanja istovjetan doživljaju književnosti općenito.[91] Za doživljaj je *Odiseje* ova činjenica nepobitna jer je prepoznavanje toliko složeno i u tolikoj mjeri isprepleteno sa cjelokupnom radnjom. I za ostala književna djela Cave tvrdi da anagnorisis djeluje na likove na onaj način na koji fikcija djeluje na čitatelja: igra se s njim pomoću raznih sredstava: (ne)istine, prerušavanja, susprezanja, stvaranja iznenađenja i čuđenja.[92]

[90] (Cave 1988: 45-46)

[91] (Cave 1988: 3) i (Richardson 1983: 221)

[92] (Cave 1988: 46)

Od gore spomenutih „znakova“ u tradiciji najpoznatiji ostaje Odisejev ožiljak, kao arhetipski znak prepoznavanja (a to mjesto zauzima prema Caveu i u Aristotelovoj poetici). On tvrdi da ožiljak rekonstruira Odisejev identitet prizivajući retrospektivno fragmente naracije jer jedino naracija može složiti identitet kada se jednom dogodio raskid.[93]

Proučavatelji *Odiseje* upozoravaju na još jednu činjenicu: da postoji razlika između prepoznavanja koje se događa između Odiseja i obitelji (oca i sina) te između Odiseja i Penelope. Erbse zaključuje da se obiteljski odnosi mogu uspostaviti lakše i brže jer nisu „umjetni“ već realni, krvni, dok odnos s Penelopom, koji je nastao kao društvena tvorevina (brak), zahtjeva puno više vremena i pažnje.[94] Time se može objasniti zašto se toliko vremena posvećuje Penelopinom prepoznavanju Odiseja, kao i činjenica da Homer pridaje tijekom njihovih susreta toliku važnost detaljima kao što su (ne)pomičnost, promatranje u šutnji te ostale naoko sitne ili nevažne geste.

Cave se slaže s Brooksom kada tvrdi da su važni znakovi prepoznavanja upravo oni na granici percepcije, oni koji se često ne mogu artikulirati: nijeme geste, promjene izražaja lica, tišine te da takav pogled na radnju osigurava ultimativni pristup prepoznavanjima koji su toliko osjetljivi, nejasni, nevidljivi, da se ne mogu utjeloviti u izjavi, već samo gestama prema van.[95] Sve su to detalji koji se mogu iščitati iz *Odiseje*: od Odisejevog podsmjeha Penelopinoj suzdržljivosti do njegovog eksplozivnog bijesa na pomisao da je krevet pomaknut. Zatim u Penelopinom držanju pred proscima, pa i Odisejem.

Prepoznavanja se u Odiseji dakle ne događaju u jednom trenu, već se razvijaju i prepliću. Penelopino je prepoznavanje Odiseja najsloženije, ali i susret između Odiseja i Laerta zahtjeva dodatnu interpretaciju. Richardson, među ostalima, napominje kako se Odisej okrutno igra sa svojim ocem, opravdavajući s druge strane isti postupak kao nužan jer bi starac Laerto mogao od iznenadnog prepoznavanja (šoka) umrijeti.[96] Prema tome bi „naslućivanje“ bila nužna prijelazna stepenica ka uspješnom prepoznavanju između bliskih osoba.

Iako za Penelopu ne postoji strah da će „umrijeti od iznenađenja“, Odisej joj prilazi pažljivo i naoko sumnjičavo. Protiv te njegove opreznosti govori prvi Penelopin izlazak pred prosce u kojem izričito kaže da ju prepoznaje po njenom ponašanju, da ona „misli drugo“, tj.

[93] (Cave 1988: 23)

[94] (Erbse 1972: 146)

[95] (Cave 1988: 213)

[96] (Richardson 1983: 227-8)

da mu je vjerna. Penelopino prepoznavanje je drugačije. Cave zaključuje da žene prepoznavanje vrše na drugi način, one znaju na drugi način, uznemiravajuće i uvijek skandalozno.[97] Potrebno je ovdje se osvrnuti na prije spomenutu činjenicu da je na Penelopu neprekidno vrebala mogućnost „lažnog prepoznavanja" kojem je bila ili je mogla biti izložena – od upornih prevaranata koji su dolazili na dvor do lukavih bogova kojima je prerušavanje, čini se, najmilija i najjednostavnija zabava. I upravo kroz ovu dugu igru prepoznavanja između Penelope i Odiseja postaje vidljiva mreža mogućih prijevara od kojih bi se Penelopa morala svojim ispitivanjem, svojim znanjem i umijećem obraniti.[98] Njena uloga Odisejeve žene omogućuje joj da zna i prepozna na način drugačiji od ostalih. Odiseja može u potpunosti poznati samo njegova žena koja u ovom slučaju i doslovno drži vlast (u državi) u odsutnosti muža, a da ga ona može prepoznati mora se uspostaviti je li i ona još uvijek ista – tj. vjerna.

Prema tome, kako napominje Northrop Frye:

> Prepoznavanje ili anagnorisis koje dolazi na kraju tragičkog zapleta nije naprosto junakovo znanje o onome što mu se zbilo - (...) - nego prepoznavanje određenog oblika života što ga je on stvorio za sebe, s implicitnom usporedbom s nestvorenim mogućim životom kojega se odrekao.[99]

Sada postaje sasvim jasno zašto Penelopa spominje Helenu – Penelopa je poduzela sve što je mogla kako bi izbjegla Heleninu pogrešku, što je u konačnici i uspjela. Kroz cijeli ep čitatelja prati prijetnja Penelopina odlaska s dvora, tj. napuštanje obitelji i tek se nakon prepoznavanja ta potencijalna radnja poništava i zauvijek napušta. U istoj mjeri je ovaj zaključak ključan za Odisejevo prepoznavanje jer on odbacuje besmrtnost i svemoć (pa i apsolutno znanje), kako bi se vratio Penelopi. Kasnije će Felson-Rubin stoga Penelopu nazvati Odisejevim „ljudskim stanjem" (*human condition)*.

2.2. Volja bogova i volja naroda

U više se navrata u analizi pojavljuje problematika volje bogova kao odlučujućeg čimbenika u daljnjoj radnji epa. Iako se cijeli ep temelji na helenističkom politeističkom vjerovanju, ipak autor daje čitatelju povoda da posumnja u te bogove. Naglašava se da su

[97] (Cave 1988: 494)

[98] Do sličnog zaključka dolazi i Cave. Vidi: (Cave 1988: 489)

[99] (Frye 2000: 241)

bogovi svemogući i da se protiv njihove volje ne može, ali su istodobno prikazani ranjivo, s manama i često u neznanju.

U drugom redu pojavljuje se društvo koje na površinu teksta ispliva kao subjekt, rijetko, ali u značajnim situacijama. Tako se pojavljuje mišljenje naroda kao kritički element kada se na dvoru slavi prividno slavlje, a može se očitati ranije samo kroz neke izjave prosaca, eventualno Euriklije i same Penelope.

Čitav se ep temelji velikim dijelom na ponovnom uspostavljanju društvene zajednice – braka, tj. obitelji. Odisej i Penelopa su izloženi opasnostima do trena sjedinjenja ili upotpunjenja obitelji, nakon toga, čini se, ne postoji neka veća prijetnja (društvena ili božanska) koja im može nauditi. Novu prijetnju predstavlja tek ponovni Odisejev odlazak koji mu je prorokovao Tiresija. Sheila Murnaghan to objašnjava na sljedeći način:

> It is through the institutions of society, in particular through the rules and customs centering on the household, that men attempt to minimize the effects of human subjectedness to time, strife, and changes of fortune.[100]

Obitelj je središnja jedinica ovog epa, koja je, pogotovo u Odisejevu slučaju, posebno krhka, ali i osobito važna za očuvanje identiteta i nastavak istog prenošenjem na druge generacije. Sinovi posjeduju i nastavljaju psihičke i fizičke kvalitete svojih predaka, pričaju o njima i dokazuju ih - to ih odlikuje i određuje njihovo mjesto u svijetu ili društvu.

Pošto je dokazana relativno velika uloga gotovo skrivenog društva i društvenog mijenja u epu, potrebno je osvrnuti se na utjecaj koji ona ima na odnos Odiseja i Penelope. Kroz izjave prosaca (koji jesu dio tog društva) može se iščitati da je društvo nestrpljivo i da želi da okupacija prosaca prestane. Istodobno Heitman primjećuje: „Itacians esteem Penelope in a direct proportion to her obstinate fidelity.“[101] Potvrda toga može se naći i u epu:

> ..Doduše, veliku slavu
> Time si stječe, al' tebi imutak veliki gubi;
> A mi se nećemo razić na posle ni drugamo ikud.[102]

Proturječnim i snažnim kritikama društvo (zajedno s proscima) stavlja Penelopu u krajnje nepoželjan položaj – naime, kako je bilo vidjivo i u samoj analizi, što god Penelopa odluči, bit će izložena kritici. Tek ovo odugovlačenje odluke i konačno neodlučivanje, koje

[100] (Murnaghan 1987: 73)

[101] (Heitman 2005: 22)

[102] (Homer 1987: 2, 125-127)

joj omogućuje Odisejev povratak i osveta, čisti Penelopu ikakve moralne krivnje i vraća joj u potpunosti onaj *kleos* ustrajne, mudre i vjerne žene i majke koji je dugo bio u opasnosti.

2.3. Vrijednosti koje ep promovira

U ovom dijelu istaknuti će se glavne vrijednosti koje ep promovira, a koje su neophodne za proučavanje daljnjeg razvoja motiva.

2.3.1. Susprezanje kao vrlina

Sheila Murnaghan vrlo jasno i sažeto iznosi značaj susprezanja za Odisejev lik:

> The Odyssey's solution in favor of metis is aided by the way Odysseus' disguise casts the suspension of recognition in the broader sense in terms of the suspension of identity in the most literal sense.[103]

Ova vrlina postaje očita kroz radnju epa ne samo kao poželjna, nego i neophodna za preživljavanje. Atena, Agamemnon i Tiresija savjetuju Odiseja da mora suspregnuti srce ako se misli sigurno vratiti kući. Ovo je susprezanje zapravo promišljeno prilaženje i savladavanje situacije, a ne srljanje i podavanje željama i porivima. Primjera koji svjedoče da je takvo ponašanje nepoželjno, u epu ima dovoljno. Tako i Helen P. Foley zaključuje da se obje grupe – i prosci i Odisejevi ljudi – odveć olako podaju svojim apetitima i da su zbog toga uništeni.[104]

Odisej i Penelopa, a do kraja i Telemah, uspješno kontroliraju svoje osjećaje i suspreže želje kako bi što razboritije i hladnije pristupili problemu. Osobito vidljivo, pa i pomalo neobično, je to tijekom susreta supružnika kada Penelopa odbija prihvatiti stranca kao muža, dok nije potpuno uvjerena da to je njezin muž. Stranac, koji je gotovo sigurno Odisej, i kojeg nije zagrlila punih dvadeset godina, stoji nekoliko koraka od nje, a ona je „kamena srca".

Richard Heitman staje u obranu Penelope kao odgovornog i svjesnog nositelja radnje, a protiv pokušaja da joj se pridaju iracionalna svojstva te Penelopu (i Odiseja) navodi kao uzor samokontrole (za njega je Penelopin um: um u najboljem izdanju[105]). Susprezanje, pa makar i cijelog identiteta, u epu se nudi kao jedino rješenje, kao jedini „pravi put".

[103] (Murnaghan 1987: 10)

[104] (Cohen 1995: 105)

[105] (Heitman 2005: 106-107)

2.3.2. *Homophrosine* kao ideal svih odnosa

Homophrosine je grčka riječ za sličnost, ujednačenost razmišljanja, a u *Odiseji* se uzdiže do jedne od najvećih vrlina čovjeka, osobito kada se radi o suodnosu dvoje ljudi. Tako je u analizi trećeg pjevanja navedeno kako Nestor opisuje svoje prijateljstvo s Odisejom: „Jednodušni bjesmo...“[106]

Istu vrlinu Odisej naglašava, ne samo kao poželjnu, već i kao nužnu za skladan i dugovječan brak: “...jer ništa ni bolje nema ni ljepše, / Negoli kada složni u mislima u kući žive....“[107] Zajednica braka, kao umjetna društvena tvorevina, osobito je krhka i ranjiva, i upravo su jednodušnost ili ujednačeno razmišljanje prema Murnaghan ti koji omogućuju ponovno uspostavljanje svih obiteljskih i ženidbenih veza između Odiseja i Penelope:

> The durability of a marriage, its resistance to the pressures of separation and change, cannot derive from the natural permanence of a blood tie but depends solely on the steadiness of mind of its participants, on the continuity of such inherently volatile qualities as desire, affection, and loyalty.[108]

Odisej i Penelopa kroz cijeli ep dokazuju da su njihovi osjećaji, unatoč udaljenosti i proteklom vremenu, ostali isti, da su njihove želje u vezi sigurnosti i budućnosti njihove zajednice, to jest njihove obitelji, jednake. Murnaghan kao najbolji znak njihove jednodušnosti smatra Penelopinu mogućnost da doživi Odisejeva iskušenja u svojoj mašti.[109]

Čini se da je Penelopa ograničena na djelovanje u okrugu kućanstva, ali je za razliku od ostalih „slabijih članica“ svoga spola, koje Agamemnon proziva u svojem govoru, ona kadra svojom mudrošću i maštovitošću metaforički pratiti i shvatiti muža, njegove avanture, odluke i ostale postupke.

2.3.3. Znanje je moć, neznanje je nemoć

Kroz sve svoje avanture Odisej prikuplja znanje i informacije koje bi mu mogle biti od koristi u budućnosti – njegov je moto velikim dijelom: prvo proučiti i onda djelovati. U nekoliko epizoda tijekom kojih se Odisej podaje porivima umjesto da ostane pribran i suzdržan, stradaju i on i njegovi prijatelji. Primjerice, nakon osljepljivanja kiklopa Polifema,

[106] (Homer 1987: 3, 128)

[107] (ibidem: 6,182-3)

[108] (Murnaghan 1987: 122)

[109] (ibidem: 46)

Odisej unatoč upozorenju prijatelja, nastavlja izazivati diva što im priređuje dodatne nevolje na putu. Na drugim je mjestima Odisejeva želja za informacijama toliko jaka da će primjerice provesti veliku količinu vremena ispitujući duše žena i promišljajući značenje njihovih sudbina umjesto da se što brže uputi kući.

Cave naziva *Kralja Edipa* i *Odiseju* fikcijama znanja.[110] A znanje za njega nije samo posjedovanje informacije, već „the means of mastering predicaments and manipulating other people.“[111]

Treba dodati da *Odiseja* nije samo ep koji preporuča kako živjeti i koji promiče vrijednost znanja. Heitman smatra da je jedno od najvažnijih tematskih pitanja Odiseje: Kako pojedinac djeluje posjedujući djelomično znanje?[112] Ovo pitanje je možda ključnije za Penelopu nego Odiseja jer njemu njegova božanska pratilja Atena dobrim dijelom pruža potrebne informacije dok je Penelopa do zadnjega prepuštena polovičnom znanju, slutnjama i tumačenju snova. Upravo je to što Telemah napominje kada govori da se majka ne znajući loše ponaša prema vlastitom mužu, dok druge (prosce) udobno gosti. Čovjek može djelovati krivo a da toga nije svjestan, a Penelopa se toga najviše i boji. Takvo nesvjesno djelovanje ona u konačnici pripisuje Heleni: da je znala da će ju vratiti, ona nikada ne bi otišla. Penelopa je tako reći paralizirana jer je pod pritiskom nekoliko vanjskih sila, pod budnim okom naroda i bogova, ali što je možda i najbitnije – svjesna svoje nesvjesnosti, svojeg smrtnog znanja ili neznanja. Stoga se ona tako i ponaša: oprezno, ispitujući svaki znak i doživljaj, svaku promjenu ili novost. Moglo bi se reći i da Penelopa suspreže djelovanje u punoj snazi jer je svjesna razornih posljedica koje bi nastale nesvjesno krivim djelovanjem nastalim na temelju polovičnih ili čak netočnih informacija. Nešto se dakle događa u devetnaestom pjevanju što Penelopu dovoljno ohrabruje ili što joj daje dovoljno informacija da ona može djelovati – započeti natjecanje i donijeti odluku o načinu i trenutku izbora budućeg muža. Osim do sada spomenutog pritiska od strane prosaca kao i zabrinutosti za Telemahovu sigurnost, i razgovor s pridošlicom joj je očito dodatna motivacija da može djelovati.

[110] (Cave 1988: 10)

[111] (ibidem: 146)

[112] (Heitman 2005: 58)

2.3.4. Identitet kao rezultat stabilnog odnosa

Odiseja je ep o junaku koji se vraća i u povratku izgrađuje svoj identitet. Prema Murnaghan *Odiseja* ističe zabrinjavajući utjecaj proteklog vremena na poimanje stabilnog karaktera.[113] Ali o Odisejevu povratku ovisi puno više od njegovog uspostavljanja karaktera. Bez Odiseja, Odisejeva obitelj prestaje biti „Odisejeva obitelj". Dvadeset godina, što je vidljivo iz retrospektivnih izjava likova, Odisejeva obitelj uspijeva zadržati *status quo* – uspijeva se održati kao obitelj za koju nije sigurno je li još uvijek Odisejeva obitelj jer ne postoji siguran znak da će se Odisej vratiti. Po isteku tih dvadeset godina, pod pritiskom prosaca i Telemahove zrelosti, *status quo* je nemoguće održati. Odisej se vrača u trenutku kada je status njegove obitelji najugroženiji i zatiče svoje ukućane koji su već poprimili znakove gubitka identiteta – gubitka pripadnosti toj njegovoj obitelji.

Kako Odisejevo izbivanje utječe na pojedinačne likove? Odisejeva majka nakon odlaska sina do te mjere gubi smisao življenja da si oduzima život. Laerto, Odisejev otac, gubi svoje prijašnje psihičke i fizičke odlike da bi ih gotovo mistično povratio nakon Odisejeva dolaska kući. Murnaghan Laertov slučaj naziva „loss of selfhood"[114].

Telemah niti ne ulazi u fazu izgradnje identiteta kada Odisej odlazi, tako da je gotovo lišen najvažnijeg elementa razvoja karaktera – usporedbe ili eventualnog konkuriranja ocu. Potrebno je prisjetiti se da Penelopa zabranjuje opjevavanje Odisejevih avantura na itačkom dvoru jer joj to uzrokuje preveliku tugu, tako da Telemah ni kroz priče ne može rekonstruirati očevu osobu. Tek odlaskom Telemah prvi put dobiva pravu priliku upoznati se i identificirati s (još uvijek odsutnim) ocem. Katz uočava da Telemah poistovjećuje svoje preživljavanje s onim svojeg imanja.[115] Kroz analizu je potvrđeno da to čine i drugi likovi, a prije svega sam Odisej. Korisno je ponovno se prisjetiti da svi likovi kroz ep predstavljanjem sebe zapravo predstavljaju svoje rodoslovno stablo – tj. svoju obitelj i svoj posjed. Murnaghan obitelj naziva središnjom institucijom homerskog društva u primirju,[116] što je do sada potkrijepljeno s nekoliko primjera. Upravo zato će svi likovi morati uspostaviti svoj identitet kroz suodnose sa svojim bližnjima. U odsutnosti (pogotovo ovako dugoj) je identitet cijele obitelji kao i

[113] (Murnaghan 1987: 131)

[114] (ibidem: 32)

[115] (Katz 1991: 69)

[116] (Murnaghan 1987: 19)

pojedinaca koji ju čine ugrožen, i tek pravilno uspostavljanje međuljudskih odnosa može ponovno povratiti identitet obitelji i svakog pojedinca.

Potrebno je usredotočiti se i pokušati sažeti suodnos dvaju naslovnih junaka. Odisej prolazi niz avantura do samog povratka na Itaku. O tim avanturama čitatelj saznaje retrospektivno, iz Odisejevih priča. Murnaghan u svojim analizama napominje da svaka osoba ima nešto što se zove stabilna ličnost koja se temelji na okolnostima rođenja, njegovoj vanjštini i njegovoj povijesti.[117] Odisej iz tog razoga daje retrospektivno čitatelju uvid u svoj karakter – u sve one osjećaje i doživljaje koje ga čine takvim kakav je. Kasnije ta razmjena priča, tj. povijesti igra važnu ulogu u susretu supružnika te je ujedno posljednja faza njihovog međusobnog prihvaćanja i uspostavljanja braka i obitelji. Osim što Odisej pričanjem o svojoj prošlosti pred čitateljem gradi svoj identitet, Murnaghan napominje da on mora rekonstruirati odnose s članovima obitelji i kućanstva koji ukazuju na njegovo mjesto u svijetu; Odisej definira sam sebe u odnosu na institucije ljudskog društva.[118] To znači da dolazi prvo kao gost u kućanstvo kako bi postepeno zadobio prijateljstvo i ljubav njenih članova. Nakon toga on je spreman zauzeti svoje mjesto u toj obitelji kao ravnopravan član. Odisejev gubitak identiteta Cave povezuje s krizom srednje dobi, varijacijom adolescentne krize koju prolazi Telemah.[119] I zaista, Odisej na svakom koraku prolazi kroz avanture i isprobava nešto novo, dokazuje svoju moć i vještinu. Felson-Rubin zaključuje: „Something in Penelope's relationship to him offers him the freedom to explore this female world without jeopardizing their ultimate reunion."[120]

Murnaghan interpretira potrebu da Odisej sudjeluje u natjecanju kako bi osvojio Penelopu kao naglašavanje činjenice da umjetni odnos kao što je bračna zajednica prenosi nestabilnost identiteta koja je karakteristična za bojno polje u domenu doma. Prema tome Odisejev identitet nije nepobitna činjenica, već čast koja se mora pridobiti.[121] Odisej tu čast pridobiva jer je čovjek „der sich im Gleichgewicht von Geist und Körper befindet."[122] Matzig

[117] (Murnaghan 1987: 10)

[118] (ibidem: 19)

[119] (Cave 1988: 23)

[120] (Felson-Rubin 1994: 49)

[121] (Murnaghan1987: 122)

[122] (Matzig 1949: 50)

Odiseja naziva jednim od „Urbilder der Menschlichkeit“ [123] u kojima se nalazi onaj pravi istinski osjećaj života.

Odisej je dakle posebno zanimljiv čitatelju jer svatko u njemu može prepoznati tu iskonsku i nagonsku potrebu za cjelovitim i potpunim karakterom. Odisej svoje ispunjenje nalazi u svojoj obitelji, na strani svoje supruge i to u toj mjeri da među njihovim identitetima nestaju granice. Winkler uočava kako se Odisej i Penelopa u posljednjoj zajedničkoj sceni, sceni zagrljaja, gotovo stapaju – dijele iste misli, proživljavaju iste osjećaje, kao da su jedna osoba.[124]

Koliko je Penelopa ključna za uspostavljanje povratnikovog identiteta, toliko je i Odisejev povratak bitan za nju. Murnaghan napominje da je to prije svega vidljivo u njenoj reakciji na njegovu odsutnost, a tvore ju, kao i kod Laerta: elementi žalosti i krinke.[125] Iako Agamemnonova priča polaže temelje za Penelopin karakter, ona to čini na takav način da joj cijelo vrijeme stoji kao prijetnja, ali i kao kontrast koji samo uveličava i dokazuje da je Penelopa drugačija.

Ona, kao i Odisej, mora zaraditi svoj *kleos*, svoju slavu. Foley ističe da iako muškarci i žene dijele iste moralne vrijednosti, oni ipak djeluju pod različitim ograničenjima i s različitim prioritetima.[126] Foley nastavlja da Penelopa svoju slavu stječe kao žena-majka, ne kao ratnica, a to ne umanjuje vrijednost njene slave, što ističe i Odisej kada ju uspoređuje s mudrim i poznatim kraljem.

Odisej odlazi u rat gdje mu razne prijetnje ugrožavaju i osporavaju njegovu sigurnost i njegov identitet. Svoju krizu identiteta on nadilazi kroz niz avantura u kojima dokazuje svoje fizičke i psihičke kvalitete. Kroz razne avanture i konačno kroz osvetu, Odisej svojom vještinom i lukavošću stječe slavu. Po dolasku on zauzima svoje mjesto, to jest uspostavlja u potpunosti identitet, tek kada mu to dopuštaju članovi obitelji na čelu sa suprugom.

Penelopa ostaje u obitelji i brani ju od svake izvanjske prijetnje te „drži sve na mjestu“ do povratka supruga. Njen identitet može očuvati ili spasiti samo Odisejev povratak. Penelopa stječe slavu svojom vjernošću i razboritošću u obrani obitelji. Ovaj slavni par i dalje će se odupirati nekakvoj konačnoj interpretaciji, ali možda najdojmljivija je pomalo općenita interpretacija Felson-Rubin: „At the core of the fictional marriage of Penelope and Odysseus

[123] (Matzig 1949: 43)

[124] (Winkler 1990: 161)

[125] (Murnaghan 1987: 44)

[126] (Cohen 1995: 106)

lies an oxymoron that is perhaps at the core of all enduring marriages: two quintessentially fluid characters form a lasting bond."[127]

Lako je primijetiti da se svaka interpretacija naslovnih junaka svodi na jednu zajedničku interpretaciju koja nužno sadrži problematiku neodređenosti i nemogućnosti konačnog definiranja osjećaja i međusobnih odnosa ovog bračnog para. Preostaje naglasiti da Homer strpljivu i zamišljenu Penelopu i mudrog povratnika Odiseja pruža kao pozitivan primjer čiji odnos u konačnici odolijeva svim preprekama – vremenu, izvanjskim pritiscima i ljudskoj pogrješivosti, neznanju i slabosti. Homer nudi i svojevrsni „recept" za takav jedan trajan spoj: postojanost, odabir partnera s istim kvalitetama, razumijevanje (*homophrosine*) i naravno hrabrost (kojom će se upustiti u rizik međuljudskih odnosa).

2.4. Žene u *Odiseji*

U nekoliko se navrata u fokusu nalazi karakterizacija žena u epu, osobito Penelope. Kroz radnju se razotkrila široka lepeza ženskih karaktera: od strastvene proračunate odmetnice Melante, preko zavodljivih i ekstremno ženstvenih božica i djevica do vjerne, šutljive, razborite sluškinje Euriklije. Prema Zeitlin svaki od ženskih likova pridodaje neke elemente složenom Penelopinu portretu.[128] Čini se da Homer do zadnjega pokušava izbjeći da ona sama govori, ili „javno" razmišlja jer bi ju time fiksirao u izraze i riječi, dok ovako ona ostaje neuhvatljiva i neshvatljiva.

Murnaghan napominje kako je Penelopa smještena u širi kontekst mizoginije kao iznimka pravilu.[129] Upravo zato Agamemnon u svakom svom govoru protiv žena i ženske „nepostojane" naravi općenito Penelopu doslovno izuzima ili čak gotovo brani. Ipak, samim time što se nalazi u tom kontekstu, ona je u opasnosti, kao i njena „slika" pred svijetom. Murnaghan joj pridaje dvostruku ulogu – ona koja je vjerna, ali je moguće da će pasti. Već je ranije navedeno da se zbog svoje dvostruke uloge – žene i majke – ona najviše i brine. Zaštititi sina pod svaku cijenu ili sačuvati mjesto kraj muža? I Katz Penelopin položaj u devetnaestoj knjizi smješta između izdajice Melanto i vjerne Euriklije.[130] Ipak, zaključuje da se taj položaj drastično mijenja kroz ep i da je Penelopu nemoguće odgonetnuti. Felson-Rubin

[127] (Felson-Rubin 1994: 63)

[128] (Zeitlin 1995: 45)

[129] (Murnaghan 1987: 124)

[130] (Katz 1991: 134)

tvrdi da samo slika vjerne žene preživljava do kraja epa i ulazi u posthomerovsku tradiciju.[131] Druge slike se ili u potpunosti odbacuju ili ne uspijevaju zaživjeti. Ona također odlazi korak dalje i naziva Penelopu živućim simbolom.

Kao pasivna domaćica, kao objekt, napominje Zeitlin, od Penelope se očekuje da ostane „fixed in place"[132] – u obitelji, vjerna, gotovo poput kreveta.

Sve se interpretacije slično postavljaju prema zagonetnom liku Penelope, ipak možda najinovativniji i najiscrpniji daje Felson-Rubin koja Penelopu promatra kroz odnos s Odisejom:

> To endure means, in the context of the Odyssey, to embrace human contingency and uncertainty; this involves accepting a Penelope who is neither static nor predictable but who requires of her partner a willingness to take risks. Seen thus, marriage with Penelope epitomizes the human condition.[133]

U ovom je kratkom paragrafu Felson-Rubin uspjela ne samo uhvatiti srž povezanosti našeg para, već i smisao međuljudskih odnosa, općenito. Penelopa je prikazana neuhvatljivo i nejasno, ali potpuno ljudski, sa svom svojom toplinom i složenošću. Homer uspijeva prikazati koliko su složeni i rizični međuljudski odnosi. Penelopa i Odisej služe čitatelju kao pozitivan primjer.

2.4.1. Pasivost ili aktivnost?

Penelopa poduzima sve kako bi ostala vjerna, i u tome je uspješna. Potrebno je osvrnuti se na problematiku Penelopina djelovanja, kako bi se dodatno razložio model ženstvenosti kakav propagira ep. Što Penelopa zapravo poduzima? U kojoj je mjeri ona aktivna?

Koliko je iz radnje epa poznato, Penelopa do Odisejeva povratka na Itaku drži prosce u neizvjesnosti – šalje im lažne poruke i nade da će birati jednog od njih, pokušava ih prevariti rašivajući u tajnosti Laertovu nadgrobnu tkaninu, izlazi nekoliko puta pred njih i cijelo to vrijeme prima strance koji bi joj mogli donijeti vijesti o Odiseju.

U prilog njenoj pasivnosti govori činjenica da često iz nemoći plače ili spava – ali ako se sjetimo koliko grčki junaci, a osobito Odisej, kroz ep vremena provode plačući, pa i

[131] (Felson-Rubin 1994: 3)

[132] (Cohen 1995: 124)

[133] (Felson-Rubin 1994: 46)

spavajući, Penelopa ostaje čista ove optužbe te se čak može zaključiti koliko su slične reakcije supružnika u tuzi i nevolji. Ako se Odiseja nakon silnog plača i umora može nazvati junakom, onda se to s pravom može tvrditi i za Penelopu.

Drugi temelj njene pasivnosti može se naći u činjenici da ju za dobar dio pothvata motivira, pa čak i oprema Atena. Kada je potrebno izaći pred prosce, podjariti njihovu želju, Penelopa se nije kadra sama urediti, već to u njenom snu čini Atena. Ovo se ponovno može usporediti s Odisejevim pustolovinama u kojima mu Atena pomaže – a to su gotovo sve. U svim njegovim avanturama Atena ga nagrđuje, uljepšava, čini jačim ili mu daje mudre savjete i ideje. Čini se da je jedina avantura koju vlastitom lukavošću prolazi, bijeg od Polifema i dosjetka s imenom *Nitko*, oznakom koju i sam u tom trenutku doista proživljava, koja mu je svojstvena, kako je već prije navedeno. Dakle, ako se Atenina pomoć pri Odisejevu povratku ne smatra pasivnošću junaka, to se ne može činiti ni u Penelopinom slučaju. Penelopa se u svakom trenutku dokazuje ravnopravna svom suprugu, s razlikom da svoju domenu djelovanja ograničava na kućanstvo, na obitelj.

Penelopina se vjernost u teoriji interpretira na razne načine. Roisman smatra da Penelopa svoje potrebe podvrgava potrebama obitelji i muža.[134] Kao žena, ona vrši svoju dužnost braneći svoju obitelj. Winkler joj pripisuje aktivnost u trenutku kada aktivno testira Odiseja te saznaje da su mu odgovori dovoljno „odisejanski“.[135] Hölscher zaključuje da Penelopa nesvjesno donosi prave odluke.[136] Katz joj na temelju feminističkog čitanja pripisuje odlučnost i ispunjenje vlastitih interesa.[137]

Felson-Rubin predlaže nagodbu tvrdeći da Penelopa u *Odiseji* funkcionira i kao subjekt i kao objekt.[138] Kao subjektu joj pripisuje sposobnost aktivnog pletenja zamki, smatra da ona sama plete svoju životnu priču, da je razigrana i erotična u testiranju Odiseja i potpuno svjesna svih mogućih raspleta radnje – od vjernosti do preljuba. Felson-Rubin time naglašava njenu aktivnu ulogu kao borca za preživljavanje, ali priznaje da unatoč aktivnosti postoji strana Penelope u epu koja ostaje pasivna, poput objekta, ograničena, koja djeluje samo da bi očuvala postojeće stanje. Treba dodati da se kroz ep promiče Penelopina aktivna uloga u

[134] (Roisman 1984: 58)

[135] (Winkler 1990: 155)

[136] (Hölscher 1996: 108)

[137] (ibidem: 119)

[138] (Felson-Rubin 1994: 3-41)

osveti činjenicom da je Odisej zadovoljan na koji način Penelopa zavarava prosce i izjavama samih prosaca koji se u podzemlju tuže da je skovala lukav i okrutan plan protiv njih.

Foley preuzima Aristotelovu definiciju tragične radnje i karaktera koju određuje tragičan izbor i tvrdi kako je tragičan izbor u ovom epu prepušten upravo Penelopi. Pritom priznaje da je, za razliku od muških junaka, ograničena na kućanstvo.[139]

Zeitlin polazi od nešto drugačijeg gledišta te predlaže da žena u *Odiseji* ima moć, ali kao većina kritičara dolazi do zaključka da „the threat of woman's power requires reinforcement of masculine norms...“[140]. Ako i postoji ženska aktivnost, ona je podređena potvrđivanju patrijarhata. Nameće joj se drugo možda i važnije pitanje – zašto je u društvu, u kojem se žene razmjenjuju između muškaraca (recimo oca i budućeg muža), bitan element pristanka žene[141], kao što je u ovom slučaju Penelopin izbor novog muža, ili njena odluka je li stranac Odisej ili nije. Zaključno, Heitman Penelopi priznaje tragičnost lika koji prolazi nepriznat kao junak.[142] Sva navedena čitanja slažu se da je Penelopin lik kompleksan, interpretirao se on kao prirođeno impulzivan i iracionalan ili promišljen i planiran. Svi se slažu da je Penelopa, namjerno ili nenamjerno, pasivno ili aktivno, uspješna u očuvanju obitelji i da postupa pravilno i u čekanju i u djelovanju. Upitna ostaje motivacija, tj. izvor motivacije, koji prividno dolazi izvan njenog vlastitog bića – od božice Atene i dr., ali ostaje u epu i kasnijoj predaji toliko svojstven i prirodan Penelopinu liku da je teško povjerovati da joj je nametnut.

[139] (Cohen 1995: 93-107)

[140] (Zeitlin 1995: 5)

[141] (ibidem: 3)

[142] (Heitman 2005: 84)

2.5. Razvoj i razrada motiva nakon epa

Elisabeth Frenzel[143] navodi Odiseja kao jedan od motiva koji su trajno obilježili svjetsku književnost. Frenzel također ističe kako je Odisej već i prije nastanka Homerova epa kao motiv prožimao ranu grčku komediju, ali će ovaj rad taj raniji razvoj motiva ostaviti po strani. U srednjem se vijeku, primjerice u Danteovu *Paklu*, od mudrog savjetnika i hrabrog borca, kakav je u *Odiseji*, preobražava u negativca, lažljivca i varalicu. Nakon srednjeg vijeka u kojem se događa da se u nekim slučajevima niti ne vraća kući, slijedi u renesansi svojevrsna, kako ju Frenzel naziva, rehabilitacija Odiseja, kao rezultat pojačanog interesa za Homera i njegovo djelo. Tako klasična drama, sa svojim najpoznatijim predstavnikom Racineom, naglašava upravo diplomatsku funkciju Odiseja.

Penelopa, Odisejeva žena, je ona koja u Homerovoj *Odiseji* prednjači pred svim ženama mudrošću i vjernošću, ali teško će se naći drama do dvadesetog stoljeća koja se bavi tim iznimnim ženskim likom, a kao iznimku Elisabeth Frenzel navodi jednu Reinerovu dramu i lakši komad Karla Weisera, oba pod nazivom *Penelope*, izdanih sredinom i krajem devetnaestog stoljeća.

Frenzel popisuje sva poznata lirska, epska, dramska i operna ostvarenja koja su više ili manje izravno motivirana Odisejevim likom, a sličan pothvat poduzima i Richard Blasius Matzig, koji 1949. godine izdaje *Odysseus*. *Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*[144]. Matzig u svojoj tablici motiva nabraja razna književna ostvarenja dvadesetog stoljeća s antičkim motivima, od kojih prevladava upravo motiv Odiseja koji se obrađuje u četrnaest djela. Zatim slijedi motiv Spartaka obrađen u deset, Prometeja u devet i Edipa u sedam različitih književnih djela. Nadalje primjećuje da se od 1912. do 1920. autori pojačano usredotočuju na ženske mitske junakinje, među kojima još uvijek ne ulazimo u trag Penelopi kao nositeljici radnje.

I Matzig dolazi do zaključka da se Odisej ne može vezati za određeno vrijeme te da niti jednoj epohi nije stran. Odiseja on naziva besmrtnim motivom u literaturi, obrazlažući to sljedećim riječima:

[143] (Frenzel 1976)
[144] (Matzig 1949)

> Er ist ein Symbol irdischen Wanderers, des von geheimnisvollen, hellen und dunkeln Mächten gespaltenen, aber auch Symbol für das Leuchten, für die Überwindung des Geistes.[145]

Strukturu motiva pokušao je 1899. „ogoliti" i razraditi Splettstösser, koji pod nazivom *Der Heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur*[146] piše književno-povijesnu raspravu grupirajući djela na koja je naišao u šest tematskih cjelina. On sva prozna, lirska i dramska djela na koja nailazi razvrstava u šest matrica:

1) Povratnik nalazi ponovno vjenčanu suprugu kod kuće
2) Povratak prije ili na novu svadbu svoje supruge, pri čemu uglavnom dolazi do rješavanja konflikta
3) Povratnik po povratku (neprepoznat) iskušava ženinu vjernost, i/ili obrnuto, ona njegovu
4) Po povratku muž/zaručnik saznaje da mu je žena oteta pa kreće u potragu za njom
5) Po povratku muž/zaručnik saznaje da je ženu zlostavljala svekrva
6) Ženu/zaručnicu vlastita obitelj ponižava zbog ljubavi prema povratniku

Iako su u njegovoj raspravi velikim dijelom zastupljene narodne pjesme, u svakoj se grupi nailazi barem na jedno veliko književno ime koje je u svom djelu obradilo ovaj motiv. Tako autor u prvu grupu svrstava *Enoch Arden*, Tennysonovu pjesmu o moreplovcu koji se vraća kući. Istu matricu, prema Splettstöseru, koristi i Maupassant u svojoj noveli *Le Retour*.
U drugu skupinu svrstava među ostalim, kako je već gore napomenuto, Homerov ep, zatim jednu Boccacciovljevu novelu (9. novela, 10. dan) i jedinu dramu koju uopće spominje u svome radu, a to je *Die Heimkehr* autora Ernsta von Houwalda.
U trećoj se skupini nalazi Hebelova pjesma *Der Bettler* i Lessingova *Faustin*. U četvrtoj za primjer koristi pjesme iz zbirke *Ossian*, a peta i šesta grupa ostaju zastupljene samo u narodnoj predaji. Do sada je već nabrojan značajan broj djela koji su nastali pod utjecajem naslovnog motiva ili su po nekim karakteristikama njemu srodni. To se može shvatiti kao potvrda početne postavke da je motiv doista utjecao na književno stvaralaštvo te inspirirao autore kroz povijest.

Što se tiče samog motiva, Splettstöser slučaj Odiseja i Penelope svrstava u drugu grupu, iako je u prethodnoj analizi dokazano da je motiv, kako ga je postavio Homer, daleko bogatiji i kompleksniji. Tako se on ujedno može svrstati u Splettstöserovu treću skupinu jer

[145] (Matzig 1949: 86)
[146] (Splettstöser 1899)

Odisej po povratku iskušava svoje najbliže, a to iskušavanje u konačnici vodi prepoznavanju. Penelopu doduše ne zlostavlja svekrva, ali ju zato tlače prosci. Teško je pričati o „ponižavanju“ kako to čini Splettstöser, ali postoje naznake da Penelopu otac i brat sile da odabere novog muža usprkos njenoj postojanoj ljubavi i vjernosti prema Odiseju. Sve to vodi zaključku da, iako se kroz povijest motiv Odiseja i Penelope mijenjao, pa je i nažalost često „osiromašen“, nikako se ne smije zanemariti bogatstvo izvornog mita kakav je postavljen u *Odiseji*.

Splettstöser kreće od pretpostavke da je osnovna matrica svih ovih grupa: „Der Heimkehrende Gatte findet seine zurückgelassene Frau wieder verheiratet.“[147] Ostale su inačice modifikacije i proširenja iste. Kao ključnu ideju svih književnih ostvarenja koje spominje u svojem radu postavlja pitanje: Kako se ponaša muškarac u novonastaloj situaciji? Kroz prethodnu analizu epa dokazan je podjednak značaj muškog i ženskog sudionika u povratku zbog čega kretanje od takve polazne točke ne može u potpunosti osvijetliti problematiku. Iz tog će se razloga analize suvremenih drama temeljiti na ispitivanju oba karaktera – i povratnika i žene koja čeka.

[147] (Splettstöser 1899: 8)

3. UVOD U PSIHOLOŠKO-FILOZOFSKE I KNJIŽEVNE TENDENCIJE 20. I 21. STOLJEĆA

Gotovo je nemoguće obraditi i sažeti sve čimbenike koji utječu na razvoj i promjene unutar modernog i postmodernog društva, stoga će se za potrebe ovog rada izdvojiti oni problemi i društvene tendencije koje se čine neophodnima za analizu odabranih drama. Razlog nemogućnosti obuhvaćanja cjelokupne slike društva su prije svega velika svjetska previranja potaknuta Prvim i Drugim svjetskim ratom te razvoj tehnologije i globalizacija svijeta koja omogućuje masovan protok i dostupnost informacija.

Otvaranjem bilo kojeg tiskanog pregleda posljednja dva stoljeća, čitatelj nalazi istaknute sljedeće značajnije probleme: razvoj masovnog tehnički usavršenog militarizma, ekonomske razlike koje se povećavaju, populacijski pritisak te uništavanje čovjekove sredine kao posljedicu ubrzanog industrijskog rasta. Kao posljednja velika promjena na pragu modernog doba stoji pojačani interes za takozvano „žensko pitanje“. Prije predstavljanja teorija koje se izgrađuju oko problematike ženskog pitanja, potrebno je osvrnuti se na poveznicu koja će spojiti *Odiseju* kakva je interpretirana u prošlom dijelu rada, sa suvremenim dramskim ostvarenjima mita. Što se dogodilo s antičkim junacima? Treba krenuti od pretpostavke da će moderne interpretacije mita u književnosti dati drugačije viđenje problema identiteta u Odisejevu povratku i Penelopinu čekanju, kao i same junačke avanture.

3.1. Suvremeno poimanje mita

Kako bi se kroz analizu moglo usporediti Odisejevo epsko putovanje sa suvremenim interpretacijama, potrebno je detaljno objasniti strukturu mita. Najdetaljniji i najsuvremeniji pregled mitološke strukture nastajanja junaka može se naći u interakulturalnoj studiji Josepha Campbella (1904.-1987.) *Junak s tisuću lica,* izdanoj 1949. godine. Campbell kreće od pretpostavke da se pojedinac (svaki potencijalni junak) nalazi u takozvanom „tkivu sigurnosti“ – to je okolina u kojoj pojedinac živi zajedno sa svojom obitelji. Pragovi preobrazbe motiviraju pojedinca da napusti tkivo sigurnosti i prihvati avanturu samospoznaje. Povijesno gledano su to obredi sazrijevanja koji su nužni za pravilan razvoj i zauzimanje mjesta u društvu. Avantura, koju Campbell navodi, je fizička u smislu putovanja, fizičkih sukoba, ali je prije svega i psihička: „…prvi je zadatak junaka povući se sa svjetske pozornice sekundarnih posljedica u one kauzalne zone psihe, gdje borave stvarne poteškoće, te ih ondje

razjasniti...“[148] Upravo je stoga za Campbella ključna znanost psihoanalize kao jedina koja je u stanju otkodirati mitske simbole koji su zapravo elementi psihe kako ih prikazuje Sigmund Freud. Na istu se ideju oslanja Milivoj Solar, kada u svojim predavanjima jedno moguće ostvarenje (oblik) mita prikazuje kao san psihičkog bolesnika.[149] Razjašnjavanje psihoanalize i mitskog čitanja polja sukoba unutar pojedinca nastupit će nešto kasnije u radu. Za sada je potrebno razjasniti daljnje elemente junakove avanture, kao i glavne poteškoće s kojima se susreće.

Iz tkiva sigurnosti junaka mami „poziv“. Taj se poziv može zanemariti, a u tom slučaju, kako ističe Campbell, dolazi do životnih poteškoća, primjerice u obliku psihoza, ili se može prihvatiti nakon čega slijedi sama avantura. Kako bi objasnio sveopću sliku svijeta kroz koju junak putuje i koju spoznaje, spoznajući time zapravo samog sebe, Campbell koristi metaforu „pupka svijeta“, za koju dokazuje da je prisutna u gotovo svim kulturama. Taj pupak svijeta je „…izvor svega postojanja, iz njega potječe svjetsko obilje i dobra i zla.“[150] Time se Campbell priklanja shvaćanju smisla života, kao i božanske prisutnosti, kao prisutnosti svega što nas okružuje. Smisao ostvarenja mitske strukture zapravo je proživljavanje i dobrog i lošeg u samoostvarenju. To uvelike objašnjava neshvatljive konotacije koje su se vezale recimo uz junaka Odiseja – od lukavca do preljubnika. Proživljavanje svega toga čini dio njegove spoznaje.

Junaku na njegovom putovanju u pomoć dolaze božanstva u raznim oblicima – „nadnaravna pomoć“. Put iskušenja vodi ga kroz spomenute dobre i loše strane do susreta s božicom. Taj susret prema Campbellu također je jedan od ključnih trenutaka jer je od velike važnosti na koji će način junak spoznati i shvatiti božicu:

> Žena u slikovitom jeziku mitologije predstavlja ukupnost spoznatljivog. Junak je taj koji spoznaje. Dok napreduje polaganom inicijacijom koja je život, lik božice za njega prolazi niz oblikovanja: nikad ne može biti veći od njega, iako uvijek može obećati više nego što on može shvatiti. Ona ga mami, ona ga vodi, ona mu nalaže da slomi okove. A ako on uspije biti ravan njezinom smislu, njih će se dvoje, spoznavatelj i spoznata, osloboditi svih ograničenja.[151]

[148] (Campbell 2009: 28)

[149] (Solar 2008: 20)

[150] (ibidem: 56)

[151] (Campbell 2009: 124-125)

Već je na primjeru *Odiseje* vidljivo kako se ovaj motiv varira, tako da se Odisej ne odlučuje za sjedinjenje s božicom i nadljudsko postojanje, već bira „ljudsko stanje“ koje predstavlja Penelopa. Odabir Penelope ipak ne osporava proces mitologizacije, jer je struktura pripadnosti kao takva unaprijed određena – Odisejev put može završiti samo kraj Penelope, kao i njegova samospoznaja, ali i zato što Penelopa sama po sebi posjeduje svojstva koja ju izdvajaju od ostalih žena, tako da i ona nastupa nekakav svoj junački put spoznaje koji završava sjedinjenjem u Odiseju. Naglasak za Campbella leži na ravnopravnosti koja poštuje društveno određenu[152] različitost spolova.

Potvrda zaključka iz prošlog poglavlja nalazi se i u Campbellovoj studiji: „Cijeli smisao sveprisutnog mita o junakovu prolasku leži u tome da on posluži kao općeniti obrazac muškarcima i ženama, ma gdje oni stajali na ljestvici.“[153] Time je određeno da junačka struktura ne isključuje niti jedan spol. Dapače, Campbell pokušava dokazati da su unatoč urođenim različitostima i muško i žensko ravnopravni i nužni za oblikovanje cjeline. Treba napomenuti da Campbell u svom radu ne tematizira povezanost biološkog spola i pojma „muškog“ i „ženskog“, ali ih ipak pokušava odrediti: „Razlikovanja spolom, dobi i zanimanjem nisu suštinska za našu ličnost, već puki kostimi koje na neko vrijeme nosimo na svjetskoj pozornici“. Kostimi, koji ću u sljedećem poglavlju proširiti i s pojmom „maskama“, u antičkom su vremenu bili proizvoljno izmjenjivi, što se može primijeti i u lakoći Odisejeva laganja. Ipak te laži nisu njegova suština jer se ona ostvaruje tek u sjedinjenju s obitelji. Problem koji Campbell ističe je upravo u nedostajanju tog procesa sjedinjenja u suvremenom svijetu:

> Problem današnjeg čovječanstva stoga je upravo suprotan problemima ljudi iz razmjerno stabilnih razdoblja onih velebnih usklađujućih mitologija koje su danas prozrijete kao laži. Tada je sav smisao počivao u skupini, u velikim anonimnim uobličavanjima, a nikakav u samoiskazujućem pojedincu; danas nikakva smisla nema u skupini – niti u svijetu; sve je u pojedincu. Ali u njemu je smisao apsolutno nesvjestan. Čovjek ne zna kamo ide.[154]

[152] Treba obratiti ovdje pozornost na „društveno“ za razliku od „biološkog“. Ta će razlika kasnije biti bitna u pogledu ženskog statusa. Razrađujući isti ponovno će se postaviti pitanje mitske slike žene, kao i društveno nametnutih struktura.

[153] (Campbell 2009: 129)

[154] (ibidem: 387)

Do istog zaključka dolazi i Solar kada o mitu tvrdi da je „….za njega presudno važan smisao, a taj smisao ne možemo mu dati kao pojedinci.“[155] Mitološki se značaj prema tome ne može naći u nečemu novom koje je individualno, već samo u strukturi ponavljanja i variranja nekakve poznate i prepoznatljive strukture.

U suvremenom društvu primjetno je pomicanje fokusa s općeg, zajedničkog na individualno. Pitanjem kamo to suvremeni čovjek ide te koje probleme susreće u pokušaju samoostvarenja, ovaj će se rad pozabavit u sljedećem dijelu, u pokušaju istraživanja suvremenog identiteta.

3.2. Tajne suvremenog identiteta

Započet je pokušaj određivanja načina na koji antički junak postaje junakom i pri tome je načeta i problematika modernog poimanja i način samoostvarenja identiteta. Joseph Campbell samo ukazuje na neke probleme koji onemogućuju oživljavanje mitoloških struktura i ostvarivanje junaštva u ranije opisanom smislu. Daljnje razjašnjenje problema treba se potražiti u suvremenim teorijama strukture identiteta.

Dvadeseto stoljeće već u svojoj tradiciji sadrži ukorijenjene filozofske misli Georga Wilhelma Friedricha Hegela (1770.-1831.). Za početak se može istaknuti taj njemački filozof jer se u njegovom djelu *Fenomenologija duha* (1807.) nalaze temelji na kojima je nastalo poimanje gotovo svih daljnjih mislioca, bili oni filozofi, psihoanalitičari ili književnici. Dubravka Oraić Tolić nastanak moderne znanosti pripisuje utjecaju njegovih ideja:

> Kao i sve humanističke znanosti, moderna je književna znanost nastala na ruševinama Hegelova apsolutnog znanja u nastojanju da stvori svoj vlastiti predmet, vlastitu terminologiju i vlastitu metodologiju.[156]

Nasuprot pravocrtnom životnom razvoju kakav će kasnije ponovno preuzeti moderna znanost, Hegel postavlja svoj model života kao kruga, kao procesa gibanja koje rezultira procesima ukidanja i priznavanja. Od velikog je značaja ideja „gibanja“ koja se temelji na predodžbi apstraktnih elemenata osobnosti kao „tekućih“ elemenata, a to drugim riječima znači da oni nemaju točno određene granice. Zbog čega je to bitno? Upravo zbog ideja ukidanja i potvrđivanja. Hegel subjekt („suštinu“) postavlja kao postojeću samo u

[155] (Solar 2008: 22)

[156] (Oraić Tolić 2005: 16)

međuodnosu s drugim subjektom. Negdje između dva subjekta nastaje svijest o oba „Ja“ subjekata. Individualitet je za Hegela opći tekući mirni medij koji se razlaže u oblike – „suštinske“ i „druge“:

> Jednostavna je supstancija života dakle razdvajanje same sebe u likove i ujedno razrješenje tih razlika, koje opstoje; a razrješavanje razdvojenosti isto je tako razdvajanje ili raščlanjivanje.[157]

Naveden je i drugi proces dokazivanja postojanja subjekta, to je „ukidanje“, koje postojanju po sebi pridaje, moglo bi se reći, negativnu konotaciju postojanja na račun ukidanja Drugoga:

> Jednostavni „ja“ je ta vrsta (...) za koju razlike nisu razlike, samo zato što je ta općenitost negativna suština oblikovanih samostalnih momenata; a samosvijest je na taj način izvjesna u pogledu same sebe samo ukidanjem „drugoga“. To ukidanje joj se prikazuje kao samostalan život, to je žudnja. Sigurna u uništavilo „drugoga“, ona ga za sebe postavlja kao svoju istinu. Uništava samostalni predmet i daje sebi time izvjesnost o samoj sebi...[158]

Ovaj negativan proces s pozitivnim ishodom za subjekt bit će temelj Hegelove dijalektike gospodstva i ropstva u kojoj pokušava dokazati da proces koji je gore opisan nikada nije (ili je samo u trenutcima) u ravnoteži. Subjekt po sebi u opisanoj „borbi na život i smrt“ (kako ju i sam autor naziva) teži preuzeti nadmoć u odnosu koji je uvijek i u konačnici odnos samostalne i nesamostalne samosvijesti:

> One moraju stupiti u tu borbu, jer izvjesnost o samima sebi, da su za sebe, moraju uzdići do istine na drugome i na sebi samima. I to je samo stavljanje života na kocku, čime se obistinjuje sloboda, čime se obistinjuje to, da za samosvijest nije suština bitak.[159]

Interakcija kao „stavljanje života na kocku“ usporediva je s junakovim „stavljanjem života na kocku“, kako ga opisuje Campbell, jer oboje služe afirmaciji vrijednosti i zauzimanju stava naspram okoline – „ja postojim“. Za razliku od Campbellovog shvaćanja tog procesa, kod Hegela je taj odnos prema drugome nužno neravnopravan. Jedan subjekt postaje gospodarom, drugi njegovim objektom, slugom. To priznavanje Hegel ne naziva pravim priznavanjem, već jednostranim i nejednakim priznavanjem. Drugi se subjekt doduše priznaje kao postojeći, ali ne i ravnopravni.

[157] (Hegel 1955: 102)

[158] (ibidem: 103)

[159] (ibidem: 107)

Ovaj kratak uvod u Hegelovu dijalektiku biti će dostatan za praćenje svih spomenutih elemenata kroz razvoj europske ideologije u pogledu nastajanja i održavanja identiteta. Sažeto govoreći, individua se po principu „razlaganja“ na likove potvrđuje – to je temeljni proces nastanka svijesti subjekta. Na srodnu se ideju oslanja filozofija nešto suvremenijeg francuskog mislioca Jean-Paula Sartrea (1905.-1980.).

Usporedivo s Hegelom, Sartre razlaže bitak na bitak-za-sebe i bitak-za-drugog. Na sličan se način subjekt prepoznaje kao postojeći samo jer postoji drugi subjekt. Funkciju prepoznavanja Sartre opisuje osjećajem „stida“: „...stid je po naravi 'prepoznavanje'. Ja prepoznajem da jesam kako me vidi drugi.“[160] Kako je vidljivo iz samog navoda, velika se uloga sada daje pogledu. Kroz pogled i subjektov osjećaj da je predmet pogleda (stid) dolazi do nametanja: „...drugi me 'gleda', i kao takav on je u posjedu tajne moga bitka, on znade što ja 'jesam'; prema tomu duboki smisao moga bitka jest izvan mene, zatočen u odsuću...“[161]

Taj se proces nastavlja u nijekanju. Subjekt se protivi biti predmetom drugog subjekta i bori se niječući nametnutu sliku koja je nastala kao rezultat pogleda. Ovakav stav, koji je očito razvoj principa koji je već postavio Hegel, razbija identitet kao statičan, jednoznačan, stabilan. Kod Hegela je identitet „tekućina“ koje se razlijeva, prelijeva, „giba“, i može preuzeti oblike kao i stapati se s drugim „tekućinama“, što je zapravo i proces rađanja svijesti. Sartre nastavlja tu tendenciju mnogostrukih oblika identiteta te dodaje dodatnu dimenziju nestabilnosti. Dolazi do dekonstrukcije identiteta u mnogostrukost oblika, slika, maski koje kolaju u vječnom međuljudskom procesu.

Dok kod Hegela nije uočljiv naročiti interes za proučavanje osjećaja ljubavi, Sartreu je ona jedan od ključnih problema. Nadovezujući se na stapanje i odvajanje, kao ključne procese rađanja svijesti, Sartre navodi stapanje kao neostvarivi ideal ljubavi jer bi kroz potpuno stapanje nestala svijest o drugome. To je nemoguće jer je, kako je navedeno, bitak-za-drugog neophodan za rađanje svijesti o sebi. Najuzvišeniji mogući oblik ljubavi je prema Sartreu pokušaj stapanja tako da se oba subjekta odriču slobode i postaju dobrovoljno objektima drugoga subjekta: „Stoga onaj koji ljubi ne želi posjedovati ljubljeno biće onako kako se

[160] (Sartre 2006: 280)

[161] (ibidem: 439)

posjeduje neku stvar; on zahtjeva osobit tip prisvajanja. On slobodu želi posjedovati kao slobodnu.“[162]

Ono što je nadalje revolucionarno u Sartreovom modelu jest činjenica da on polazi od „manjka“ koji je inherentan subjektu i koji je zapravo razlog njegovog izlaska iz sebe u potrazi za drugim. Promotrit ćemo dalje kako su ta načela manjka i maškarade postala dva ključna elementa modernog i postmodernog shvaćanja svijeta.

Dok se kroz analizu epa mogla pratiti izgradnja ili ponovno uspostavljanje jednog stabilnog identiteta, na primjeru švicarskog autora Maxa Frischa, čiji će se komad analizirati u ovom radu, moguće je primijetiti kako se suvremeni identitet svodi gotovo isključivo na načelo ideje i odabira: „'Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält', sagte ich, 'oder eine ganze Reihe von Geschichten...'“[163] Takav koncept identiteta s jedne strane otvara bezbrojne mogućnosti samoostvarenja, dok s druge zagovara nedostatak sigurnosti, vezanosti uz nekakvu datost koja bi bila nepromjenjiva i stalna. Upravo kroz tu borbu prolaze Frischovi likovi da bi ih u konačnici „nešto“ prisililo u staru matricu ponašanja i slične ishode pri svakom pokušaju. Tražeći odgovor na pitanje što je to „nešto“ i u kakvom je odnosu s sviješću pojedinca i njegovim poimanjem sebe potrebno je pozvati se na istraživanje identiteta u književnosti Roberta Langbauma pod nazivom *Mysteries of Identity* (1977.).

Langbaum u potrazi za nekakvim receptom za strukturiranje identiteta poseže za analizama brojnih autora, od kojih će se ovdje spomenuti nekoliko. Kreće od frojdovskog modela psihe koji se dijeli na svjesne i nesvjesne dijelove te, na temelju psihoanalitičkog modela, razrađuje načelo „samozavaravanja“ putem „maski“ ili uloga: „Social life consists of playing roles; we cooperate in acting out socially prescribed scenes designed to define the situation.“[164] Igranje likova time postaje čovjekova primarna funkcija u društvu pa tako i maske postaju nužna fikcija koja nam omogućuje igranje određene uloge. Kao izvrstan primjer takvog poimanja identiteta može se navesti roman Luigia Pirandella *Mattia Pascal*. Nepotrebno je ponavljati dobro poznatu priču, kroz koju glavni lik svoj život oblikuje kroz odabir vlastite uloge u svijetu.

[162] (Sartre 2006: 444)

[163] (Langbaum 1982: 14)

[164] (ibidem: 12)

Proučavajući djela Fjodora Mihajloviča Dostojevskog i način na koji on stvara anti-heroje, Langbaum zaključuje: „Masks are authentic as long as the social values they represent are generally accepted as valid.“[165] Time ujedno opravdava i „nadljudske“ maske antičkog svijeta koje su, prema njegovim riječima, ljudima tog doba davale smisao postojanja. Dakle, čovjek sam po sebi ne stvara svoju masku, već na odabir uvelike utječe društvo. Maska je nešto što se stvara između okoline i pojedinca. Kao ključne trenutke razvoja identiteta Langbaum ističe stvaranje kroz pamćenje – mora postojati logičan slijed radnje, kontinuitet na kojem se temelji ličnost, a to je proučeno već na primjeru epskog Odiseja.

Proučavajući funkciju maske u književnosti Langbaum zaključuje da suvremena djela reflektiraju rastuću nesigurnost identiteta. Kao primjer kulminacije destabilizacije subjekta on navodi komade Samuela Becketta. Langbaum zaključuje:

> Modern point-of-view literature is about the unreconstructed individual; it concentrates on idiosyncrasy, on all that sets one person apart from another. The sign of this in the dramatic monolog (...) is the limited perspective which tells us that the story will not be completed, that it will fade out where the limited self loses sight of things.[166]

Subjektivna „Ja-dramatika“, koja će se kasnije razraditi predstavljajući ideje Petera Szondia, karakteristična je za suvremenu književnost, ali je u svojoj subjektivnosti ograničena, zbog čega joj je onemogućeno stapanje u „veću sliku“ tako da je identitet ili nužno zarobljen u jednoj ulozi (u moderni) ili izgubljen u krhotinama mnogih uloga (u postmoderni).

Analize ovog rada ne mogu se ograničiti samo na jedan identitet jer je cilj proučiti mitski par Odiseja i Penelopu, a ne jedinku. Kroz postavljanje prvog dijela teorije već je potvrđen Langbaumov zaključak:

> The pair is the minimum unit necessary for human existence, since human existence is dialectical: these people need to be seen, heard, remembered, need above all to talk, in order to assure themselves they exist.[167]

Nije teško iz danog primjera iščitati načelo uspostavljanja (potvrđivanja) svijesti i postojanja kakav je prikazan kod Hegela i Sartrea – pojedinac stvara svijest o sebi samo jer postoji Drugi.

---

[165] (Langbaum 1982: 19)

[166] (ibidem: 169)

[167] (ibidem: 121)

Jedan od ključnih problema u odnosu žene i muškarca Langbaum nalazi u djelima D.H. Lawrencea - čovjek može voljeti samo ono što stvori svojom maštom, dakle onu sliku koju nametne partneru. To je naravno neka vrsta samoljublja u drugome. Nasuprot tome, Langbaum napominje proces mitologizacije u kojem dolazi do otkrivanja i ogoljenja identiteta prilikom stapanja u sliku svijeta, a kakav nalazi kod Williama Butlera Yeatsa: „...it is only at the phase of collective or archetypal identity that two people can be locked together in passion.“[168] Sličnim slikom završava prijašnja analiza posljednjeg pjevanja *Odiseje* te će stoga to biti i polazna pretpostavka pri proučavanju odnosa u suvremenoj drami.

Nakon postavljanja glavnih misaonih prekretnica modernog svijeta, vrijeme je za prelazak na temu kojoj su vodila oba početna dijela ovog poglavlja - psihoanalizu, kao jednu od najutjecajnijih i najvažnijih otkrića suvremenog svijeta. Stoga će sljedeće poglavlje biti posvećeno Sigmundu Freudu i Jacquesu Lacanu, kao najvećim ličnostima psihoanalize do danas.

[168] (Langbaum 1982: 231)

3.3. Uvod u psihoanalitičku teoriju

Sama priroda teme nalaže da izlaganje krene od čovjeka kojeg svi poznaju kao „oca psihoanalize“: Sigmunda Freuda. Iščitavajući njegove radove, kao i neke radove njegovih sljedbenika ili protivnika, primijetno je koliki su utjecaj njegove ideje imale na suvremeno poimanje svijeta.

3.3.1. Sigmund Freud (1856.-1939.)

Tražeći odgovor na pitanje što je toliko revolucionarno i novo u psihoanalitičkoj teoriji Sigmunda Freuda, rad se vraća na izvore – na njegova glasovita predavanja. Prvo što zaokuplja pažnju je činjenica da Freud ima deterministički pogled na svijet. Ukratko rečeno, svaki simptom ima nekakav uzrok koji nastaje u određenim uvjetima. Takav odnos preslikava se na odnos tijela i psihe: „Zapravo, vi u sebi imate iluziju psihičke slobode i ne želite je se odreći. Žao mi je, ali u tome vam se najoštrije protivim.“[169]

Time što se ljudsko postojanje određuje kao slijed uzroka i posljedica, nikako ne znači da se na ponašanje gleda kao na predvidiv ili u bilo kojem smislu statičan rezultat. Naprotiv, duševni se život opisuje kao „poprište borbe i igra međusobno suprotstavljenih težnji“.[170] Ono što je osnova njegovog modela, već je dugo postao dio opće kulture. To je trodijelna struktura ličnosti koja se sastoji od „ida“, „ega“ i „superega“. Opće je poznato – „id“ označava podsvjesno, urođeno, „superego“ moralna načela koja se usvajaju kroz odgoj te „ego“, koji je medijator između prva dva dijela, predstavlja u načelu svijest pojedinca. Sile koje konstantno kolaju unutar ove strukture su „libido“ koji teži dostići (seksualnu) ugodu pojedinca na svaki mogući način, zatim „tanatos“, kao destruktivna sila i „nagoni Ja“, koji osiguravaju prilagođavanje pojedinca realnosti (okolini, ograničenjima i sl.).

Revolucionaran je u tom modelu udio podsvjesnog koji se proteže na područje „ida“ *(*u potpunosti), „superega“ (dobrim dijelom) i „ega“ (djelomično). Ono što je podsvjesno, nemoguće je kontrolirati. To se ponajviše odnosi na Freudove pacijente koji pokazuju znakove njima neobjašnjivog i nekontroliranog ponašanja (zvanične neurotičare), ali i na svaku osobu, u smislu da se nitko zapravo ne poznaje u potpunosti i da otkrivanje novih uvjeta života ili nove okoline može potaknuti sklop ponašanja koji je potpuno nepoznat jer je bio nesvjestan.

[169] (Freud *Uvod* 2000: 51)

[170] (ibidem: 82)

Zadatak je psihoanalize proučiti povezanost između dijelova ličnosti, sukob koji pojedinac (neurotičar) ne može samostalno premostiti. U tome Freudu pomažu snovi. Ljudski su snovi ključ podsvijesti. Ono što podsvijest pretvara u simbole snova Freud naziva „radom snova“ koji se manifestira kroz procese zgušnjavanja, pomicanja (zamjenom nečim udaljenim) i pretvaranjem misli u slike.[171] Objašnjavanje simbola koji se pojavljuju u snovima naziva se „prevođenje“. Freud nadalje simbole koji se pojavljuju dijeli na općenite i seksualne. Među općenitima su ljudsko tijelo u cjelini, roditelji, djeca, rođenje, smrt. Oni su malobrojniji i nemaju puno različitih simbola. S druge strane nalaze se seksualni simboli.[172] Freud tu bilježi nerazmjer jer na malo sadržaja dolazi puno različitih simbola.

Buđenje ili oživljavanje potisnutih infantilnih kompleksa prati osjećaj jeze.[173] Freud taj osjećaj uspoređuje sa susretom osobe sa svojim dvojnikom – to je onaj, koji je isti kao ja, ali nije ja. Upravo tako funkcionira prema Freudu naša podsvijest, ona može proizvesti naše dvojnike jer sadrži dijelove nas koje ne poznajemo. Na temelju tih zaključaka Freud upozorava da „…čovjek nije gospodar ni u vlastitoj kući.“[174]

Seksualnost prema tome čini veliki dio čovjekove podsvjesne strukture koji se bori da izađe na vidjelo u obliku snova ili neuroza. Ovo proučavanje simboličkog mozaika snova, samog po sebi, naravno nije dovoljno. Ono se prije svega temelji na Freudovoj teoriji razvoja seksualnosti. Nastupa druga revolucionarna ideja psihoanalize – djeca su u potpunosti seksualni subjekti koji teže zadovoljavanju svojih nagona. U prvoj fazi djetetova razvoja javlja se autoerotizam, koji se kasnije pomiče na seksualni objekt, što je u prvom redu majka. Autoerotizam kao oblik perverzije za Freuda je potpuno prirodan i normalan oblik razvoja, tek perverzije koje se javljaju ili ostaju do čovjekove zrelosti, predstavljaju problem.

U početnom stadiju seksualnosti Freud ne razlikuje spolove. Razvoj je identičan do trenutka spoznaje spolnih organa, pri kojem će dječak zabrinuto ustanoviti da ima organ koji djevojčica nema i „…prestravi[ti] se pred mogućnošću koja mu se ukazuje“[175]. U isto se

[171] (Freud *Uvod* 2000: 185)

[172] Ti će simboli biti ključni za analize tekstova. U *Uvodu* se nalazi niz Freudovih primjera analiza snova. Najčešće je prevođenje „kastriranosti“ u „sljepoću“, zatim neposjedovanje udova i sl. Simboli za falus su svi predmeti koji ili imaju razornu moć ili oblik muškog spolnog organa.

[173] (Freud 2010)

[174] (Freud *Uvod* 2000: 302)

[175] (ibidem: 335)

vrijeme djevojčica osjeća prikraćenom zbog nedostatka i zavidi dječaku, „te iz očitih motiva razvija želju da bude muškarac.“[176] Taj fenomen u oba primjera Freud naziva „kastracijskim kompleksom“ pri čemu dječak razvija strah da mu se penis ne oduzme, a djevojčica zavist zbog neposjedovanja penisa. Kakvu ulogu igra muški spolni organ, Freud objašnjava:

> Kad se razvoj dječje seksualnosti nalazi u punom jeku, stvara se neka vrsta genitalne organizacije, ali u njoj jedino muški spolni organ igra određenu ulogu, dok ženski prolazi nezapaženo (takozvani falički primat).[177]

Temeljeći svoj zaključak na inačici fenomena „vidjeti“ i „biti viđen“, koji je ukratko prikazan već ranije kod Sartrea, Freud uspostavlja odnos muškarca koji posjeduje nešto što se vidi i žene koja to nema. Do sada je prikazan niz elemenata koji će postati predmetom rasprave koja traje i danas. Tome će se posvetiti pozornost i kasnije. Spomenutim odnosom posjedovanja otvara se ključno područje razlika među spolovima.

Potrebno je iščitati Freudovo poimanje razlika koliko ga je moguće shvatiti iz njegovih predavanja i radova. Do sada je naveden odnos dječaka i djevojčice kao odnos posjedovanja i neposjedovanja istaknutog spolnog organa. No, prije te razine saznanja o (ne)posjedovanju genitalija, odvija se takozvana „predgenitalna faza“ u infantilnom razvoju čovjeka u kojoj se ne očituje razlika između „muškog“ i „ženskog“, već između „aktivnog“ i „pasivnog“. Takvu podjelu Freud naziva „prethodnicom seksualnog polariteta, s kojim se i kasnije spaja“.[178] Drugim riječima, muško će označavati aktivno, a žensko pasivno. Razlog tomu on vidi u činjenici da je libido muške prirode. Na temelju toga Freud ženskoj psihi pripisuje mazohizam, narcizam i pasivnost kao osnovne razlikovne karakteristike. Freud u tom pogledu ostaje vrlo nedorečen i površan. S jedne strane ova podjela, kao i načelo „neposjedovanja“ zalaze već duboko u područje diskriminacije žena, dok su s druge strane predstavljene kao datosti koje ne pokušavaju pružiti temelje za diskriminaciju koliko jednostavno žele razlikovati. Načelu neposjedovanja, koji zbog negativnog prefiksa zakida pripadnice ženskog spola, kasnije će generacije suprotstaviti načelo mnogostrukog posjedovanja koji se temelji na složenoj strukturi ženskih genitalija.

[176] (Freud *Uvod* 2000: 335)

[177] (Freud 2006: 37)

[178] (Freud *Uvod* 2000: 346)

I za dječaka i djevojčicu izvor i objekt erotske ugode u prvom redu majka. Kod djevojčice se u sljedećoj fazi preokreta objekt premješta s majke na oca, dok će kod dječaka objekt ostati majka, što će dovesti do takozvanog *Edipovog kompleksa* u kojem se otac smatra prijetnjom u odnosu majke i sina. Dok otac i sin postaju protivnici, majka i kćer imaju isti objekt požude – oca, a time također zapadaju u odnos međusobne zavisti.

Otac je kod Freuda i realan (čovjek, roditelj) i simboličan jer stoji kao reprezentacija onoga čemu se prilagođava. Tu se uvodi falus kao simbol za muški spolni organ i kao simbol Oca. Otac je prema tome falus koje dijete (i muško i žensko) želi posjedovati. Deutsch objašnjava:

> Der Vater ist für das Kind die Repräsentanz der realen Umwelt, in der es als „Erwachsener" leben will. Erwachsen sein heißt jedoch: „weg von der Mutter". Ist sie doch die Quelle der infantilen Befriedigung, die Repräsentantin der Hilflosigkeit und Abhängigkeit des Kindes.[179]

Tijekom puberteta infantilni se odnosi prevladavaju i ostaju potpuno podsvjesni u slučaju oblikovanja zdrave ličnosti. Upoznavanje granice incesta je samo jedan od perverznih elemenata koji pripadaju infantilnoj fazi i koji se psihičkim razvojem prevladavaju. Ostali elementi su: uklanjanje granica između vrsta (prevladavanje jaza između čovjeka i životinje), razvoj osjećaja gnušanja (primjer koji Freud nudi je izmet), prevladavanje homoseksualnosti i prijenos uloge spolnih organa na druge organe i dijelove tijela (širenje erogenih zona).

Psihoanalitičarka Helene Deutsch pokušava reinterpretacijom frojdovskog odnosa djeteta i roditelja proširiti i upotpuniti taj proces mnogostrukim mogućnostima poistovjećivanja i preuzimanja uloga:

> Wir haben uns eine etwas simplifizierte Vorstellung angeeignet, die ausdrückt: Man identifiziert sich mit der Mutter und wird feminin; oder man identifiziert sich mit dem Vater und wird maskulin. Man vergisst jedoch, dass in der ganzen Skala der Elternbeziehung, die man im Laufe der Kindheitsjahre entwickelt hat, es nicht eine festgelegte Gestalt: Mutter bzw. Vater gibt. Es gibt eine Mutter, die man liebt, und eine, die man hasst; eine sublime, ideale Mutter und eine anrüchige, sexuelle. Es gibt eine Mutter, die den Vater kastriert, und eine, die von ihm kastriert wird; eine, die Kinder zur Welt bringt, und eine, die sie tötet; eine, die sie nährt, und eine, die sie vergiftet; eine, die zur Rivalin, und eine, die zum Begriff der Sicherheit und Obhut wird.

[179] (Deutsch 1948: 223)

> Genau dasselbe gilt vom Vater: Es gibt verschiedene Väter, und es gibt eine Menge von Identifizierungsmöglichkeiten.[180]

Unošenjem maski kao životnih uloga, Deutsch pokušava popuniti praznine koje Freud ostavlja u svojem osnovnom modelu. Ipak, glavne zamjerke ostaju iste - odjeljivanje uloga prema biološkom spolu kao jedino pravilno, osim u slučaju neuroze.

Nakon pokušaja sažimanja Freudovog koncepta psihoanalitičke analize ličnosti, ostaju još uvijek otvorena pitanja diskriminacije. Treba li ove zamke Freudove teorije shvatiti kao napad na žene ili kao nesavršenosti revolucionarnog modela? Dok Erich Fromm napada Freuda kao zakletog ženomrsca koji žene nije uspio razumjeti jer ih se boji,[181] Reitmut Reiche smatra da Freudova psihoanaliza implicitno obuhvaća i nešto što on naziva „etikom ljubavi".[182] On iščitava iz Freudovih objašnjenja da i seksualni užitak i socijalna odgovornost i biološka reprodukcija moraju biti zastupljene u psihi, ali ne smiju zanemariti društvene odnose u obliku partnerstva, braka, roditeljstva i dr. Kao obranu ravnopravnosti spolova u psihoanalizi on navodi „da uvijek onaj drugi spol ‚ima ono nešto' što nedostaje vlastitom spolu pa se zbog te razlike pojavljuje određena napetost, napetost među spolovima."[183] Ovaj zaključak je valjan kao prikaz odnosa općenito, ali za sada je nemoguće zaključiti u kojoj je mjeri navedeni odnos ravnopravnog neposjedovanja iščitan iz Freudove teorije, a koliko je samostalnim dojmovima oblikovan i nadopunjen. Za to je potrebno vratiti se izvoru - Freudovim riječima. U *Tri rasprave o seksualnoj teoriji* nalazi se zanimljivo objašnjenje odnosa u pitanju: „Konačno stečeno uvjerenje, da žena nema penisa, kod muške osobe često ostavlja trag u trajnom podcjenjivanju suprotnog spola."[184] Ako se ova frojdovska rečenica razloži u manje jedinice, može se zaključiti da „često" nije „uvijek", a „ostavlja trag" ne znači i „daje za pravo". Ujedno škrtost objašnjenja ponovno ostavlja široku mogućnost interpretacije.

S druge je strane Freud u svojem izlaganju pred mnogobrojnom publikom ustvrdio sljedeće: „Kao što nema znanosti in usum delphini, tako nema niti one za šiparice, a dame koje se nalaze među vama, svojim su pojavljivanjem u ovoj dvorani dale razumjeti da se žele

[180] (Deutsch 1948: 12)

[181] (Fromm 1961: 55)

[182] (Freud *Tri rasprave* 2000: 16)

[183] (ibidem: 29)

[184] (ibidem: 113)

izjednačiti s muškarcima.“[185] „One se žele izjednačiti“ jer one to nisu! Već i po ovim rečenicama moguće je zaključiti da je Freud kao dijete srednjeg građanskog staleža itekako pod utjecajem strogih građanskih normi i učenja, među kojima je i ono o posebnoj kućanskoj pasivnoj sferi žene koja stoji nasuprot širokoj aktivnoj sferi dominantnog muškarca.

Potvrda takvom razumijevanju nalazi se i u drugim Freudovim radovima u kojima žena nije ravnopravna, ali se pokušava boriti za ravnopravnost:

> Das Weib anerkannt die Tatsache seiner Kastration und damit auch die Überlegenheit des Mannes und seine eigene Minderwertigkeit, aber es sträubt sich auch gegen diesen unliebsamen Sachverhalt.[186]

Neravnopravnost, koja je ženi prema Freudu urođena, kao i pokušaj da se identificira s muškarcem nastavit će se u teoriji Helene Deutsch kao doslovno preslikavanje muškarčeve osobe na žensku u kojoj ona nestaje i služi samo kao zrcalo:

> Ihnen allen gemeinsam ist die Leichtigkeit der Identifizierung mit dem Mann, und zwar so, dass diese Identifizierung ein positives, beglückendes Resultat für beide Partner mit sich bringt.[187]

Patrijarhalna je odgojna podloga morala utjecati na Freudovo razvijanje osnovnih načela, ali je također nemoguće da dokazivanje njihovih zastarjelosti ili netočnosti poništi revolucionarne uvide u (pod)svijest i reinterpretaciju seksualnosti, kakve nudi psihoanaliza: „Seksualnost je jedina funkcija živućeg organizma koja nadilazi pojedinca, i priskrbljuje mu povezanost s vrstom.“[188] Ali ona nije i jedina koja pruža zadovoljenje, tvrdi Freud u sljedećem citatu u kojem ujedno nudi najširu sliku čovjekove smislenosti u svijetu kao karike u besmrtnom lancu:

> I konačno, pojedinac – koji sebe smatra glavnim, a svoju seksualnost jednim od sredstava za svoje zadovoljenje kakva su i druga – u biološkom je pogledu tek jedna epizoda unutar generacijskog niza, tek dodatak protoplazmi već po sebi obdarenoj besmrtnošću, slično nekom privremenom vlasniku posjeda dobivenog u naslijeđe, koji treba predati dalje.[189]

[185] (Freud *Uvod* 2000 : 163)

[186] (Freud 1972: 279)

[187] (Deutsch 1948: 173)

[188] (Freud *Uvod* 2000: 435)

[189] (ibidem: 435-436)

Za pretpostavit je da je i psihoanaliza, čiji je „otac“ i sam ustvrdio da ju nije izmislio već samo prepoznao, tek jedan dio tog naslijeđa koje se predaje iz generacije u generaciju. Upravo to se i dogodilo - psihoanaliza je nadživjela svoga oca i krenula novim smjerovima i mogućnostima. Među nastavljačima psihoanalitičke tradicije ističe se jedno veliko i značajno ime, ono Jacquesa Lacana. Potrebno je promotriti koje je odgovore on našao na neke od spomenutih dvojbi.

3.3.2. Jacques Lacan (1901. – 1981.)

Zadatak sljedećeg dijela glasi: sažeti i pokušati objasniti osnove kompleksnih psihološko-filozofskih načela Jacquesa Lacana. Rad naravno nema cilj prikazati njegovu cjelokupnu karijeru, već se samo usredotočiti na odnos prema frojdovskom shvaćanju čovjeka i prije svega muško-ženskih odnosa. Treba odgovoriti na pitanje: Kamo je krenuo Lacan koji je figurativno govoreći otišao „korak dalje“ od Freuda? Iznenađujuća je činjenica da drugu točku interesa – muško-ženske odnose – Lacan gotovo u potpunosti zanemaruje u tiskanom izdanju svog seminara *Četiri temeljna pojma psihoanalize* (1964.). On odbija detaljnu analizu, ali taj odnos ipak spominje, a način na koji ga ujedno i spominje i zanemaruje očituje njegov stav. No, treba krenuti od početka.

Kao i prije njega Freud, i Lacan kreće od ideje i pojma nesvjesnog, ali pritom izražava čuđenje jer Freud to nesvjesno ostavlja „u tami“, smješteno u područje nečega što on naziva „zijevom“[190] koji bi bio uzrok ili mjesto uzroka ometanja normalnog tijeka djelovanja. Na mjestu neistraženog zijeva Lacan ustanovljuje kompliciran odnos između ljudi koji je ujedno i potvrda pojedincu da postoji. On popunjava taj zijev „mrežom označitelja“.

Kao i kod Freuda, „manjak“ igra bitnu funkciju, ali ne samo u strukturiranju ženske osobnosti, već osobnosti općenito. Potrebno je objasniti. Na primjeru odnosa majke i djeteta on definira „malo a: to je malo ne-znam-što subjekta koje se odvaja sve bivajući još njemu pripadno, još zadržano.“[191] Za sada bi se moglo reći: to je želja za ispunjenjem koju dijete traži u svojoj majci. Istina je naravno daleko kompleksnija. Također je ponovno moguće prepoznati poimanje stvaranja svijesti kakav je prikazan kod Hegela, a pogotovo u Sartreovom uvođenju manjka koji je inherentan subjektu.

[190] Vidi Freudovu raspravu o omaškama u (Freud *Uvod* 2000)

[191] (Freud *Uvod* 2000: 81)

Ono što je Lacan zadržao od frojdovskog modela je osnovna struktura ličnosti te nešto što on naziva *Zakonom Oca*. Lacan ga preuzima iz Edipovog kompleksa – ulaska oca u blaženi odnos djeteta i majke. Elizabeth Wright to opisuje na sljedeći način:

> Lacan govori da simbolički poredak podržava 'simbolički otac' ('Ime Oca'), što je metafora za ono što nameće kastraciju jezika i zamjenjuje idealne zahtjeve zakona. Karakteristično je da se igrao s tim izrazom, stvarajući od njega nom/non du pere, 'ime/ne od Oca', kako bi naglasio njegovu simboličnu prekrižavajuću funkciju, S.[192]

Ime Oca je prema tome isto što i falus, to je nešto što ometa, što nedostaje subjektu, što ga razlaže na dva dijela kada on izlazi iz sebe u svijet komunikacijom s drugima.

Pogled, koji je dobio veliku važnost kod njegovog suvremenika Sartrea, neophodan je i za Lacana pri potvrđivanju osobe kao postojećeg subjekta/objekta. Tom fenomenu posvećuje puno pozornosti. „...u skopičkom polju pogled je izvana, ja sam gledan, tj. ja sam slika. (...) Ono što me posve određuje u vidljivome, to je pogled, koji je izvana.“ Ideja se svodi na to, da se kroz proces pogleda potvrđuje ono što se gleda kao postojeće, ali i da pogled sam po sebi ima svojstvo nametanja. On taj proces povezuje i izjednačuje s fenomenom mimetizma:

> Tu nije riječ o filozofskom problemu predodžbe. U toj perspektivi, u prisutnosti predodžbe, ja sebe uvjeravam, ukratko, ja se uvjeravam kao svijest koja zna da je to samo predodžba i da s one-strane postoji stvar po sebi. Iza fenomena je noumen, na primjer. Ja tu ne mogu ništa, jer moje 'transcendentalne kategorije', kao što kaže Kant, rade po svojoj volji i prisiljavaju me da uzmem stvari po njihovoj volji.[193]

Mimetizam podrazumijeva ovdje i proces prilagođavanja okolini i proces u kojem se okolina prilagođava pojedincu. Možda nije moguće procijeniti omjer snage kretanja procesa, ipak je svakako potrebno spomenuti da je taj proces za Lacana uvijek dvosmjeran.

Potrebno je preformulirati i na drugi način: prema Lacanu individua nastaje u polju Drugoga jer se tek u polju Drugoga potvrđuje. Može se reći da se u tom procesu sreću dva polja: subjekta i Drugoga „…gdje se postavlja lanac označitelja, koji upravlja svim što se od subjekta može uprisutniti, to je polje tog živog bića, gdje se subjekt ima pojaviti.“[194] Temeljeći taj proces na saussourovskoj strukturi jezika, Lacan tvrdi da je nesvjesno strukturirano kao jezik: Subjekt se rađa utoliko što se u polju Drugoga pojavljuje označitelj.

[192] (Wright 2001: 60)

[193] (Lacan 1986: 116)

[194] (ibidem: 218)

Mreža označitelja koja nastaje na polju Drugoga obostranim i višestrukim označavanjem, slika je subjekta, koju Lacan naziva subjektovim „dvojnikom“, zrcalnom slikom.

Potrebno se vratiti fenomenu pogleda kako bi se objasnio proces podsvjesnog nametanja i prilagođavanja. Lacan, naime, tvrdi da pogled djeluje u nečemu što on naziva „spust želje“, na kojem temelji svoje tvrdnje: „Subjekt nije potpuno tu, on je upravljan iz daljine...“[195]; Kao i: „[Ž]elja čovjeka je želja Drugoga.“[196]

Postoji dio bića koji se stapa s drugim u mreži označitelja, a naziva ga „nesmisao“ – to je nepoznanica koju popunjava drugi. To je dio nas koji umire a da prije toga u našoj svijesti nije niti postojao. Drugi popunjava taj „nesmisao“ u „smisao“ o nama samima koji je zapravo „privid“. Procesi koji se odvijaju označavanjem su ujedinjavanje i razdvajanje, pri čemu je razdvajanje rađanje subjekta kao svijesti o sebi. Subjekt predaje svoj manjak, svoj nesmisao Drugome i pritom sreće novi manjak koji pripada Drugome, pri čemu dolazi do preuzimanja: „Jedan manjak prekriva drugi. (...) želja [se] subjekta priklanja želji Drugoga.“[197] Primjere za taj drugi manjak Lacan pokušava dati pitanjima: „...što on hoće?“; i: „Hoće li me izgubiti?“[198] To obostrano „priklanjanje“ individua temelj je ranije navedenom dvostranom mimetičkom procesu.

Potrebno je upoznati se još i s proširenim lakanovskim shvaćanjem libida kojeg on naziva „irealnim organom“. I dalje je libido jedna od osnovnih životnih energija, nagon života. Lacan tvrdi da je upravo libido oduzet čovjeku u ciklusu spolnog razmnožavanja. Prihvaćajući sjedinjenje i „dvojnika“ koji mu se nameće, subjekt gubi dio sebe, dok u isto vrijeme „osakaćuje“ drugoga: „Volim te, ali budući da neobjašnjivo volim u tebi nešto više od tebe – predmet malo a, ja te osakaćujem.“[199] Ljubav je prema tome obmana jer se subjekt pomiruje sa svojom zrcalnom slikom kako bi došlo do prihvaćanja i stapanja u spolnom sjedinjenju:

> To je ono što ulazi u igru, očito, isto tako spolnom u sjedinjenju, kao i borbu na smrt. Biće se na uzbudljiv način razlaže na svoje biće i

[195] (Lacan 1986: 125)

[196] (id)

[197] (ibidem: 229)

[198] (id)

[199] (ibidem: 286)

> njemu nalik (...) biće prima od drugoga ili daje od sebe nešto što je maska, dvojnost, omotač, oderana koža...[200]

Subjekti se dakle određuju jedni prema drugima. Lacan pritom ne razlikuje spolove, kao što ih ne razlikuje niti kada tvrdi da su svi ljudi nužno predmet trgovine, jer je građansko društvo na takav način koncipirano. „Razmjena individua“, kako ju on naziva, ne ograničava se time samo na „slabiji spol“. Svatko može postati objektom u politici građanskog društva. Na ovom je prvom primjeru zapravo prikazano kako on nediferenciranjem iskazuje određeno mišljenje koje će tijekom seminara postajati sve jasnije. U trenutku kada se tek čini da je načeo pokušaj definiranja muškog i ženskog, Lacan tvrdi:

> U psihizmu nema ničega preko čega bi se subjekt mogao postaviti kao biće muško ili biće žensko. Subjekt u svom psihizmu postavlja samo ekvivalente – aktivnost i pasivnost su daleko od toga da tu funkciju iscrpno predstavljaju.[201]

Prema tome, psiha muškarca i žene se ne razlikuje ni po čemu što bi bilo urođeno a da nije biološko, ili što je važnije, vidljivo. Preko tog vidljivog Drugi označava pojedinca kao određeni spol, a sve što se veže uz očekivanja prema određenom spolu, proizvod je društvenih normi: „...ono što treba činiti kao muškarac ili kao žena, ljudsko biće uvijek uči u potpunosti od Drugoga.“[202]

Odredivši očekivanja prema različitim spolovima kao varku ili proizvod društva i odvojivši gotovo u potpunosti psihu od spolnih organa, Lacan je prestupio onaj prag koji Freud uslijed svog patrijarhalnog odgoja, nije mogao. Za Lacana je ta tema nezanimljiva i nevažna jer je fiktivna pa ju tako niti ne obrađuje detaljno. Na drugom mjestu ogorčeno tvrdi:

> Činjenica o funkciji dojki, koju iznosi Bergler, zaista je izgubljena u uzaludnoj tekućoj raspravi o nadmoćnosti muškarca nad ženom, i žene nad muškarcem, naime o stvarima koje su u analizi najmanje važne.[203]

Kako se cijeli seminar temelji na određivanju pojedinca i njegove svijesti o sebi, može se dodati da ta fiktivna nadmoć također nije važna u području određivanja psihe spolne pripadnosti po sebi. Ono što je bitno jest proces odricanja kao preduvjet ljudskih odnosa: „Ljubav, mada je nekima izgledalo da smo je htjeli podcijeniti, moguća je samo s one-strane

[200] (Lacan 1986: 117)

[201] (ibidem: 218)

[202] (ibidem: 218)

[203] (ibidem: 284)

gdje se, najprije, ona odriče svoga predmeta.“[204] Kroz odricanje omogućuje se sjedinjenje. Subjekt dozvoljava da ga se svede na jedno „a“ kako bi se uklopio i kako bi u konačnici bio potvrđen kao subjekt, tj. postojao.

Do sada je prikazan sažeti razvoj poimanja ličnosti u modernom i postmodernom svijetu, s povremenim osvrtom na određivanje ženske osobnosti. Kako je ovo potonje i jedna od glavnih interesnih točaka ovog rada, nužno je posvetiti razvoju i glavnim odrednicama feminističke teorije.

[204] (Lacan 1986: 294)

3.4. Uvod u feminističku teoriju

U proučavanju sekundarne literature pojavljuju se i naoko svakodnevni i obični zaključci, koji istovremeno potiću na razmišljanje. Primjer toga je intrigirajuća izjava Jessice Benjamin: „…ipak su muškarci svugdje i oduvijek vladali ženama.“[205] S jedne strane, ta rečenica zvuči tako svakodnevno i po sebi razumljivo da se gotovo čini da ju je nepotrebno dublje preispitivati ili u nju sumnjati. S druge strane, ona izaziva niz pitanja poput: Zašto je to tako? Zar je to zaista oduvijek bilo tako? Kako to promijeniti? Postavljnim pitanjima prethodi jedna cijela povijest ženskog pitanja, čije začetke u europskoj povijesti navodi Andrea Zlatar:

> Gledano u cjelini, u Europi u razdoblju od Francuske revolucije 1789. pa do 1815. godine traje prva faza zadobivanja socijalnoga prostora za žene. U njemačkom kulturnom prostoru, i u srednjoj Europi ta se vremenska granica pomiče do sredine 19.st., s politički i socijalno ključnom 1849.g.[206]

U prikazu glavnih feminističkih tendencija ovaj će se rad ograničiti na najveća imena teorije feminističkog pokreta do danas.

3.4.1. Virginia Woolf (1882.-1941.)

Godine 1929. Wirginia Woolf izdaje svoja promišljanja o statusu žene u društvu. Bilanca koju je povukla svojim radom bila je poražavajuća. Iako Woolf kreće od razmatranja žene kao (ne)uspjele autorice, njena analiza lako se mogla preslikati na ženu općenito. Prema Woolf su glavne prepreke ženama bile nedostatak novca i vlastitog prostora zbog čega za svoj tekst odabire naziv *Vlastita soba*. Nedostatak novca ujedno je za Woolf glavni razlog isključivanja žene iz domene javnog života. Muški se spol prema njenim riječima nalazi „unutar“ jer je u blagostanju i sigurnosti, na račun ženskog spola koji je „vani“, siromašan i nesiguran.

Njeno istraživanje razloga takvom „izbacivanju“ pripadnica ženskog spola iz domene značaja, primjetnosti i utjecaja vodi ju iščitavanju muških obrazloženja ženskog nedostatka i nepodobnosti za ravnopravnost. Neovisno o odabranim riječima, u za nju apsurdnim pokušajima definiranja nedostatka, autorica svugdje iščitava bijes protiv drugog (ženskog) spola. Taj bijes pripisuje osjećaju ugroženosti dominantnog spola. Zanimljiv, a opet nelogičan

[205] (Benjamin 1996: 74)

[206] (Zlatar 2004 : 52)

strah od „slabijeg spola“ vodi ju zaključku da se „jači spol“ dokazuje kao jači samo ako tu potvrdu nalazi u drugom spolu, dakle, ako ga učini slabijim:

> Žene su svih ovih stoljeća služile kao ogledala što su posjedovala magičnu i dražesnu moć da muški lik odražavaju u dvostrukoj veličini. Bez te bi moći zemlja još uvijek bila močvara i džungla. (...) Bez obzira na ulogu koju imaju u civiliziranim društvima, ogledala su bitna za sva nasilna i junačka djela.[207]

Kako bi se pojedinac muškarac mogao istaknuti kao „veliki“ i značajan pojedinac i muškarac, žene su morale zapasti u anonimnost. Tako slijedi obrazlaganje Virginie Woolf koje se za sada može i pratiti i shvatiti.

Potrebno je napomenuti da osim što slijedi navedeno istraživanje, Woolf ujedno piše i vrlo subjektivan poetičan tekst koji nudi široku psihoanalitičku interpretaciju i autorice same, kao i njenih nazora o statusu žene. Toril Moi[208] uspoređuje Woolf i Freuda jer ističu i dokazuju značaj podsvjesne strukture na svijest pojedinca. Iz tog razloga Woolf šeće parkom nekog engleskog sveučilišta i u mislima (nesvjesno) stupa na tratinu kojom je zabranjeno hodati. Njen ulazak u „zabranjeno područje“ označava i njen početak zadiranja i remećenja ustaljenog spolnog poretka. Drugi primjer nudi bezrepa mačka koja iz nepoznatog razloga Woolf i njenom tadašnjem društvu zaokuplja pogled: „Neočekivani pogled na tu obogaljenu životinju što je meko klizila dvorištem nekim je sretnim obratom podsvjesne inteligencije za mene promijenio svjetlo osjećaja. Kao da je netko spustio zavjesu.“[209] Treba se prisjetiti Freudovog modela po kojem kod žene nešto vidno manjka. Nije li bezrepa mačka Virginie Woolf prikladna metafora tog modela? Muškarci vide ženu istim čuđenjem kakvim Woolf gleda mačku. Nije se sada potrebno ponovno vraćati na problematiku vidjeti-biti viđen Sartrea i Lacana, ali je svakako potrebno istaknuti da je fenomen „zavjese“ kakav spominje Woolf jedan od ključnih elemenata definiranja drugoga. Želim znati što je iza zavjese! Što se nalazi tamo gdje ja ne vidim? Popunjavam ono što ne znam i ne vidim, svojim smislom! Time i Woolf objašnjava začuđenost muškaraca nad ženama: „Jeste li svjesne da ste upravo vi možda najpromatranija životinja u svemiru?“[210]

[207] (Woolf 2003: 39)

[208] (Moi 2007)

[209] (Woolf 2003: 15)

[210] (ibidem: 30)

Iako Woolf u neku ruku razjašnjava podrijetlo i povijest podcjenjivanja žene, ni u kojem slučaju ne daje suprotnom spolu prednost. Njen je put drugačiji – ona pokušava savjetovati žene što trebaju učiniti kao bi se emancipirale. U prvom redu, kako je i započela problematikom pisanja, Woolf savjetuje ženama da se bave pisanjem, ali ne kako bi izrazile svoj gnjev, već kako bi prikazale i ostvarile pravu sebe. Druga kritika odnosi se na odnos žena koji se, prema njenom promatranju, temelji većim dijelom na ljubomori i uspoređivanju. Trebala bi se razviti složenija struktura žensko-ženskih odnosa koja bi prije svega uključivala surađivanje, dijeljenje, prenošenje s generacije na generaciju kakvo postoji već tisućama godina u muškim obredima sazrijevanja.

Bitno je naglasiti da se emancipacija koju Woolf zahtjeva ne temelji na prednosti ženskog spola, naprotiv, ona stavlja upitnik na postojanje spolova koje nadilazi biološke razlike.: „...postoje li u duhu dva spola što odgovaraju dvama spolovima u tijelu te traže li i oni sjedinjenje kako bi postigli potpuno zadovoljstvo i sreću.“[211] Kao jedino zadovoljavajuće rješenje ona nalazi model čovjeka u kojem je zastupljena i muška i ženska strana mozga. Jedino sjedinjenjem urođenih mu suprotnosti (koje bi se mogle grubo odijeliti na biološke spolove, ali ih ne bi potpuno opisali) čovjek može postići mir, zadovoljstvo. „Pogubno je biti isključivo muškarac ili isključivo žena; valja biti žensko-muško ili muško-žensko.“[212]

Ono na što Woolf poziva sve pripadnice svog spola je svojevrsno podizanje zavjese i demistificiranje ženskog spola jer „nijedno ljudsko biće ne bi smjelo ostati isključeno iz pogleda...“[213] Aktivno sudelovanje u pogledu, kako se moglo vidjeli, vodi afirmaciji i svijesti o sebi. *Vlastita soba* Virginie Woolf imala je takav utjecaj na društvo, i prije svega žensku svijest o vlastitom spolu, da ju Lena Lindhoff s pravom naziva inicijatoricom feminističke znanosti o književnosti.[214]

3.4.2. Simone de Beauvoir (1908.-1986.)

Dok se Woolf oslanja na psihoanalitičko tumačenje odnosa i izgradnje identiteta, pokušavajući izmiriti nesuglasice i razviti načelo koje bi izvelo žene iz neželjenog položaja, Simone de Beauvoir u prvom dijelu svog poznatog djela *Drugi spol* (1949.) teži

[211] (Woolf 2003: 99)

[212] (ibidem: 105)

[213] (ibidem: 114)

[214] (Lindhoff 1995: 35)

raskrinkavanju svih ideologija koje stavljaju ženu u podređeni položaj. Prvi dio u kojem iznosi taj sustavan prikaz nosi naziv *Činjenice i mitovi*.

De Beauvoir je u svemu bliža Lacanovom tumačenju nego Freudovom. Tako ona već na početku svog interkulturalnog istraživanja zaključuje da se žena oduvijek određuje kroz kategoriju Drugoga. To Drugo će kasnije razložiti na „drugo koje je izvan društva“, što je žena, i „drugo koje je unutar društva“, što su recimo razlike između rasne pripadnosti (tj. razlike između skupine muškaraca).

> Da bi dokazali inferiornost žene antifeministi su se služili ne samo religijom, filozofijom, teologijom, kao donedavna, već isto tako i naukom: biologijom, eksperimentalnom psihologijom i td. Najviše što su pristali to je da „drugom“ polu priznaju „jednakost u različitosti.[215]

Priznavanje različitosti ponovno diskriminira ženu i veže je uz njeno „posebno“, „drugo“ mjesto unutar obitelji, kuće i sl.

Pitanje od kojeg autorica kreće je razlog pristanku žena na takvu podređenost. Pritom ona razjašnjava nepodudarnost nastajanja neravnopravnosti prema robovima i ženama, i time nemogućnost iste vrste zadobivanja moći. Za razliku od robova, koji su bili drugo samo iz materijalne koristi, žena je drugo radi samopotvrđivanja muškog identiteta. Tu se de Beauvoir u određenoj mjeri slaže s Woolfičinom tvrdnjom da je muškarac da bi dokazao sebe, morao „oslabiti“ ženu.

Kako bi istražila korijenje takve diskriminacije i ženskog pristanka, de Beauvoir kreće prvo razložiti biološke činjenice. Dolazi do zaključka da se žena zbog svoje reproduktivne funkcije, koja ju na neki način veže za jedno mjesto i oslabljuje u razdobljima menstruacije, te tijekom i nakon poroda, izjednačuje u očima društva s životinjskom funkcijom „ženke“: „Nepokretna, nestrpljiva, pohotna, svirepa, ponižena – muškarac u ženi projektuje sve ženke istovremeno.“[216] Iako ona time zaključuje da tijelo uvijek definira ženu, pravi problem vidi drugdje: „Ali telo nikako nije dovoljno da odredi taj status; življena stvarnost postoji samo utoliko ukoliko je svešću primljena kroz aktivnosti u društvu.“[217]

[215] (Bovoar 1982: 19)

[216] (ibidem: 29)

[217] (ibidem: 69)

Slijedi de Beauvoirino razračunavanje s Freudovim psihoanalitičkim stavom koji za nju prije svega podređuje ženu. Ona glavni nedostatak frojdovskog načela nalazi u činjenici da on dramu koja završava prihvaćanjem podređivanja smješta unutar žene, što znači da joj je podređenost urođena. De Beauvoir se naprotiv bori za tezu nametanja podređenosti od strane društva. Gdje psihoanaliza teži objasniti prihvaćanje podređenosti od strane žene, de Beauvoir ulaže prigovor. Psihoanaliza u strahu od slobode, koji proživljava svaka osoba, pronalazi pokušaj objektivizacije sebe. To je jedan način bježanja od sebe, ali i potvrda sebe, koju dječak nalazi u svom spolnom organu. Penis/falus postaje njegov „alter ego“, koji je ujedno njegov ponos. Kod djevojčice se naprotiv javlja drugačiji problem: „Lišena 'alter ega', djevojčica se ne otuđuje u očevidnu stvar, ne nadograđuje se. Otuda je ona primorana da cela postane objekt, da se postavi kao 'Drugo'.“[218] De Beauvoir tu ponovno ulaže prigovor zbog nemogućnosti stvaranja osobnosti unutar jedinke te neophodnu ulogu društva.

Na isti način analizira gledište povijesnog materijalizma. U njemu ona nalazi potvrdu svoje tvrdnje da se čovjek potvrđuje otuđujući se, preuzimajući lik Drugoga. Time razjašnjava i potrebu muškaraca za posjedovanjem (žene) – jer se kroz posjedovanje izjednačuje s onim što posjeduje, to ga potvrđuje. Tu ona također nailazi na problem žene koja se emancipira: kako izjednačiti vrijednost i proces trudnoće s vrijednošću rada? To su dvije stvari koje se ne mogu mjeriti tako da se prvo potpuno zanemaruje i devalorizira u radnom društvu.

Kao drugi dio svojeg rada de Beauvoir je osmislila prikaz povijesti muško-ženskih odnosa, u kojem kreće od hegelijanskog odnosa: „Pokazali smo da kada se dve ljudske vrste nađu jedna prema drugoj, onda svaka želi da drugoj nametne svoj suverenitet.“[219] U nužno nejednakoj strukturi odnosa, ona nalazi izvorni razlog diskriminacije žena. Ta diskriminacija nastaje dijelom na temelju bioloških svojstava žena koji joj ne dopuštaju da sudjeluje o procesima društva.

U primitivnim zajednicama ona već uočava prve nejednakosti koje nisu izražene niti ustanovama niti pravno, ali su muškarci i žene ipak odijeljeni u svojim domenama; on svijeta, ona doma i vrta. Muškarac svoju moć dokazuje djelatnošću (osvajajući svijet), dok ju žena dokazuje svojim (gotovo magičnim) reproduktivnim sposobnostima. Ta se plodnost proširuje i na područje zemlje, s kojom se izjednačuje. U to je doba status žene vrlo visok i bitan, ali je

[218] (Bovoar 1982: 72)

[219] (ibidem: 89)

već „drugačiji“, tako da posjeduje i konotacije vještičjeg, čarobnog, neobjašnjivog. Muškarac je taj, kako de Beauvoir tvrdi, koji drži ravnotežu između reprodukcije i produkcije. „Njena je nesreća što je biološki predodređena da ponavlja život, dok za nju sam život ne sadrži razloge svog postojanja, a oni su značajniji od samog života.“[220] U takvom gotovo ironičnom zaključku de Beauvoir nalazi razlog isključivanja žene iz društva, čiji se članovi potvrđuju „stavljajući život na kocku.“[221] Sve to još nema oblik diskriminacije jer oba spola imaju svoju podjednaku iako razdvojenu važnost za zajednicu.

Nastavak tog posebnog prestiža de Beauvoir vidi u nastanku zemljoradničkih zajednica u kojima žena osigurava potomke koji su od iznimne važnosti za opstanak cjelokupne zajednice: „Tolika snaga pobuđuje u muškarcu poštovanje pomešano sa strahom, što se odražava u njihovom kultu. U ženi će se sažeti čitava nepoznata Priroda.“[222] Ipak, de Beauvoir ističe da se nikako ne radi o razdoblju vladavine žena, već samo o muškom potvrđivanju važnosti kroz postavljanje „čudotvorne žene“ u povlašteni položaj.

Ono što de Beauvoir naziva kobnim preokretom za status žene je činjenica da ona u zemljoradničkom društvu ne postaje suradnica, već ostaje izvan sustava bogaćenja i stjecanja materijalnog: „Tako se čovek, od onog dana kada je zemljoradnja prestala da bude u osnovi mistična, i postala stvaralački rad pre svega, otkriva kao proizvodna sila, on podjednako polaže pravo na svoju djecu i na svoje žetve.“[223] Tu de Beauvoir smješta preokret statusa žene u podređeni kao žrtvu falusa koji se u ikonografiji izjednačava s plugom. Žena postaje služavka, i to će, uz određene iznimke, ostati do 19. stoljeća.

De Beauvoir proučava radna društva arapskih zemalja, Egipta, Grčke i Rima. U gotovo svima nalazi ženu lišenu ikakvih društvenih i privatnih prava, osim u Egiptu i Sparti. U svim drugim društvima žena eventualno stječe status „slobodne žene“ prodajom svog tijela – prostitucijom. U rimskom društvu žena je doduše nezavisna od porodice, ali ju vlast lišava ikakvog javnog prava, ili kako de Beauvoir tvrdi „...slobodna je za 'ništa'.“[224]

[220] (Bovoar 1982: 93)

[221] Vidi Hegelovo shvaćanje tog pojma: 53. stranica ovog rada.

[222] (Bovoar 1982: 98)

[223] (ibidem: 108)

[224] (ibidem: 128)

U srednjem se vijeku nastavlja potlačivanje s iznimkom viteškog kulta žene koji to potlačivanje samo ublažava, i malih seoskih zajednica u kojima i žena i muškarac ulažu isti radni napor te stoga uživaju jednakost. Osim individualnih heroina poput Ivane Orleanske, de Beauvoir ne nalazi iznimne napretke do 17. stoljeća u kojem, ako se žene u opće ističu, čine to isključivo u intelektualnom području.

Kako se približava suvremenom dobu, de Beauvoir se usredotočuje na francusku povijest dok druge tek ugrubo spominje. Tako ona u postrevolucionarnoj Francuskoj bilježi dvije oprečne tendencije. Revolucijom žena ne samo da ne zadobiva prostor i status, već je ona još potlačenija, ona postaje radna snaga manje vrijednosti nego što je muška. S druge se strane bilježi porast feminističkih pokreta, koji započinju 1870-ih. Ipak, tek 1945. Francuskinje dobivaju pravo glasa, dok su, de Beauvoir uspoređuje, u Novom Zelandu isti dobile već 1893.godine. Za američku ženu de Beauvoir tvrdi da je isprva emancipiranija od Europljanke, ali samo u trenutku uspostavljanja društva u kojem ona ulaže isti i fizički i psihički napor kao muškarac. Ubrzo se njen status, usporedo s razvojem društva, izjednačuje sa statusom žene u Europi.

Emancipacija žene u Njemačkoj prema de Beauvoir počinje nešto kasnije nego u Francuskoj, 1790. manifestom studenta Hippela. Ona se nastavlja kroz 19. stoljeće, ali u obliku koji de Beauvoir naziva „sentimentalnim feminizmom“ koji se može izjednačiti sa životnim načelom Georg Sand. Pravo glasa njemačke žene dobivaju nakon Prvog svjetskog rata u kojem pojačano sudjeluju.

Zaključak je de Beauvoir da su „...istoriju žena stvarali muškarci.“[225] Tek ponovna ironija života oslobađa žene jednim ostvarenjem muškaraca – tehničkom revolucijom. De Beauvoir pokušava, kao i prije nje Woolf, sažeti zahtjeve i potrebe suvremenih žena. Zahtjev se žena prema njoj „...ne svodi na to da budu uzdizane u svojoj ženskosti. One žele da u njima samima, kao i u čitavom čovječanstvu, transcendencija pobedi imanentnost. Žele da im najzad budu priznata apstraktna prava i konkretne mogućnosti...“[226]

Dok se kod Woolf može uočiti težnja da žene svoju „drugost“ naglasi i živi svojim radom i pisanjem, de Beauvoir se zalaže za ukidanje naglašavanja različitosti.

[225] (Bovoar 1982: 180)

[226] (ibidem: 185)

Posljednji dio njenog teorijskog proučavanja statusa žene čini proučavanje mita o ženstvenosti u književnosti u kojoj ona nalazi mnoštvo različitih (neusuglašenih) mitova. Žena u jednoj situaciji djeluje kao neprijatelj, dok je u isto vrijeme nekom drugom anđeo čuvar. Ona može biti demonica i muza. „U svakom slučaju, u svakoj epohi društvo i jedinke odlučuju samo prema svojim potrebama. Veoma često u prihvaćenom mitu one projektuju institucije i vrednosti za koje su vezani.“[227]

Dakle, glavni je problem zarobljenost žena, ne između tih polova (jer bi to bila relativno normalna slika koja potvrđuje uravnotežene proturječne sile koje djeluju u osobnosti općenito), već u jednom od polova koji joj se iz bilo kojeg razloga nameće, metodom pretjerivanja: glorificiranja ili odbacivanja. Upravo se tu i naslućuje korijen nejednakosti i zakinutosti žene – briše se njena stvarnost između dobra i zla u obliku ravnoteže koja kao i kod muškarca kola i čini potpunu ličnost. De Beauvoir svojim primjerima dokazuje da se slika žene razlaže u apsolutni pozitiv, apsolutni negativ ili odbacivanjem izvan društva i razuma etiketom misterije. Najveći će njen značaj kasnije feministice poput Toril Moi naći upravo u njenoj ideji da je žena socijalna konstrukcija.

3.4.3. Kate Millett (1934-)

Iako de Beauvoir u svojem radu spominje završetak seksualne revolucije, američka feministkinja Kate Millett dvadeset i jednu godinu kasnije izdaje *Seksualnu politiku* (1970.) kojom pokušava upozoriti (prije svega američko) društvo na ustrajno i neriješeno žensko pitanje. Njena je kritika usmjerena na predstavljanje žena u suvremenoj književnosti, ali se osvrće dobrim dijelom i na konkretan status žene u društvu. Kroz svoje analize ona otkriva seksualnu politiku koja se temelji na načeli gospodara i sluge. Dok de Beauvoir proučavanjem ljudske prošlosti još povezuje biološke datosti s društvenim razvojem i time objašnjava nastanak neravnopravnosti, kao i njen dug vijek, Millett odbacuje biološku različitost kao mogući razlog i koncentrira se isključivo na razbijanje društvenog sustava vrijednosti koji podupire mušku prevlast i stavlja ženu u podređeni položaj.

Od Roberta J. Stollera Millett preuzima podjelu na spol i rod pri čemu prvi odgovara biološkoj datosti, a drugi nosi cjelokupno psihičko i kulturalno značenje koje se stječe

[227] (Bovoar 1982: 322)

odgojem. Roditelji su prema tome, zajedno s vršnjacima i kulturom društva općenito, odgovorni za karakter i temperament koje dijete stječe učenjem.

Logičkim slijedom Millett dolazi do obitelji kao glavne institucije patrijarhata, kako ju ona naziva, jer se preko nje vrši kontrola i pritisak koji usmjerava pojedinca da se prilagodi. Ipak, Millett priznaje da je svaki pokušaj uništavanja te društvene jedinice ostao uzaludan.[228] Opravdanje za pokušaj razrješenja obitelji kao nužne strukture, Millett nalazi u činjenici da obitelji služe isključivo kao katalizator u procesu socijalizacije i razmnožavanja, iako ne postoji biološka osnova po kojoj one stječu to pravo. Pojam kroz koji ona objašnjava takav dugoročan opstanak obitelji je „romantična ljubav" koja je duboko ukorijenjena u društvo kao mit i način eksploatacije žene. Kao prvo, tvrdi Millett, žena je prisiljena čvrsto vjerovati u taj mit jer joj je jedino u tim uvjetima oproštena i dozvoljena njena seksualnost, dok s druge strane takva ideologija „savršene ljubavi", koja ju treba potpuno ispuniti, zapravo prikriva njeno zapadanje u neravnopravnost. Ta neravnopravnost je dugo vremena bila ekonomska, društvena i pravna. Dok i Millett primjećuje pomake u području ekonomske sigurnosti i prava žena, u društvu je još duboko ukorijenjen patrijarhalni poredak koji rezultira očekivanjima prema ženi, kao i njenoj potpunoj seksualizaciji.

Temelje takve seksualne eksploatacije (kao i ustaljene negativne slike žene) ona pronalazi u dva mita koja, prema njenim riječima, vladaju zapadnim svijetom. To je mit o Pandorinoj kutiji i prvom grijehu. U oba mita žena nosi zlo ili navodi na zlo, a naoružana je svim čarima seksualne zavodljivosti, poput božice plodnosti.

Kroz ovaj se kratak prikaz može vidjeti da Millett daleko više od de Beauvoir, što je vidljivo i u samom izboru naslovne riječi „politika", pokušava dokazati sustavno organiziranje muškaraca (i time vodećih ideologija) protiv žena, ali bez detaljnije motivacije takvih potreba. Ostaje potpuno nejasno zašto opstaje patrijarhalan ustroj društva u gotovo cjelokupnoj povijesti čovječanstva, a koji nije ni na koji način motiviran biološkim razlikama jačeg i slabijeg. Usto dolazi i činjenica da u svom shvaćanju romantične ljubavi u potpunosti negira (ili ignorira) sudjelovanje muškaraca, osim u procesu eksploatacije. Ostaje dojam da osjećaji koje pobuđuje romantična ljubav obuzimaju samo žene, ali ne i muškarce.

Svakako, djelo Kate Millet ostat će revolucionarno u području feminizma i šire, zbog iskazivanja i dokazivanja potrebe iskrene jednakosti u obrazovanju i radnim uvjetima spolova

[228] Kao primjer navodi pokušaj socijalističkih zemalja da ozakone slobodnu seksualnost i ukinu obitelj.

te zbog širenja i razjašnjenja podjele na spol i rod. Ovo je posljednje pozicija gdje se Millett najviše približava lakanovskom shvaćanju strukture osobnosti te ujedno daje najjaču kritiku Freudu, za kojeg tvrdi da je u hipu osvojio američki kontinent i time omogućio nastavak diskriminacije žena. Toril će Moi[229] kasnije nazvati Kate Millett majkom i pretečom svih kasnijih djela feminističke kritike, zbog njene velike utjecajnosti i revolucionarnih ideja. Odbacujući biološke datosti kao relevantne (a time i specifične ženske potrebe), Millett zapostavlja drugi problem koji će se pokazati ključnim u djelima Luce Irigaray – status ženskog tijela.

3.4.4. Luce Irigaray vs. Judith Butler

Feminizam krajem 20. stoljeća uspijeva dobrim dijelom ženi osigurati i sobu i novac, koje zahtjeva Virginia Woolf još potkraj 19. stoljeća. S druge strane nastaju potpuno oprečni i zabrinjavajući ishodi koji ne samo da izjednačavaju ženu ekonomski i politički s muškarcem, već i cijelu žensku osobnost približavaju muškoj. Takav razvoj uznemirava Luce Irigaray (1932.), feministicu belgijskog porijekla. Ovaj pregled će se usredotočiti na njenu knjigu *Ja, ti, mi za kulturu razlike* izdanu 1990. godine jer vrlo sažeto i zorno prikazuje njene najznačajnije ideje i zahtjeve prema suvremenoj ženi.

Irigaray naglašava štetnost neutralizacije spolova koja vodi uništavanju ljudskog roda. Bori se za preispitivanje ženske povijesti i osobnosti. Svoju borbu protiv patrijarhata vodi polazeći od ideje simboličkog i povijesnog odnosa među ženama koji bi spriječio da žena bude samo objekt u odnosu muškaraca. Kao ikonu takvog odnosa navodi kip Marije i njene majke Ane iz kršćanske povijesti. Isti je Irigaray vidjela tijekom jednog izleta na talijanskom otoku Torcello. U takvom odnosu ona vidi srž ženskosti, kao i izlaz iz neravnopravnog položaja.

Irigaray pritom kritizira pokušaj Freuda i Marxa da povijesnim mitovima objasne postojeće odnose i time ih proglase „svetima“ i „vječnima“. Za nju mitovi nisu nekakva sekundarna stvarnost koja postoji samo kako bi potvrdila istinitost primarne koju proživljavamo „već jedan od glavnih izraza onoga što organizira društvo u određenom razdoblju.“[230]

[229] (Moi 2007)

[230] (Irigaray 1999: 19)

Za Irigaray je dakle neophodno izgraditi nove ženske mitove koji bi potvrdili ženama njihovo mjesto u svijetu. Ona postavlja zahtjev, koji je jednak i za ženu i za muškarca: „...mislim da svaki pojedinac, žena ili muškarac, može i mora ponovno otkriti svoju povijest, individualnu i kolektivnu. Za taj je zadatak nužno poštivanje tijela i percepcija svakog pojedinca.“[231] Tijelo je za Irigaray prije svega određeno spolom i potiskivanje istog u svrhu izjednačenja nužno vodi do propasti ženske osobnosti. Ona tvrdi da u svojem djelu *Speculum* „kritizira ekskluzivno pravo uporabe, zamjene, predstavljanja jednog spola drugim.“[232]

Početak simboliziranog odnosa majke i djece za Irigaray prethodi procesu suočavanja sa svijetom. Ona tvrdi da se zaboravlja jedna bitna stepenica između stvaranja fetusa i razdvajanja djeteta shvaćanjem moralnih zakona i zahtjeva društva, a to bi mogao biti trenutak rođenja. Od te točke u kojoj su majka i dijete fizički odvojeni, stvara se odnos koji je simboličan i vrlo značajan za razvoj djeteta. Taj odnos dakle prethodi usvajanju jezika i ulasku Oca u simbolički odnos.

Osiguravanje mjesta u simboličkom, Irigaray smatra jedinim putem do potvrđivanja ženske osobnosti jer nemogućnost potvrđivanja sebe i preuzimanje gotovih zahtjeva i slika ona smatra najvećim problemima suvremenih žena. Ispitivanje tijela vodi prije svega ispitivanju specifičnosti koje svaku ženu čine takvom kakva je, od sposobnosti rađanja, do menstrualnih ciklusa, odnosa s majkom, muškarcima i sl. Jedino uravnoteženje želja i datosti tijela ženu može dovesti do istinskog ostvarivanja.

Da bi ostvarila ravnopravan odnos i nakon djetetovog stupanja u jezik, žena mora deseksualizirati svoj govor, kao i težiti širenju ravnopravnog odgoja dječaka i djevojčica tako da se odgajaju istim vrijednostima i pozitivnim kodovima ponašanja, uz dodatak da dijete, naravno, nauči poštovati svoj spol. Neće biti od viška sažeto iznijeti njene zahtjeve:

1. Treba ponovno naučiti prozreti fiktivnost monetarnog sustava i vrijednosti novca i poštovati hranu i život.
2. Treba širiti ikonu sretne majke i kćeri.
3. Majke bi trebale učiti djevojke da koriste ženski plural. Trebale bi pokušati obogaćivati jezik novim riječima koji označava specifično ženske osjećaje ili doživljaje koje dijele.

[231] (Irigaray 1999: 23)

[232] (ibidem: 46)

4. Treba raditi na pojačanoj razmjeni ženskih iskustava i predmeta koji nadilaze domenu brige oko kuće ili djeteta.
5. Majke trebaju naučiti kćeri da poštuju nehijerarhijsku razliku između spolova.
6. Žene nužno moraju raspolagati većim prostorom nego li je njihovo tijelo.

Usto Irigaray daje konkretne primjere na koji bi način žene mogle stvoriti za sebe i buduće generacije taj novi odnos ravnopravnosti i pune osobne vrijednosti.

Za razliku od dosadašnjih feministica, Irigaray nudi novi način identifikacije, temeljeći svoje zahtjeve na lakanovskoj psihoanalitičkoj ideji. Kritičkim odmakom od iste, ona ne pokušava poništiti Zakon Oca koliko ga pokušava ublažiti i staviti u širi kontekst spleta simboličkih odnosa u kojemu ravnopravno sudjeluje i žena. To je bitan pomak u feminističkoj teoriji jer u tom odnosu tijelo više nije samo objekt u kojem je žena zarobljena ili kojim drugi raspolažu, već avantura samootkrića različitosti i specifičnosti. Takva osobnost, koja se temelji i na tijelu i na društvenoj (simboličkoj) vrijednosti, ne može se uspoređivati, a time niti podrediti nečemu drugom, zbog svoje specifične različitosti kao i ravnopravnom statusu.

Poziciju najoprečniju takvom shvaćanju sadrže radovi Judith Butler koja iste godine kao i Irigaray (1990.) izdaje svoje *Nevolje s rodom*.[233] Ona za razliku od svih svojih preteča kreće putem dekonstrukcije poimanja ženskog subjekta na temelju filozofije Jacquesa Derride. Butler pokušava dokazati nemogućnost postojanja unificiranog ženskog subjekta, kao i postojanje unificiranog patrijarhata. Ultimativnom pogreškom u feminističkoj ideologiji smatra činjenicu da žene traže svoja prava i nekakav istinski subjekt kroz jezik koji je sam po sebi patrijarhalan i time ujedno poništavaju tražena prava. Njena se teorija temelji na zaključku da ne može postojati unificirani subjekt „žena“ koji odgovara razvoju ženskog statusa kroz povijest. Time ona zagovara ne samo razdvajanje roda od spola, već i poništavanje takvih kategorija u ime individualne slobode.

3.4.5. Od 1990-ih do danas

Usporedno s tekstovima Luce Irigaray i Judith Buler javlja se do danas još nemali broj znanstvenika koji pokušava rasvijetliti neke od preostalih nejasnoća koje prate pokret feminizma od njegovih začetaka. Dok se jedni, odnosno jedne, koncentriraju na patrijarhalnu

[233] (Butler 1990)

funkciju jezika (kao i načine na koje bi se ista mogla ukloniti[234]) drugi (i druge) pokušavaju sustavno oformiti pokret feminizma kroz razlaganje na „struje“ s pripadajućim ideološkim načelima.[235]

Treći pokušaji usmjereni su istraživanju odnosa moći između spolova koji je prožimao gotovo čitavu ljudsku povijest. Upravo će se u ovom zadnjem dokazati aktualnost ženskog pitanja.

Sociolog Günter Dux u svojoj knjizi *Die Spur der Macht im Verhältnis der Geschlechter* (1992.) pokušava doprinijeti toj raspravi. Proučavajući obiteljske odnose od drevnih primitivnijih društava do razvoja moderne civilizacije Dux iznosi razvoj muško-ženskih odnosa koji se dobrim dijelom podudara s pregledom kakav je možda nešto jednostavnije iznijela de Beauvoir. U drevnim zajednicama, koje su po svojoj strukturi već nalikovale na obitelj, žene su prema njegovom istraživanju bile ograničene na krug oko kuće, iako su imale znatno veći udio u onom što će se kasnije nazivati „muškim poslovima“. Dux tu inicijalno blažu podjelu poslova također pripisuje fizičkim karakteristikama obaju spolova. Iako se čini da se već od samih početaka žena „ograničava“, Dux uspijeva dokazati na temelju mnogih skulpturalnih ili likovnih prikaza drevnih društava da je žena bila dominantnija i snažnija.[236] Ta dominacija i snaga pripisivala se njenoj moći rađanja i stvaranja novog života.

Dux zaključuje da moć igra značajnu ulogu u svim društvenim odnosima:

> Macht, (..), ist für jede Form sozialer Beziehung konstitutiv. Sie ist eine Konsequenz der anthropologischen Verfassung, die jeden unabdingbar darauf festgelegt sein läßt, für sich zu sorgen. Jeder muss seine Interessen anmelden und durchzusetzen.[237]

Dominacija žene u rodovskom društvu, koja nastaje na temelju njene urođene sposobnosti darivanja života, mijenja se tako da iz žene koja predstavlja moć i sigurnost, postaje žena zatočenica, tuđe vlasništvo. Dux kao i de Beauvoir tvrdi da se ta promjena događa prelaskom na agrarnu proizvodnju. S jedne strane žena je uporište i ima važnu ulogu u obiteljskoj ekonomiji, ali nema udio u društvenoj politici. Dux tu promjenu objašnjava grčkim pojmom *oikos*. *Oikos* je cjeloviti posjed sa svim što je na njemu – dakle građevinama, kao i ljudima:

[234] Vidi: (Thorne 1975)

[235] Takva nastojanja mogu se naći u radovima (Wright 2001) i (Moi 2007)

[236] (Dux 1977: 20)

[237] (ibidem: 90)

> Dem ontologischen Verständnis des *oikos* entsprach das naturrechtliche Verständnis einer sozialen Ordnung. (...) Diese Ordnung hat ihre substantielle Dauer. Zu ihr gehören auch die Ahnen, von denen das Land herkommt. Dem Land eignet so eine Sakralität, die jeden Familienverband, und jeden *oikos* zu einer sakralen Einheit werden läßt.[238]

Drugim riječima, žene se u takvoj jednoj „svetoj jedinici" zatvaraju „kao svetinja" – s jedne strane su ograničene poput zatvorenika, s druge se njihova prisutnost i značaj visoko cijene. I sam Dux tvrdi da žene imaju podređeni, ali istodobno neizmjeran značaj za opstanak obitelji, što se može povezati s tvrdnjom Jessice Benjamin da žena može imati kontrolu nad drugima, ali ju nema nad sobom.[239] Ako žena i zauzme poziciju vlasti, ona to čini prihvaćajući tu mušku vlast i time svoju podređenost, s time da se ta podređenost i moć depotencira samo kroz odnos ljubavi, uzajamnog ispunjavanja i dijeljenja.

Dux tvrdi da, iako je u tom društvu muškarac imao formalnu moć, njegova je moć ograničena jer „...mit der Unterdrückung der Frau entgeht auch dem Mann eine Chance der Selbstverwirklichung"*[240]:*

> ...dass in jeder Epoche das Innenverhältnis der Geschlechter ein Eigengewicht für das Dasein gewann, durch das es eine gewisse Robustheit gegen die Einbrüche der Macht aus der Außenwelt entwickelte. Würde der Mann seine Machtposition voll ausgelebt haben, hätte er zerstört, worauf er angewiesen war.[241]

Dok se čini da Duxovo istraživanje završava nekom vrstom pokušaja ublažavanja apsolutne (nad)moći muškaraca kroz fenomen ljubavi, taj odnos za Page duBois ne poprima takve pozitivne konotacije. Ona slijedi isti trag kao de Beauvoir i Dux. I ona tvrdi da položaj žene u početnim društvima određuju njene karakteristike kao što je plodnost koja ženi daje moć i opravdava njenu usporedbu s zemljom - zemljom o kojoj čovjek ovisi, koja ga hrani i kojoj se vraća nakon smrti. Metafora žene kao zemlje s razvojem agrarnih društava preinačuje se u metafore koje su puno praktičnije, ali i pasivnije, te ograničavaju njen status: pećnica koja je prazna i mora se napuniti ili ploča za pisanje po kojoj je potrebno pisati. Razlog za tu

[238] (Dux 1977: 387)

[239] (Benjamin 1996: 88)

[240] (Dux 1977: 232)

[241] (ibidem: 411)

negativnu tendenciju duBois vidi u pogrešnom čitanju platonizma u kojem zapadna kultura počinje racionalizirati sustav opreka u kojima se žena definira kao ′ne-A muškom A′[242]:

> In the pre-Platonic literary and artistic works of ancient Greece, there is not an ideal, paradisaic representation of the female, but rather one radically different. The post-Platonic, metaphysical representation of woman sees her as a defective male, distinguished by absence and partiality.[243]

Takva razmišljanja ona nalazi u Aristotela i njegovih sljedbenika. Žena se u aristotelovskoj tradiciji doduše promatra kao osoba, ne stvar, ali i kao osoba koja je manje vrijednosti. Ona više nema metaforu produktivne zemlje, već se postavlja kao oprečna slika muškarcu.

Za pretpostaviti je da problem u ovoj drastičnoj promjeni leži upravo u upotrebi metafora. DuBois dakle tvrdi da su predplatonistički Atenjani koristili metafore kako bi opisali ženska tijela. Bile su to metafore koje se s vremenom mijenjaju i sužavaju svoj simbolički značaj i status. Ali ipak su muškarci ti koji ženama pridodaju te metafore ili kako Moi u svojoj knjizi napominje predstavljajući teoriju Luce Irigaray: „Oni koji posjeduju moć imenovanja svijeta nalaze se u poziciji da utječu na stvarnost.“[244] To vodi ka zaključku da, iako je žena u drevnim društvima (time i obiteljskim odnosima) imala simbolički snažniji značaj, tj. iako je ona ta koja je imala prirodom danu moć, ti se odnosi mijenjaju u onom trenutku kada se stvara novi oblik društva, onaj koji moć pridaje „onom koji imenuje“, dakle muškarcu.

Page duBois ističe i naglašava ciljeve i odrednice suvremenog feminizma u preispitivanju cijele humanističke tradicije:

> One of the consequences of the feminist movement has been to question the whole human tradition in which the „human“ has always been assumed to be white, American or European, heterosexual, and male. The „other“ – the female, the person of colour, the homosexual – was always assimilated to this norm, either by being disregarded as deviant or by defining, by its difference, the rightness and superiority of the „human“.[245]

Ta asimilacija teče kroz jezik i može se izmijeniti samo drugačijom uporabom jezika.

[242] (duBois 1988: 28)

[243] (ibidem: 30)

[244] (Moi 2007: 218)

[245] (duBois 1988: 25)

U pokušaju rezimiranja može se istaknuti sljedeće: odnos moći između spolova mijenja se sukladno strukturi i procesima moći na temelju kojih je organizirano trenutno društvo. Prelaskom s drevnih na agrarna društva događa se promjena u odnosu moći na štetu žene, a daljnjim razvojem društva žena gubi čak i taj simbolički značaj. Njen status se oporavlja samo ako se u obitelji uspostavi uzajamni odnos ljubavi, ali i to samo unutar domene obitelji i kućanstva, što je daleko od socijalne ravnopravnosti kakvoj se teži danas, a koja još uvijek traži svoje pravo lice, kao i sredstva.

Unatoč činjenici da se ekonomski i politički status žene stabilizira i postepeno pokušava dostići stvarnu ravnopravnost diljem svijeta, prikazom razvoja feminističke misli i oprečnih teorija ostaje zaključiti da žena još nije našla svoj društveni i povijesni status (ili društvene i povijesne statuse) te je čak uočljivo dvoumljenje unutar feminističkog pokreta, treba li ga ona tražiti kolektivno ili individualno, na temelju svoje biološke specifičnosti ili putem izgradnje nove bolje socijalne konstrukcije u društvu. Kako će se analize prikaza žena u suvremenoj književnosti temeljiti na proučavanju dramskog teksta, od značaja će biti i uloga jezika, kakva je promatrana kroz prikazane teorije. Među ostalim problemima pokušat će se naći odgovor i na sljedeća pitanja: Govori li žena u dramskom tekstu? Na koji način ona to čini i kakvim se jezikom služi?

3.5 Osnovne odrednice suvremene europske drame

Prelaskom s klasične na modernu dramu događa se fenomen koji Peter Szondi naziva „krizom drame“. Tu tvrdnju dokazuje na primjerima najvećih imena moderne drame: Henriku Ibsenu, Antonu Pavloviču Čehovu, Augustu Strindbergu, Mauriceu Maeterlincku i Gerhartu Hauptmannu. Szondi analizirajući njihove tekstove dolazi do zaključka da drama gubi svoje najvitalnije elemente. To su dijalog kao nositelj drame, apsolutna vrijednost drame kao „svijeta za sebe“ i *anagnorisis*.

Analiziranjem Ibsenovih analitičkih drama Szondi dokazuje kako osuvremenjivanje i funkcionalizacija uništavaju apsolutnost drame. Istom vodi i primjetno autorovo uplitanje u dramu kroz analizu likova: „Tako u vremenima, koja su prema drami neprijateljski nastrojena, dramski pisac postaje ubojicom svojih vlastitih kreacija.“[246] Krizi drame pridonose Čehovljevo razbijanje dijaloga u epilogizirane monologe, kao i Stindbergova „Ja-dramatika“, kojom drama od objektivnog prikaza postaje subjektivan uvid u svijet individualnih aktera. Maeterlinck u svojim 'drame statique' likove postavlja u stanje egzistencijalne nemoći, tako da dramski subjekt, koji već u Ibsenovoj drami postaje objektom analize, gubi svaku mogućnost opiranja sudbini.

Posljednji element krize je osuvremenjivanje u obliku unošenja socijalnih problema u dramama Gerharta Hauptmanna. Naturalistički prikaz „kriške“ društva i njegovih problema pridonosi uništavanju apsolutnosti drame i onemogućuje transcendiranje likova. Szondi objašnjava kako se odvija transcendiranje u klasičnim dramama:

> Veza označitelja i označenog počiva tako u svakom slučaju na načelu simbola: mikrokozmos i makrokozmos stapaju se u jedno, ali ne po načelu pars pro toto. To je, međutim, upravo slučaj u „socijalnoj drami“. Tu vezu u svakom pogledu osujećuje zahtjev za apsolutnošću dramskog oblika: dramatis personae tipiziraju na tisuće ljudi koji žive pod jednakim socijalnim prilikama, njihova situacija predstavlja jednoličnost uvjetovanu ekonomskim činiteljima.[247]

Szondi dokazuje da se u krizi drame epski elementi tematski upliću, što vodi koliziji formalnog i sadržajnog, a zbog čega nastaje prijetnja „nestanka drame“. On dalje promatra

[246] (Szondi 2001: 29)

[247] (ibidem: 64)

nekoliko pokušaja spašavanja drame kroz uvođenje lika „epičara“, povratak dijalogu u *piéce bien faite* te sažimanje u jednočinke.

U isto vrijeme iz krize niče epski teatar Bertolta Brechta koji inzistira na kritičkom odmaku ili takozvanom *V-efektu*. Niti glumac niti gledatelj ne smiju se uživjeti u lik, već im viđeno treba biti poticaj za razmišljanje. Darko Suvin u *Uvodu u Brechta* zaključuje kako je Brechtova glavna teza da treba postupiti pametno, ne herojski i uvijek iznova promisliti situaciju. Začuđenost, koja bi trebala motivirati takvo mudro ponašanje, Brecht želi postići na sljedeći način:

> Izravno obraćanje publici songovima, napisanim na tablicama i projekcijama koje sumiraju prizor, zborskim komentarima i raznim drugim „epskim“ sredstvima, zatim govorenje u „trećem licu“ citata, historiziranje i relativiziranje situacija, „dvopolna“ (...i dvospolna) karakterizacija, prebacivanje zbivanja u vremenski, prostorno i stilistički začudnu sredinu...[248]

Niti epski teatar niti ostali Szondijevi elementi „krize“ nisu označili „kraj drame“, ali su pridonijeli atmosferi koja je prema Oraić Tolić karakteristična za 20. stoljeće: „Kraj 20. stoljeća obilježio je fenomen krajologije...“[249] Ona promatra prijelaz iz moderne u postmodernu književnost s naglaskom na smjenu tematskog fokusa s muškog na ženski identitet. Na temelju toga ona modernu naziva „muškom“, a postmodernu „ženskom“.

Moderno znanje prema Oraić Tolić obilježavaju „velike pripovijetke“, ideje, metapriče, a kao primjere navodi Hegelovu filozofiju, zatim projekt emancipacije, marksizam i nacizam.[250] Moderno znanje i shvaćanje su logični, a razvoj uvijek teče linearno. To razdoblje karakteriziraju totalnost i „velike istine“ koje se nameću društvu. Za razliku od toga je postmoderno znanje „oblik estetske igre“.[251] U postmoderni nema univerzalne istine, a karakteristična je pluralnost mišljenja, izražavanja i formi.

Nakon što su postavljeni najvažniji pregledi: filozofske podloge, poimanja mita, identiteta, psihoanalize, feminizma i razvoja drame kroz 20. i 21. stoljeće, vrijeme je za prelazak na konkretne analize odabranih drama.

---

[248] (Suvin 1970: 279)

[249] (Oraić Tolić 2005: 9)

[250] (ibidem: 10)

[251] (id)

4. MOTIV ODISEJA I PENELOPE U SUVREMENOJ EUROPSKOJ DRAMI - ANALIZE

4.1. Gerhart Hauptmann, *Der Bogen des Odysseus* (1913.)

Početkom 20. stoljeća Gerhart Hauptmann napisao je svoj manje poznati komad *Der Bogen des Odysseus*. U njemačkoj je to vrijeme literarne moderne koja je već urodila svojom prvom buntovničkom generacijom - naturalizmom, nakon kojeg niče niz književnih smjerova poput neoromantike, impresionizma i simbolizma.

Dvadeseto je stoljeće donijelo sa sobom značajne promjene u poimanju svijeta. Znanost je nezaustavljivo prodirala u svaku poru čovjekove svakodnevice. Do 1913. Pavlov je već dokazao postojanje refleksa, a Einstein je postavio teoriju relativnosti. Tehnika je zadirala u društvo i iz temelja ga mijenjala. Godine 1913. već se naslućivala tragična epoha koja će zaviti Europu u crno - Prvi svjetski rat. Upravo se u to vrijeme Hauptmann povlači u svijet antičkih junaka. Iz tog dramskog izleta nastaje zanimljiv tematski i stilski spoj.

Gerhart Hauptmann rođen je 1862. u Ober-Salzbrunnu,[252] gdje djetinjstvo provodi usred prirode, ali i pod dojmovima učestalih ratnih događanja, od pojedinačnih borbi do ratova, kako se navodi u kronikama o Hauptmannu.[253] Nakon završene škole okušava se u zemljoradničkim poslovima, ali ubrzo odustaje i upisuje kiparsku školu. U to vrijeme književna djelatnost ostaje samo hobi. Godine 1882. upisuje sveučilište u Jeni te se čini da od tada počinje njegov ozbiljan književni rad koji je urodio izvanrednim uspjesima. Proslavio ga je veliki doprinos naturalizmu dramama poput *Tkalci* i *Prije svitanja*, dok je u kasnijem razdoblju obogatio neoromantizam bajkovitim dramama *Potopljeno zvono*, *Hannelino uznesenje* i *Pippa pleše!*. Višestruko je nagrađivan tijekom života, a među brojnim priznanjima potrebno je istaknuti Nobelovu nagradu za književnost koju je primio 1912. godine. Do smrti 1946. doživio je slavu vlastitih drama po pozornicama diljem Njemačke. Godina koju još treba istaknuti je 1907. kada Hauptmann putuje u Grčku. Tijekom puta počinje rad na drami *Der Bogen des Odysseus* koju dovršava 1913. Drama se praizvodi godinu dana kasnije u Berlinu. Zakašnjelu popularnost drame Eberhard Hilscher objašnjava sljedećim okolnostima:

[252] To se mjesto tada nalazilo u sklopu Pruske, dok je danas grad u Poljskoj.

[253] (Behl i Voigt 1993)

> Nach zwei Weltkriegen hat das Stück eine ungewöhnliche Aktualität gewonnen, denn es ist weitgehend ein Heimkehrer-Drama. Der Heimkehrer Odysseus findet seinen alten Lebenskreis völlig verändert und sich selbst weitgehend überflüssig.[254]

Hauptmann se prema tome uspio pozvati na povratničku poslijeratnu problematiku koja će biti detaljnije proučena kroz radnju drame.

U popisu likova nalaze se Odisej, Telemah, Laert te četiri prosca: Antinoje, Amfinom, Ktesip i Eurimah. Nakon njih iznenađujuće slijedi popis jedanaest pastira i tri služavke. Socijalna osviještenost daje se time naslutiti iz uvodnih stranica ove drame. Odmah, naravno, upada u oči da se lik Penelope niti ne pojavljuje, ali njen će karakter ipak biti prisutan kroz cijeli komad na vrlo zanimljiv način. Hilscher objašnjava tu neobičnost kao izbjegavanje preopterećenja radnje: „Hingegen hatte der Dichter die richtige Empfindung, dass Penelopeia in dem Rahmen nicht auftreten durfte. Durch sie wäre das Motivgeflecht überlastet worden.“[255]

Prvi čin

Radnja prvog čina započinje na Itaci u odsutnosti Odiseja. Čitatelj saznaje da je Penelopa pod opsadom prosaca. Iz samog je popisa likova moguće zaključiti da se Hauptmann usredotočio na milje koje se može nazvati itačkom radničkom klasom, a to će potvrditi i mjesto radnje koja se odvija pretežito u i oko kuće svinjara Eumeja. Autor preinačuje radnju epa: služavka Melanta je po Penelopinoj kazni, zbog bludničenja s proscima, izbačena s dvora te mora služiti u kući pastira Eumeja.

Ubrzo čitatelj upoznaje i Melantin antipod. Dok Melantu autor opisuje u didaskalijama kao punašnu i erotičnu, Eumejeva unuka Leukona je vitka, visoka, tamnokosa i profinjene ljepote. Početkom prvog čina jasno se ocrtava karakter obaju djevojaka. Melanta gunđa, ogovara, kleveće, dok ju Leukona pokušava smiriti i urazumiti. Melanta se, među ostalim, hvali kako su prosci, koji se bore za Penelopu, odabrali nju kao svoju priležnicu. Penelopu shvaća kao konkurenciju pa koristi svaku priliku da ju ocrni:

> Das Haupt der Werber ist Eurymachos!
> Kein Mann auf Ithaka bestreitet das,

[254] (Hilscher 1996: 263)

[255] (ibidem: 264)

Und auch kein Weib: selbst nicht Penelopeia.
Sie lechzt nach ihm wie eine Hündin: aber
Das ist's: er gönnt sie dem Antinoos. –
Mir läuft er nach: Eurymachos. Mein Schatten
Ist mir nicht halb so treu, das glaube mir.[256]

Melanta je ohola i prije svega vrlo proračunata jer smatra da će se okoristiti pobjedom prosaca. Koristi svaku priliku da se usporedi s kraljicom:

Und weshalb hat man mich hierher verbannt?
Wer das nicht wüßte, wäre blind, Laukone.
Warum? du weißt es ebenso wie ich.
Weil nicht allein Eurymachos mich gern hat,
Sondern ein jeder, der mich sieht: und dies
Penelopeias Neid nicht dulden mag.[257]

Leukona se u tom razgovoru, kao i kroz cijelu dramu, čvrsto drži vlastitih nazora koji će se na kraju uspostaviti kao jedini razumni i moralni. Dolazi Eumej koji je u didaskalijama, iako stariji od 60 godina, opisan kao snažan čovjek. Pastirove prve riječi opisuju viziju čovjeka koji dolazi jednom star jednom mlad, ali čim ga on pozdravi ovaj se raspršu u zrak. Dugogodišnje iščekivanje povratnika pretvara se u fatamorganične vizije u kojima se može očitati ne samo nada u Odisejev povratak, već i naslućivanje istog. U gore započetom razgovoru Eumej staje na stranu unuke Leukone i strogo kori Melantu:

Regiere jetzt auf Ithaka ein Mann,
Er hätte diese Dirne stäupen lassen
Und sie in Ketten den Phöniziern
Verkauft für ihre Buhlschaft im Palaste:
Nicht aber sie herauf zu uns gesandt.
Anders Penelopeia, die allmilde.[258]

Opaskama sluškinje i ovom Eumeja počinje karakterizacija Penelope. Iako se ona doslovno ne pojavljuje, tijekom cijele drame iz raznih komentara može se iščitati kako ju vide njeni podanici i to će pred očima čitatelja graditi zagonetku oko neuhvatljive kraljice. Kroz Eumejove opaske lako se može zaključiti da Penelopu ne smatra dobrim vladarom jer je žena i kao takva blaga. Osim toga, kao pripadnica tog blažeg i slabijeg spola ujedno je podložna svim iskušenjima i greškama kao i cijeli spol. Melanta će tako do kraja nastaviti bacati gadnu sjenu na Penelopinu osobu, ocrnjujući ju svakom prilikom. Eumej u gore navedenom citatu

[256] (Hauptmann 1914: 11)

[257] (id)

[258] (ibidem: 14)

Penelopu uspoređuje s muškim kraljem – da je muškarac, bila bi nepokolebljivo pravedna i stroga, a kao žena sputana je vlastitom blagošću i osjećajnošću. On dalje govori kako su prosci okrutni prema Penelopi:

> Als jüngst zu Nacht Antinoos die Mauer
> Mit seinen Spießgesellen überstieg
> Und wie der Bergwolf einbrach ins Gehöfte,
> Erkannt' ich deutlich auch Eurymachos:
> Dieser vor allen ist Melantos Buhle.[259]

Hauptmann svojim proscima pridaje vrlo konkretne nestašluke, ali u nastavku dijaloga Eumej svu krivicu ne pripisuje toliko pijanoj i razuzdanoj mladeži, koliko utjecaju sluškinje Melante: „Sie hat ihn zu der frechen Tat verlockt / Und dazu die andren angestiftet.“[260]

Melanta je dakle okarakterizirana kao žena koja svojim tijelom i lukavošću pokušava po svaku cijenu doći do vlasti i utjecaja. Za razliku od epske radnje koja izvor neposluha traži u proscima a širi na služavke, ovdje se razlog traži u zloj ženi i njenim opakim planovima. U nastavku Eumejeva iskaza saznaje se da su prosci naišli na otpor pri provali koji svjedoči o Penelopinom neodobravanju ponašanja prosaca: „Nun, sie empfingen einen blutgen Willkomm, / Und schmählich endete ihr Bubenstück.“[261]

Iz daljnjeg razgovora djeda i unuke doznaje se kako je Antinoje bacio oko na Leukonu kojoj se njegova naklonost gadi. Otkriva se i da je Telemah otplovio u Pil te da prosci protiv njega spremaju zasjedu u namjeri da ga ubiju. Tijekom cijelog razgovora Eumej priprema Odisejev luk koji će se kao lajtmotiv neprekidno pojavljivati na pozornici. Zajedno s vizijama nepoznate pridošlice priprema luka daje jasno do znanja da Eumej u najmanju ruku podsvjesno sluti i priprema Odisejev povratak.

U ovoj se sceni odvija jedan od rijetkih trenutaka (rijetkih u usporedbi s *Odisejom*) u kojima se netko od nazočnih obraća bogovima, u ovom je slučaju to Eumej:

> Vater Kronion, Hort der Unterdrückten!
> Geleite Telemach auf seiner Fahrt
> Und gib ihm guten Wind in seine Segel.[262]

[259] (Hauptmann 1914: 15)

[260] (id)

[261] (id)

[262] (ibidem: 17)

Ovaj i slični zazivi popraćeni su tišinom (ponekad, kao i ovdje, stankom) kao da pokušavaju podsjetiti i oponašati staru grčku religioznost. Ipak ti zazivi ostaju usamljeni i kao da su upotrijebljeni samo retorike radi, ne i značenja.

Eumej je sanjao da unuka naoružana kopljem stoji kraj njegova kreveta i da mu, poslana od same božice Atene, daje upute i savjete. Ni ti snovi neće se u potpunosti pripisati bogovima kao u *Odiseji* jer Hauptmann ovom snu dodaje primjesu objašnjivog - Leukona priznaje da je stajala s kopljem kraj njegova kreveta, ali samo jer je čula nekakve glasove i zavijanje vukova. Zanimljivo je kako Hauptmann koristi nadnaravne epske događaje, ali ih ovako uspijeva gotovo „prizemljiti" – oboje su spavali tako da je događaj ostao na razini nesporazuma dvoje usnulih.

Potom na pozornicu izlazi Odisej – neprepoznatljiv od starosti i jada, u dronjcima. Dolazi bez daha i ruši se pred Leukonom. Time Hauptmann preskače dio preobrazbe tako da Odisejeva starost ostavlja žalostan utisak. U stilu naturalizma, Odisejeva starost i nemoć nisu krinka, već njegova nesretna sudbina. U cijelom razgovoru koji slijedi, kao i u dobrom dijelu komada, Odisej je na kraju svoje fizičke ali i psihičke snage – ovdje čak na trenutak prestaje disati zbog čega misle da je mrtav. Nakon što dolazi k sebi opisuje svoju sudbinu:

> Du irrst! der hier vor dir im Staube Tränen
> Vergießt – ihn meidet Artemis' Geschoß!
> Taub bleibt die Göttin seinem Flehn! Er muß
> Das Leben tragen! weiterhin! und
> Ein Elend schleppen ohne Maß und Ziel,
> Verhaßt den Himmlischen, von den Geschlechtern
> der Menschen ausgestoßen und vergessen.[263]

Čitatelj upoznaje Odiseja koji je slab, potpuno izgubljen i što je najtragičnije: bez vjere u povratak. Ono što će najviše iznenaditi je Odisejeva nemogućnost snalaženja i komuniciranja s okolinom. On o sebi priča u trećem licu što govori o gubitku identiteta. Kao u bunilu ili čak ludilu Odisej sjedi i čeka te na trenutke nepovezano prepričava ili daje naslutiti proživljene pustolovine, kao u ovom slučaju susret s majkom u podzemlju. Eumej, za kojeg se prema nekim naznakama može zaključiti da očekuje i naslućuje Odisejev povratak, ne uspijeva prepoznati starca: „Verworrne Dinge sprichst du, Fremdling!"[264] Time je sigurno da su pripreme koje on obavlja zapravo nesvjesne.

[263] (Hauptmann 1914: 21)

[264] (ibidem: 23)

Odisej je sam sebi otuđen, njegov život je postao neuhvatljiv san, riječima de la Barce, jer mu okolina daje do znanja da on nije taj koji misli da je. Zato i on, poput Sigismunda sluti: „Traum ist alles um mich! – Traum!“[265] Njegovi stari poznanici nameću mu sliku stranca i gosta, dok se njegov identitet u trzajima bori za povratak i prepoznavanje. Čak i kad Leukona Odiseju otkriva da je naziv zemlje u koju je stigao Itaka, on ne vjeruje, ne prepoznaje:

> Welch eine Qual ward mir nun wiederum
> Ersonnen? – Hilflos tast' ich um mich her,
> Gehüllt in Wahnsinn! – Wo ich landete -?
> Es ist mir unbekannt! – Mit wem ich kam -?
> Ich weiß es nicht! – Woher -? Könnt' ich es sagen![266]

Gubitkom sjećanja Odisej otkriva svoju najdublju tragediju – gubitak svojeg „Ja“. Ostali su mu samo fragmenti njegove prijašnje osobe koji će kao iskre iskakati s vremena na vrijeme, prekidajući ili nadopunjujući radnju.

Leukona, pokušavajući strancu opisati zemlju u koju je došao, govori o nepodnošljivom stanju bez gospodara – zemlji u kojoj vlada nasilje, pljačka, mržnja, potlačivanje i ubojstvo. Autor ističe sve „tamne“ strane itačkog društva kako bi u naturalističkom smislu istaknuo sve „bolesti“ koje Odisej po povratku treba „izliječiti“.

Opisi Odisejeve slave polagano starca bude iz ludila, on zna tko je Odisej, on poznaje ovu zemlju, ali je ipak slab i ne vjeruje u povratak. Leukona upozorava starca da ne priča o Odiseju jer će ga svi smatrati varalicom i da je njegov povratak nemoguć jer je na junaka kivan bog Posejdon.

U ovom razgovoru Odisej polagano i nakratko „dolazi k sebi“, pita za obitelj. Leukona mu na to odgovara da je na njen nagovor Telemah otplovio u Pil te da ga prosci čekaju u zasjedi. Dok ona u strahu za Telemaha otkriva strancu detalje zasjede i svoju bojazan za Telemahov život, Odisej odsutno sudjeluje u razgovoru što govori da nije u punoj psihičkoj snazi:

> ODYSSEUS
> Du sprichst von einem Manne!? Telemach?-
> So lebt...hieß nicht Odysseus' einziger Sohn,
> Der Mutter, Telemach? lebt Telemach?
> Lebt dem Verschollenen, sage mir, ein Sohn?

[265] (Hauptmann 1914: 23)

[266] (ibidem: 25)

LEUKONE
Träumst du noch immer? Auch die göttliche
Penelopeia lebt, des Sohnes Mutter!
Freilich, die sonderbarste Mutter, die
Je einem Sohn beschieden war: umgeben
Von einem Hofstaat wilder Freier, die
Ihr huldigen, des Sohnes Gut verprassen,
Ihm selber nach dem Leben trachtend! – Wohl
Du lächelst, Greis: dies scheint Widersinn!
Und doch sind jene Männer, die dort draußen
Mit schamlos aufgeblähten Segeln kreuzen,
Penelopeias fürstliche Schmarotzer,
Die ihre Duldung großzog, ihre Schwäche
Ausbrütete! die ihr mit Schmeicheleien
Die angsterfüllte Seele sättigen,
Bis sie dumm und haltlos ward, und ein
Gewebe webt, was sie zu endigen
Nicht wünscht, und webend immer wieder auftrennt.[267]

Leukona ovdje izravno optužuje Penelopu za nemar, slabost i popustljivost koji su doveli kraljevstvo u ovo stanje i njenog sina u opasnost:

Und wenn es diesen Werben nun gelingt,
Den Sohn zu morden der Umworbenen,
So ist, was sie trotzdem gewoben hat,
Das Leichenhemd des Laertes nicht!
Vielmehr des Sohnes, Telemachens Tod! [268]

U epu se moglo vidjeti kako Telemahov život ne ovisi o majčinoj odluci, već isključivo o očevom povratku. Što god da je epska Penelopa odlučila, koštalo bi Telemaha života (u širem smislu: i posjeda), tek Odisejev povratak mogao ih je oboje spasiti. U Hauptmannovoj će drami prema Leukoninim riječima, Penelopa jednoznačno biti kriva ako Telemaha ubiju.

Odisej se na te riječi ražesti i lomi štap. Ovo lomljenje štapa, koji je prema Freudu simbol falusa, moglo bi označavati ne samo Odisejevu ljutnju, već i određeni prijelom unutar njega, tj. njegove muževnosti i životne energije koja se na trenutke pojavljuje i gubi. Ono što slijedi prema mitu bi trebala biti vizija, to jest ukazivanje božice Atene Odiseju. Ipak, Hauptmann ne ostavlja čisto religiozan prizor, već Odisej doživljava neku vrstu (možda epileptičnog) napada

[267] (Hauptmann 1914: 34-35)

[268] (ibidem: 35)

pri kojem mu se izokreću oči: „Man sieht / Das Weiße seines Auges nur, Großvater!“[269]; Osim toga još počinje i hroptati. Nakon što dolazi k sebi, Odisej zbunjeno traži Atenu, prepoznaje konačno u potpunosti Itaku i ljubi prag Eumejeva doma. Može se zaključiti da je ovaj lom falusnog simbola bila kriza Odisejeva libida koja se simptomatski pojavljuje kao epileptički napad. Kriza završava privremeno pozitivno jer se kroz podsvjesna previranja, budi Odisejevo sjećanje.

Drugi čin

Dok se cijeli prvi čin odvija izvan kuće, drugi se odvija unutar Eumejeva doma. Odisej ulazi ponizno, ljubi kamin i kopa po pepelu na što ga Eumej opominje:

> Und nun, sei mannhaft! bist du so verfolgt
> Um Schuld, so ist's um große Schuld, und du
> Warst groß und mannhaft einst in Schuld. Sei nun
> Nicht minder groß und mannhaft im Erdulden.[270]

Odisej ipak nastavlja kopati po pepelu i vatri zbog čega ga Eumej smatra ludim. Melanta vrijeđa Odiseja, na što Odisej pokazuje i govori da se boji Eumejevih sluškinja. Još neko vrijeme Odisej će boraviti u nesnosnom međustanju između povratka i potpunog gubitka identiteta:

> So bin ich zwischen Wahrheit eingeklemmt
> Und Lüge, über einem Abgrund. – Doch
> Genug.
> Zu Leukone
> Hab Dank! – Odysseus kehrt nie heim.[271]

U bezlični ga ponor tjera među ostalim i činjenica da se o njemu ne govori. Čini mu se da su ga svi izdali: „Dies, sonst nichts: / An seinem Tisch ihn nennen, bringt Gefahr!“[272] Eumej pokušava ispraviti krivi dojam koji je starac stekao, a pritom mu stranac postaje sve neobičniji i zanimljiviji. Na pitanje tko si, on odgovara:

[269] (Hauptmann 1914: 35)

[270] (ibidem: 40)

[271] (ibidem: 43)

[272] (ibidem: 45)

ODYSSEUS
Ein armer blinder Bettler, Herr, sonst nichts.
EUMAIOS
So wärst du blind und kannst so blicken?
ODYSSEUS
Freilich!
Mit diesem Blick hab ich den Gott besiegt!
EUMAIOS
Und welchen Gott bezwangst du?
ODYSSEUS
Dessen Licht
Seitdem in meiner Seele Nacht erlosch.
EUMAIOS
O armer, armer Sieger![273]

Posljednja je kriza privremeno završila pozitivno, a sada se vidi i razlog tome. Lom štapa, koji je simbol loma falusa, to jest kastracije, rezultira Odisejevom sljepoćom koja naravno nije biološka već ponovno simbolička. Poznato je da je u psihoanalizi jedan od učestalih simbola za kastraciju sljepoća. Ovom navedenom pobjedom nad bogom Odisej je ubio u sebi vjeru, uništio je kratkotrajno svoje „Ja".

Usred razgovora ulazi Telemah i pozdravlja se s Eumejem na što Odisej skače u ekstazi: „Ein Gott!"[274] Time odmah postaje jasno da Odisej potrebnu nadu i vjeru vidi u sinu, jednom značajnom fragmentu njegovog identiteta koji je ostao na životu – potomku koji nastavlja živjeti slavu i sjećanje na oca. Njegova se nada sastoji od toga da ga Telemah kao potomak može prepoznati i priznati kao oca te mu vratiti njegovo simboličko mjesto u poretku. Samo postojanje sina Telemaha može potvrditi Odisejevu plodnost i muževnost i obrnuti time proces simbolične psihičke kastracije, ali za to je potrebno da sin prepozna i prihvati oca.

Odisejevo očekivanje se ne ispunjava jer Eumej primjećuje kako je Telemah svojim putovanjem prešao prag djetinjstva u muževnu zrelost. Ispituje Telemaha kako je uočio i izbjegao zasjedu, a Telemah odgovara: „Mir riet mein Herz."[275] Time autor još jedno mjesto, koje se u epu pripisuje vodstvu Atene, pripisuje ljudskoj, ovdje Telemahovoj, snalažljivosti.

[273] (Hauptmann 1914: 46)

[274] (ibidem: 47)

[275] (ibidem: 48)

Telemah se dakle pojavljuje kao osoba koja je stupila na prag muževnosti te slijedom Freudove teorije *Edipovog kompleksa* mora pokušati prevladati fazu majčine simboličke sigurnosti, suočiti se sa svijetom i što je ovdje najbitnije – postati izravnim očevim konkurentom.

Opravdanost Odisejeve bojazni i njegove nemoći ukoliko se opisani simbolički ritual priznavanja od strane sina (i time obrtanje kastracije) ne dogodi, očituje sljedeći prizor u kojem Odisej usred razgovora Telemaha s Eumejom luđački viče neka se priredi gozba jer on gospodar to naređuje. Nitko ne obraća posebnu pozornost na njega, smatraju ga ludim. Ulazi Leukona zabrinuta za Telemaha:

> Wohl hat die Fremde dich verändert, doch
> Aus Finsternissen banger Sorge plötzlich
> Gerissen, glaubt man nicht sogleich an Licht.[276]

Ova mudra primjedba stajat će kao dodatno objašnjenje za nemogućnost okupljenih da relativno dugo prepoznaju Odiseja. Telemah Leukoni priča o svojem putovanju te kako je saznao Odisejevu veličinu, a time i svoje nasljedstvo. Prepričava kako je prije puta, a nakon bezuspješnog sazivanja skupštine i traženja pomoći, s Leukonom išao prikazati žrtvu, a pritom ju je navodno boginja Atena nadahnula da ga ohrabri: „Was dir die Plappermäuler weigern, nimm! / Odysseus ist kein Name. Telemach, / Odysseus Sohn, ist nicht ein leerer Schall.“[277] Da Odisej nije samo ime, dokazuje i njegova trenutna pojava – u nekoliko navrata u kojima si stranac pripiše to ime u ljutnji i žestini trenutka, nitko ga neće shvatiti ozbiljno jer još uvijek neće govoriti u punoj snazi ličnosti.

Leukona Telemahu opisuje majčinu tugu nakon što saznaje za njegov pothvat. Ona i Euriklija prijete svima koji su znali što on smjera:

> Gern hätt' ich dir's erspart, o arme Mutter,
> Daß du nun am fünften Tage doch
> Erinnern mußtest eines Sohnes, der
> Dir schwerlich halb so lieb als lästig ist.[278]

[276] (Hauptmann 1914: 51)

[277] (ibidem: 52-53)

[278] (ibidem: 54-55)

Iz ovih redaka lako se iščitava da Telemah prebacuje Penelopi ovo što se događa, ali i svjestan je da njegovo odrastanje smeta njoj, koliko i njeno čekanje njemu. Ipak, samo nekoliko redaka kasnije, tvrdit će:

> Ich sah das Ziel und sah den Weg und sah
> Die Tat! die unausweichlich dieser Hände
> Und keiner andern wartet: eine Tat,
> Die blutig treffend, meinen Vater, mich
> Und meine Mutter rächen wird! – Nicht sie
> Zuletzt, sie ist die meist Beschimpfte
> Durch ihre Werber widerlichen Schwarm.[279]

Iako se tematski Hauptmannov komad može smjestiti u neoromantizam, do sada se moglo primijetiti kako Hauptmann Odisejev karakter gradi u naturalističkom tonu, opisujući njegovo psihičko stanje kliničkim simptomima. Ekspresionističke motive „Ziel", „Weg", „Tat" uvodi u Telemahovim replikama, iako će Odisej u konačnici biti taj koji će kročiti „putem" i ispuniti „djelo". Telemah vjeruje da se u tom trenutku već uspio identificirati (a time i poistovjetiti s ocem) te da je spreman preuzeti svoje naslijeđe. Opisuje kako se prvi puta uspio identificirati s ocem u trenutku kada se udaljio od Itake – i on je bio daleko, izgubljen moreplovac kojemu se kida srce za domovinom.

U odnosu Odiseja i Telemaha očituje se generacijski jaz. Jaz se manifestira u nerazumijevanju. Starac Odisej, kojemu vlastiti sin preotima ulogu i mogući povratak, počinje luđački skakati i vikati: „Hier! baa! begrabe mich: ich bin Odysseus."[280], ali ga ponovno nitko ne shvaća ozbiljno. Tako se i Telemah zgraža i odlazi. Odisej sam govori da mu je vlastita slava (time i identitet) nepoznata (i nedostupna) koliko i sin.

U trenutku kada zauvijek želi pobjeći, ulazi Euriklija tako da starac ponovno sjeda snuždeno na klupu. Iako je Euriklija ta koja Odiseja među prvima u epu prepoznaje po ožiljku, ovdje i ta nada ostaje neispunjena. Ona kori Eumeja što toliko gosti prosce, svađaju se iako oboje žele isto – povratak gospodara i staro blagostanje.

Eumej u jednom trenutku krši zakon gostoprimstva: „Nun er gegessen und / Getrunken, fällt er lästig."[281] Ponovno razočaran, Odisej u strahu i ludilu bježi, traži prostora i naziva ih

[279] (Hauptmann 1914: 55-56)

[280] (ibidem: 59)

[281] (ibidem: 64)

ubojicama. Njegovi krikovi toliko uzdrmaju Euriklij, da se mora osloniti na Eumeja, ali ipak ne shvaća što se događa. Nastavlja svađu s Eumejom, a pridružuje im se i Melanta koja je prisluškivala. Sasvim tiho u prostoriju ulazi Laerto koji izgleda identično kao i stranac (Odisej), Euriklija čak na trenutak misli kako se sablazni stranac vratio.

Laerto, također ne vodi potpune razgovore s okupljenima i ne čuje što mu govore, kao da je u nekoj drugoj realnosti. Sada ulazi izričući želju da mu se skuha zobena juha i to neprestano ponavlja. Laerto ne prepoznaje Eurikliju, a kada mu je Eumej predstavlja on se prisjeća:

> Weißt du, warum ich damals nicht, als ich
> So gern wollte und du lieber noch
> Geduldet hättest, deinen jungen Leib
> Genossen, Eurykleia, Tochter Ops? –
> Kichernd.
> Ich weiß es nicht! Nun sind wir alt und zahnlos,
> Und du und ich, wir buhlen nicht mehr, nein! –
> Koche mir eine Hafersuppe, Hirt![282]

I Laerto je poput Odiseja izgubio cjelovito pamćenje, kao i shvaćanje vlastitih starih moralnih i životnih načela. Sve se zaboravlja, vremena se mijenjaju, ostaju samo tijela – ruševine prijašnjih mogućnosti, prilika, želja i ideja. Zanimljivo je da je od svih sjećanja autor posvetio toliko pažnje upravo toj neutaženoj seksualnoj želji Laerta.

Treći čin

Radnja se ponovno seli u dvorište gdje se Odiseju pridružuje njegova zrcalna slika – starac Laerto. Odisej je preneražen, ne može shvatiti tko je to. Odvija se za Odiseja vrlo jezovit i nejasan prizor. Nato dolaze Noaim i Melanta koji nastavljaju vrijeđati Penelopu. Nazivaju ju glumicom i lažnom Herom:

> NOAIMON
> Wenn nun Odysseus wiederkäme, o
> Du ziegelbrauner Dämon, wäre
> Er nicht ein Greis? was glaubst du: würde dann
> Mit ihm die Herrin wohl zufrieden sein?
> MELANTO
> Zufrieden, sie, mit einem Greise? Ei!
> Er komme! er versuch es! häng mich selbst,
> Gibt sie ihn nicht sogleich der Meute preis
> Und läßt von ihren Buhlern ihn zerfleischen.[283]

[282] (Hauptmann 1914: 73)

Ponovno se Melantine riječi izravno preslikavaju kao pretpostavka Penelopine misli ili radnje. Odisej je stoga ponovno razočaran i preplašen te se odlučuje nastaviti skrivati:

ODYSSEUS
Es ist nicht wahr, dass ich Odysseus bin,
So kann mein Weib mich mit Bluthunden auch
Zu Tod nicht hetzen. Hab ich recht? und wenn
Ich's wäre, Vater, schwieg' ich mäuschenstill.
LAERTES
Ha ha ha ha! du bist mein Sohn Odysseus.
Warum nicht, wenn doch ich sein Vater bin?
In meinen Lumpen steckt Odysseus' Vater.
Nein, nein, ich log: Laertes bin ich nicht,
Und also kann mich meine Schwieger auch
Nicht hetzen mit Bluthunden. Wär' ich's aber,
Macht' ich's wie du und schwiege mäuschenstill.[284]

Razgovor ovih dvaju odraslih muškaraca koji očigledno padaju u jaz bezimenosti i ludila budi simpatiju i sažaljenje. Nesigurno je dogovaraju li se oni oko prešućivanja vlastita identiteta ili u bunilu igrom slučaja nižu donekle razumljiv razgovor. Ipak, njihov daljnji razgovor odaje da Laerto i dalje ne prepoznaje sina, a Odisej ne zna kako doprijeti do oca: „Ich plappre nur so gradaus, was mir einfällt, / Und weiß nicht was, und kann mich nicht erinnern.“[285] Njegovo fragmentarno pamćenje na trenutke se vraća i odlazi. Laerto ga poziva da zaplešu. Noaim i Melanta se rugaju groteskнom prizoru. Odisej usred plesa na Laertov spomen njegova imena, počinje ljubiti njegove ruke i koljena. U trenutku ganuća i osjećajnosti iskazuje svojem ocu poštovanje. Lutajući po svojoj podsvijesti, pokušavajući utvrditi (i potvrditi) svoj identitet, i otac i sin se vraćaju u infantilno stanje svijesti ili jednostavnije rečeno: počinju se ponašati kao djeca.

Ulazi pastir Melantij, Melantin otac, i udara Laerta koji bježi. Eumej izlazi iz kuće s lukom u ruci, dok Odisej kao u ludilu vrišti i viče jer su mu udarili oca. Dolaze prosci kojima je Melanta ostavila otvorena vrata. Eumej ju, ljutit zbog toga, šalje kući s ocem.

[283] (Hauptmann 1914: 78)

[284] (ibidem: 79)

[285] (ibidem: 81)

Prosci vrijeđaju Eumeja, nazivaju ga Edipom svinjaca. Prijete mu se, na što im se on suprotstavlja i prijeti se istom mjerom Antinoju: „Auch ich, sobald ich Herr bin, hänge dich.“[286] Njegovu suludo hrabru izjavu prosci ismijavaju, dok je ona očit predznak da je Eumej iz nekog razloga siguran da će prije postati gospodarom nego oni. Eurimah zahtjeva njegovu unuku za ljubavnicu, a zauzvrat mu nudi zlato. Uto dolazi Leukona noseći vrč s vodom, a Odisej joj pada pod noge sa strahom:

> ...
> Du Hochherwandelnde, du Zauberin!
> Furchtbare Göttin Kirke, die du alle
> In Schweine wandelst, die dein Zauber anzieht,
> Hab Mitleid mit den Fürsten.
> KTESIPPOS
> Dieser Bettler
> Ist toll.
> LEUKONE
> Allein er spricht die Wahrheit, Fürsten.
> Nur dass ich nicht die Göttin selber bin,
> Sondern der hehren Nymphe Magd, die alle
> Auf Ithaka so fürchterlich verwandelt.[287]

Ovaj zaključak da samo luđak govori istinu podsjeća na priču o kraljeviću Hamletu. Iz psihoanalitičke je vizure dio prave istine čovjeku (i svijetu uopće) zaista zakopan u njegovoj podsvijesti u kojoj, kada se vraća, prolazi infantilna stanja psihe (ponaša se kao odraslo dijete, luđak). Tako se i ovdje događa da društvo ne prihvaća izrečenu istinu zbog čega se osoba proglašava ludom i ne shvaća ozbiljno. Drugi je problem što niti Odisej sam ne može stabilizirati tu istinu jer ona ne nalazi potvrdu u ljudima iz njegove prošlosti.

Odisejevo fragmentarno sjećanje ovdje povezuje Kirkinu moć s moći svake žene, pa i Penelope, da svoje prosce figurativno govoreći pretvori u svinje, kako se to dogodilo ovdje. Kao Kirka, svojom ih ljepotom privlači, magli im um, tako da se ne znaju ponašati. Ovdje se nigdje ne govori o tome je li to ili nije Penelopina želja, ipak, slijed moguće naracije baca upitno svjetlo na nju.

[286] (Hauptmann 1914: 87)

[287] (ibidem: 88-89)

Uživjevši se u svoj svijet (svoju prošlost) Odisej Antinoju naoko nešto daje u ruku kako bi ga spasio, ali je Antinojeva ruka prazna. Odisej objašnjava da je to cvijetić Moly koji mu je dao Hermija, božanski glasnik, da se spasi od Kirke. Ponovno se pojavljuje još jedan falusni simbol – cvijet. Samo posjedovanje tog simbola, pa i znanja o anegdoti s cvijetom Moly, potvrđuje Odisejevo simboličko mjesto u mitskoj povijesti, kao i njegov život i identitet općenito. Hauptmann se ovdje poigrava s falusnim simbolom jer ga Odisej pokušava pokloniti, a zapravo se samim spominjanjem simbola budi njegovo sjećanje i time njegovo Ja, što će se sada i fizički očitovati.

Odisej u ovakvim interpolacijama proživljava i oživljava svoje avanture, dok ga ostali ili ismijavaju ili, poput Leukone i Eumeja, žale. Eumej, držeći luk najavljuje da će tek taj luk odlučiti tko je pravi itački kralj. Nakon njihovog odlaska, u Odiseju se prvi puta događa značajniji preokret. Iako još za njima viče da ponesu cvijetak Moly, didaskalije otkrivaju više: „Ihnen nachblickend, unverwandten Auges, wird seine Haltung drohend, er scheint zu wachsen.“[288] Proživljavanje prošlosti, bijes na prosce kao i falični simboli luka i cvijeta, bude dovoljnu iskru u Odiseju tako da je to odmah i fizički vidljivo. Dolaze Leukona i Telemah koji primjećuje promjenu, ali se Odisej brzo prikriva tako da zanemaruju što su vidjeli.

Telemah želi ući u kuću za proscima i osvetiti se, ali ga Leukona pokušava zaustaviti, a to čini čak i Odisej koji mu staje na put i tvrdi da je Leukona zapravo Atena koja ga upozorava. Telemah sada naslućuje da stranac nije običan prosjak i da ima određenu (i njemu neobjašnjivu) moć nad njim. Odisej se postupno počinje otkrivati Telemahu:

> ODYSSEUS
> Nenne mich Niemand, Knabe, ich bin Niemand.
> TELEMACH
> Du bist nicht Niemand, und ich bin kein Knabe.
> Tritt denn beiseit.
> ODYSSEUS
> Niemand schlug Plyphem!
> Niemand ist listig wie dein Vater.[289]

Odisej postaje sve sigurniji, iz potpune bezimenosti i ludila prelazi u fazu igranja jedne od svojih prošlih uloga, one u kojoj se zove Nitko.[290] Telemah je u isto vrijeme sve strašljiviji.

[288] (Hauptmann 1914: 92)

[289] (ibidem: 96)

Ne prepoznaje oca ili ga se boji prepoznati: „Bleib! oder geh! geh! Kehre niemals wieder.“[291] Ne znajući tko je zapravo pred njim, Telemah sluti da mu protivnik pokušava oteti novostečenu muževnost. Oni sada stoje jedan nasuprot drugome, obojica sa željom i namjerom preuzeti vlast, ali još i sami u neizvjesnosti jesu li u toj borbi prijatelji ili neprijatelji. Telemah tvrdi da bi prepoznao oca, a Odisej tvrdi da se vara jer ga, eto, ne prepoznaje.

Leukona, koju je Telemah zamolio da ode kako bi ostao sam sa strancem, sada se vraća s viješću da se dogodilo čudo – usred duge suše iz zemlje je izbio izvor. Leukona drži da je to dobar znak, a time i prisutnost stranca. Odlazi im pokazati izvor oko kojeg su se već okupili pastiri. Pastiri se vesele, a Odisej plače jer oni žive sretni „u susjedstvu boga Pana“, dok je on lutao svijetom i nikada se nije više približio bogovima nego oni sada. Ova neobična i potpuno neočekivana scena pravi je izazov jer ju Hauptmann potpuno proizvoljno umeće bez ikakvih poznatih aluzija na epsku radnju. Jedino rješenje koje se nudi nalazi se ponovno u psihoanalitičkoj teoriji. Ako se zanemari Odisej i obrati pozornost na pastire, može se zaključiti da je za njih i njihova stada ključna voda. S obzirom da izvor nazivaju „čudom“ i na veliki broj okupljenih, može se zaključiti da je vladala duga i zamorna suša koja je ugrožavala njih i njihova stada. Novi izvor vode zadovoljio je najveću potrebu pastira. Njihov bog, koji je zapravo priroda sama, podario im je ono što im treba da zadovolje svoje potrebe. „Približiti se bogovima“ može se stoga interpretirati kao „zadovoljiti potrebe“. Odisej se nalutao svijetom, ali nije našao ono unutarnje zadovoljenje koje je tražio, već ga je susrela gorka istina da se sve što mu treba nalazi upravo u njegovoj obitelji koja se zbog njegove odsutnosti nalazi u najvećoj opasnosti.

Sve okupljene oko izvora zaokuplja zvuk roga. Taj zvuk budi Odiseja i on potiče pastire da se naoružaju. Bacaju Melantu u okove. Odisej u punoj snazi izaziva Posejdona i prkosi vlastitoj sudbini, nakon čega pada na zemlju. Leukone objašnjava da to ponovno izgleda kao nekakav živčani napad: „Er schäumt! Er windet sich in Zuckungen.“[292] I Telemah

[290] Hauptmann podrazumijeva poznavanje epske radnje, stoga se ne osvrće detaljnije na Odisejevu pustolovinu s Polifemom.

[291] (Hauptmann 1914: 97)

[292] (ibidem: 110)

ovaj puta osjeća prijeteću promjenu koja će njega ponovno podrediti pa i doslovce privremeno kastrirati – povratak oca: „Und auch die Erde zuckt. Sie zuckt! Mich schwindelt's.“[293]

Leukona se na trenutak pretvara u boginju Atenu, ali i to je vidljivo samo u njenom osobnom subjektivnom poimanju:

> Schrecklich war
> Sein Hadern. Doch der Speer in meiner Hand
> Begann zu glühn, indes er schmähte! Und
> Mir war, ich wüchse, trüge Helm und Schild,
> Und müsste kämpfen ihm zur Seite, wär's
> Auch wider Götter. Übermächtig ist
> Sein Leid und setzt die Himmlischen ins Unrecht.[294]

Telemah shvaća da se po povratku oca on mora maknuti s mjesta u društvu koje je imao namjeru izboriti:

> Wär' seine Irrfahrt wirklich denn zu Ende,
> Des Manns, des Namen ich nicht nennen mag,
> So ist der Tummelplatz, ist der Irrgarten
> Der Welt nun leer. Und Götter brauchen immer
> Ein neues Spielzeug: fort! ich will es sein.[295]

U trenutku kada je Telemah skupio snage zauzeti očevo mjesto i obraniti obitelj i nasljedstvo, to mu se oduzima: „Du machtest mich / Zum Manne, um mich wieder zu entmündigen.“[296] Leukona primjećuje promjenu u Telemahu koji doslovce gubi ravnotežu i bespomoćno tetura.

Četvrti čin

Atmosfera na pomolu preokreta koji slijedi toliko je intenzivna da ga Euriklija doslovce miriše: „Es riecht nach Schwefel hier und brandig, Hirt.“[297] Nad Itakom je prolom oblaka nakon duge i mučne suše.

Euriklija i Eumej se dogovaraju kako ju provesti kraj prosaca iz njegove kuće jer ju oni toliko mrze da bi joj mogli nauditi. Eumej otvara vrata kroz koja ulazi pročišćeni zrak i jasnoća – tako sam autor napominje u didaskalijama – a Eumej primjećuje i dugu koju shvaća

[293] (Hauptmann 1914: 110)

[294] (ibidem: 110-111)

[295] (ibidem: 111)

[296] (id)

[297] (ibidem: 112)

kao Ateninu poruku i povoljan znak. Oni odlaze, a dolaze Leukona i Telemah koji želi otići s Itake:

LEUKONE
Nicht so! nicht so, Geliebter!
TELEMACH
O Leukone!
Wie seiner selbst unkundig der Mensch.
LEUKONE
Wo aber willst du hin, wenn du hier fortgehst?
TELEMACH
Gleichviel: dorthin wo nicht Heimat ist.
Dort find' ich mich, und meines Vaters Sternbild
Leuchtend auf meine junge blinde Freiheit.
Und wenn du mutig bist, gehst du mit mir.[298]

Telemah podsvjesno osjeća da mu je njegovo pravo uskraćeno, da je kastriran za sada od neke neodređene sile. Ponovno slijepa sloboda znači kastrirana sloboda, što je zapravo ništa drugo nego bijeg. Leukona ga odgovara i on se u plaču slama oko njezinog vrata. Ona ga savjetuje i daje mu snagu. Telemah uzima luk i posljednji puta pokušava prisvojiti falus, ali ne uspijeva napeti luk. Eumej mu pokazuje na dugu: „Sieh diesen Regenbogen, Telemach: / Der Gott spannt seinen Bogen leichter als / Du deinen.“[299] Ovom šalom Hauptmann još jednom uspoređuje mladu naivnost i snagu prirode kakvu zagovaraju naturalisti. Telemah je tužan jer se ne može dokazati, a nema strpljenja više čekati – to ga tišti. Leukona primjećuje: „Sein neuer, starker Mannesmut ist hin.“[300]

Eumej također, kao prije Telemah, smatra da se Odisej pred njim ne može sakriti. Telemah sada u to sumnja jer se prisjeća kako mu je Helena pričala o Odisejevoj nevjerojatnoj sposobnosti prerušavanja. Uto Odisej ulazi u prostoriju viši i snažniji nego prije. Telemah psihičku prijetnju iščitava kao fizičku: „Er wächst! Er dehnt sich! er erfüllt das Haus / Und niemand außer ihm kann drin noch atmen.“[301] Odisej je tajanstven, moćan, poput demona širi svoju moć nad okupljenima, naređuje Leukoni i Eumeju što trebaju raditi. Dolaze prosci i ismijavaju Odiseja. On ne reagira, pred njima još glumi ludilo:

[298] (Hauptmann 1914: 116-117)

[299] (ibidem: 120)

[300] (ibidem: 121)

[301] (ibidem: 124)

Sieht nicht auf mich, ich bin ein rasender
Narr! bin ein Narr, der rast! ein Rasender!
Lasst mich! blickt nicht auf mich! legt mich in Fesseln.[302]

Nakon toga Ktesip u raspravi baca klupčicu na Odiseja koja se od njega odbija.

Nakon što su ju iznemoglu vratili, Melanta izdaje da je Laerto taj koji puše u rog i time diže pastire na noge. Ona misli da će je oni pratiti u borbi, ali ju Antinoje ismijava i naziva „Kasandrom iz svinjca". Ona im otkriva da je Telemah živ i u dvoru. Uto on dolazi, ali ne želi pričati s njima o svom putovanju. Prosci ga ponovno ismijavaju i počinju se pred njim razmetati tko će dobiti njegovu majku. Pritom Antinoje daje zanimljiv opis svoje privrženosti Penelopi:

Ihr lechzt nach Gold. Ich liebe seine Mutter.
Trinkt auf die Frau, die kalt ist wie der Schnee!
Und die ich schon seit jenem Tag begehre,
Wo sie als Kind mich an den Busen hob.[303]

Iz Antinojeve izjave može se jasno iščitati autorova aluzija na Edipov kompleks. Ovu vrlo frojdovski duboku ovisnost o majčinskoj figuri Antinoje proširuje fantomskom slikom po život opasne žene-pauka:

Wenn sie wie eine große bunte Spinne
Inmitten des Gewebs am Webstuhl sitzt
Und immer starr und undurchdringlich lächelt,
Und Atem schwellend ruhig durch sie hingeht
durch diesen wogenden Leib, den köstlichen:
Wer will da widerstehn? Die Grausame,
Die kühler Tücke voll die Wimper senkt,
Umspinnt, fängt, würgt mit aphrodisischem
Und schadenfrohem Lächeln tödlich fruchtbar.[304]

Ubrzo ju zatim opisuju kao „žednu božicu" koja nikada ne stari. Dalje s Telemahom raspravljaju o njihovom pravu kao gostima da im se pruži sve što im treba, dok im Telemah prebacuje grubo iskorištavanje. Prosci se ne boje božanske srdžbe niti Odisejeva povratka jer smatraju, kao i Melanta, da bi Odisej, ukoliko se i vrati bio tek ostarjela spodoba kojoj bi se mogli samo rugati. O Penelopi Eurimah dalje govori: „Sie giert nach unsrer unverbrauchten

[302] (Hauptmann 1914: 133)

[303] (ibidem: 139)

[304] (ibidem: 139-140)

Kraft, / Ein jeder Blick bezeugt's, so sehr sie heuchelt."[305] To su sve izazovi i sumnje s kojima se povratnik mora suočiti. Ali Penelopa nije zagonetka samo za Odiseja, već i za prosce jer kako nastavlja Eurimah:

> Ich hasse dieses Weib, wie ich sie liebe: Nein!
> Ich hasse sie mehr! und in ihr Schlafgemach
> Möcht' ich einbrechen mit Gewalt, sie packen,
> Und niederbändigen ihren stolzen Hochmut.[306]

Ove fantazije silovanja odaju agresivnost i nasilnost prosaca. U trenutku se čini da sve ovo izgovaraju kako bi naljutili Telemaha koji zaista povlači mač, ali njihov naum i njihove riječi ipak odaju što žele:

> EURYMACHOS
> shlägt auf den Tisch
> Ich sterbe oder ich besitze sie.[307]

Prosci Penelopinu zagonetnu osobnost ne mogu drugačije shvatiti nego kao nešto što moraju ukrotiti i posjedovati. Oni nemaju dovoljno iskustva niti razumijevanja da bi prema Penelopi pristupili drugačije nego recimo prema sluškinji Melanti – nasilno i osvajački.

Eumeju, koji je pripremio luk za povratak svog gospodara, prosci uzimaju luk i pokušavaju odmjeriti snagu napinjući ga. Ipak, niti jedan ne uspijeva. Time se jasno pokazuje da, iako posjeduju veliku količinu mladenačke nasilnosti i napadačke energije, oni nemaju *falus*, oni nemaju status koji bi im dozvolio da zauzmu mjesto zrelog muškarca. Odustaju i odlaze gostiti se i zabavljati sa sluškinjama dok Telemah uz pomoć Leukone konačno prepoznaje i priznaje svog oca. Njihovo prepoznavanje je počelo puno ranije i sada se završava relativno brzo i bez dodatnih zapleta.

Peti čin

Odisej, sada u punoj snazi, bodri sina i Eumeja. Grijehe prosaca pripisuje nedostatku discipline – svaki kućni ljubimac podivlja bez stege. Telemah sada prihvaća svoje mjesto kraj oca i spreman je pomoći mu, a Odisej se veseli osveti i smatra ju poklonom bogova, to jest

[305] (Hauptmann 1914: 144)

[306] (id)

[307] (ibidem: 145)

konačnim zadovoljavanjem svoje unutarnje potrebe. Na pitanje kako će majka reagirati kada ga vidi od Telemaha ne dobiva odgovor, dok ga Leukona smiruje:

> Nie kehrt sie ihre Feindschaft gegen dich,
> Denn nun du hier bist, steht sie da als Göttin
> In Irrungen und Duldung groß wie du
> Und neben dir aufwachsend zu den Sternen.[308]

Kao i u epu, pravovremeni povratak je ključan jer je Odisejev povratak onaj koji će odrediti Penelopinu sudbinu i okarakterizirati ju za sva vremena ili kao bludnicu ili kao sveticu. Odisej ipak sumnja, riječi mu nisu dovoljne pa ni kada ga Eumej uvjerava kako mu ona nikada nije bila nevjerna. Podsjeća Odiseja kako je, dok je još prosio Penelopu kod Ikara, već jednom bio u takvoj situaciji – bila je okružena hrpom mladih prosaca koji su gorjeli za njom i ipak je ostala netaknuta. Nazvao ju je tada Kirkom[309] koju je osvojio samo jer je imao čarobni cvijet, a nedavno je na to upozorio i prosce. Odisej smijehom odobrava Eumejeve riječi. Uto ugledaju Laerta koji spava: „ODYSSEUS (...) / Ja, du und ich, und ich und du, wir beide / Mussten uns wühlen durch das wirre Dasein... „[310] Ovdje Odisej ukratko sažima susret s ocem i bezimeno stanje njihove svijesti – svijesti u potrazi za pravim identitetom.

Eumej je spreman na borbu, ali Odisej želi čekati. Noaim im donosi vijesti o odvratnim orgijama koje vode prosci zajedno s Melantom koju prosljeđuju od jednog do drugog. Prosci pijani dolaze, a Odisej ih uzvikom da se vratio ubija jednog po jednog. U zadnjim stihovima drame Odisej ostavlja svoju sumnju: „Was wird die Mutter sagen, Telemach,/ Dass ich ihr schönstes Spielzeug schon zerschlug?“[311]

4.1.1. Hauptmannova preinaka mita

Mogući odgovor na pitanje zašto se Gerhart Hauptmann odlučio baviti trenutkom Odisejeva povratka može se naći kod Hilschera:

> Namentlich in den frühen Dramen bediente sich Hauptmann beinahe schematisch einer bestimmten Technik. Er führte einen Fremden oder Lebenserfahrenen Heimkehrer in einen labilen, meist degenerierten

[308] (Hauptmann 1914: 152)

[309] Epizoda s Kirkom se u epu odvija tek nakon odlaska iz domovine i tijekom dugog izbivanja. Autor si je uzeo slobodu preurediti redoslijed događaja za potrebe svog teksta.

[310] (Hauptmann 1914: 154)

[311] (ibidem: 168)

> Gesellschaftskreis, der dadurch in Bewegung gerät und seine Geheimnisse entschleiert.[312]

Time je samo logično da se autor nakon svog putovanja u Homerovu domovinu vratio na korijen motiva povratnika – Odiseja. Drama je smještena kronološki gledano u treću fazu autorova stvaralaštva: „Od smjene stoljeća do prvog svjetskog rata (1900-1914).“[313]

Dugogodišnje veliko društveno previranje prelama se upravo te godine kada Hauptmann izdaje svoju obradu ovog mitološkog motiva. Govoreći o pristranosti ili zaziranju od ideja koje su preplavile i pokrenule čitavu jednu naciju, teško je zaključiti koliko je autor u svojoj drami branio tadašnje društvene i političke tendencije, ili bolje rečeno, koliko je političkoga ugradio u adaptaciju mita, ali se kroz detaljnu interpretaciju jasno može primijetiti da se autor koncentrira na potragu za identitetom koja bi u jednu ruku mogla predstavljati i tadašnje potrebe njemačke nacije.

S druge strane, za razliku od epske naracije, Hauptmannova drama izbjegava brutalne scene nasilja pri čemu se i sam prizor osvete svodi na kratko izvještavanje, bez dublje razrade. Hauptmann je daleko više pozornosti posvetio psihološkom stanju svog osvetnika – njegovom previranju u bezličnosti, njegovoj potrazi za istinom i konačnom zauzimanju svog mjesta. Hilscher objašnjava da je stvorio novi tip junaka: „...einen Mann, der von passivem Leiden zur reinigenden Tat fortschreitet.“[314] Hauptmannov junak oponaša antičke junake jer kreće na put samospoznaje. Ipak, to je put samoiskazujućeg pojedinca koji nadvladava prepreke u više manje konkretnoj okolini. Da bi ostvario mitski ciklus nedostaje mu najvažniji susret – onaj s Penelopom.

Navedena psihološka previranja neminovno upućuju na psihoanalizu kao ključ iščitavanja teksta i simbola koji su utkani u njega. Tako čitan, tekst nudi vrlo zanimljivo gradivo koje se temelji na proučavanju unutrašnjih životnih sila, kao i suodnosa pojedinca i okoline.

Kada bi se morao izdvojiti jedan element Odisejeve ličnosti u trenutku dok teži ponovnom uspostavljanju, to bi bila želja za dominacijom. Odisej, korak po korak, dominira nad slugama, proscima ali, što se pokazuje najosjetljivijim i najzanimljivijim, i nad svojim

[312] (Hilscher 1996: 482)

[313] Vidi: (Uvanović (Ur.) *Gerhart Hauptmann* 1998: 482-485)

[314] (Hilscher 1996: 265)

sinom. Odisej, izborivši se za vlastiti identitet, nadvladava i psihički i fizički ljude oko sebe. Željko Uvanović objašnjava da se i u kasnijim Hauptmannovim djelima uvijek ostvaruje načelo nametnute strukture moći: „Der Obrigkeitsgehorsam erweist sich, im Leben wie auch im Werk Hauptmanns, erstens als erzwungen und folglich als Routineverhaltensmuster.“[315] U ovom slučaju promatra se proces nametanja te moći koja se prihvaća ili nameće silom. Hauptmannov se Odisej ostvaruje kroz hegelijanski odnos sluge i gospodara u kojemu je on, naravno, gospodar.

U jednom trenutku susreće se oporavljeni Odisej kako stoji nasuprot Telemahu i njegovoj novostečenoj muževnoj snazi. Bez puno riječi ili djela, Odisej psihički poražava sina tako da on postaje nesiguran, doslovno osjeti kako mu se tlo ljulja pod nogama i vraća se u sigurnost žene – Leukone. Ta dimenzija daleko je pomnije razrađena u Hauptmannovoj drami nego u epu. Očita je razlika između oca i sina u epu gdje oni borbu dogovaraju i ravnopravno stoje u osveti, i s druge strane Hauptmannova oca i sina kao dva protivnika od kojih otac nadjačava, preuzima vodstvo na štetu svježe zrelosti vlastitog sina te samostalno zapovijeda i ubija prosce.[316]

Zanimljiv je način na koji on to svoje mjesto osvaja – njegova nadmoć se osjeti u zraku, pritišće svijest onih koji će mu biti podređeni. Onog trenutka kada stranac postaje Odisej, njegova ličnost drastično mijenja trenutno stanje stvari dok otac ne zauzme svoje mjesto u obitelji. Navedeno se može usporediti s opisom simboličku funkciju Jacquesa Lacana: „...there is an unconscious structure that determines people's social position and regulates their relationship without their being aware of it.“[317] Kroz nametanje Odiseja društvenim prilikama koje je zatekao, Hauptman na neki način uprizoruje ponovnu uspostavu te podsvjesne strukture. Izvan te strukture, dakle vlastitog identiteta zrele osobe, je psihoanalitički gledano stanje neuroze ili „prijeteći jaz“ kako ga autor naziva u drami. Dok antički Odisej izvan svog identiteta (mjesta u svijetu) koristi tek neku drugu posuđenu ili izmišljenu masku koja će koristiti svrsi dok mu to treba, Hauptmannova Odiseja izvan identiteta čeka ludilo koje koči razum i ne dozvoljava jasno percipiranje i sudjelovanje u stvarnosti. Za Telemaha, koji se na kraju drame stavlja u položaj maloljetnika, dakle osobe u

[315] (Uvanović *Ethischer Individualismus und Obrigkeitsgehorsam* 1998: 134)

[316] Telemah u jednom trenutku izražava žaljenje što nije sudjelovao u osveti, dok ga Odisej kori i govori mu da će doći njegovo vrijeme.

[317] (Homer 2005: 35)

razvoju, izvan novog željenog identiteta leži avantura samospoznavanja koju on naziva lutanjem svijetom. Dok u epu Telemah može napeti luk, ali ne želi te luk i time moć prepušta ocu, Hauptmannov Telemah pokušava, ali ne može napeti luk. Tu ulazi psihoanaliza te putem luka kao simboličnog „falusa“ razjašnjava radnju kao povratak oca u simboličan poredak frojdovskog i lakanovskog „Zakona Oca“.

Vrlo psihoanalitički motivirano, Hauptmann uprizoruje pravu malu ali višeslojnu borbu unutar Freudovog modela psihe – superego (Odisej kao predstavnik starog poretka) ograničava nagonski *id* (nagonski živog prosaca), a zajedno utječu na konačni *ego* (uređeno društvo). Odisej je otac koji se vraća i ukroćuje nagon svojih sinova zabranom seksualne slobode. U istoj mjeri u kojoj se taj model može primijeniti na društvo, on je primjenjiv i na pojedinca: Odisej sam, dok još nije obnovio svoje Ja, govori kako je ubio boga misleći na svoje sjećanje pa sada provodi život u tami postojanja – on se odrekao svoje prošlosti, moralnih načela i tek svojim samoostvarenjem kroz osvetu i zauzimanjem svog mjesta u društvu i obitelji on živi i ostvaruje tu religioznost. Dok zauzima svoje mjesto u simboličkom poretku društva i obitelji, Odisej ipak ne dolazi do mitskog statusa. Za razliku od epskog junaka, koji taj status dobiva s jedne strane božanskom voljom, a s druge posjedovanjem potrebnih kvaliteta i znanja koji vode procesu prepoznavanja, Hauptmannov Odisej svoj status stječe zahvaljujući vlastitom obnavljanju identiteta kroz unutarnje psihičke procese koji simbolički dominiraju okolinom. S druge strane on to postiže samo jer se vratio u svoj „milje“, koristeći naturalistički rječnik.

Drugi naturalistički element je interpretacija božanskog uplitanja. Ukazanja bogova nisu uprizorena, već su samo pretpostavljena. Ako se događaju neobične stvari ili čuda, ona su prikazana kao neurološki poremećaj ili prirodne zanimljivosti (poput izbijanja izvora). Spominju se bogovi, ali ne u istoj mjeri i na isti način kao u epu. Hauptmann tek stilski koristi zazive bogova, a onaj pravi „bog“ koji budi udivljenje i vjeru njegovih likova zapravo je odnos čovjeka i prirode. Pojam boga kakav se iščitava iz teksta usporediv je s Freudovim poimanjem podsvjesnog. Čini se da je samoostvarenje vlastitog identiteta u skladu s njegovom „prirodom“ vjera koju Hauptmann zagovara. Protivno tim načelima ponašaju se prosci. Kada Odisej uzvikuje „bog“ Telemahu pri ulasku, to je znak nade da je sin nastavio živjeti u skladu s očevim moralnim načelima, i tim je veće razočaranje kada primijeti da je sin nestrpljiv preuzeti vlast.

Hauptmannov Odisej, slično onom u epu, mora sastaviti i proživjeti fragmente svog identiteta kako bi ga u sebi ponovno uspostavio. Očito sklon naturalističkoj znanstvenoj percepciji događaja, Hauptmann opisuje Odisejevo stanje i oporavak u obliku epileptičnih napada. Logično je krenuti od pretpostavke da je djelo pisano u stilu neoromantizma, oživljavajući antičke teme, ipak primjetna je naturalistička karakterizacija likova, jer se kreću u relativno realnom okolišu u kojem je sve psihološki i prirodno-znanstveno objašnjivo, kao i ekspresionistička motivacija radnje.

Kao i Odiseju, i Penelopi je autor uskratio transcendiranje, to jest mitologizaciju jer ne dolazi do potrebnog mitskog sjedinjenja para. Uskraćivanje susreta i unošenje socijalne problematike onemogućuje apsolutnost drame kako ju definira Szondi, tako da Odisejev „put" ostaje zadatak pojedinca i ne uzdiže se do mitskog statusa.

4.1.2. Nevidljiva Penelopa u drami *Der Bogen des Odysseus*

U svih pet činova Penelopina osobnost zagonetno lebdi između lika Melante kao predstavnice onog erotičnog i moćnog ženskog koja zna upotrijebiti svoje tijelo i Leukone, netaknute i razumne, moralne i kreposne. Potvrda da su obje žene zapravo Penelopa sama (ili barem neka vrsta njenih zastupnica) može se naći u radovima Petera Sprengela koji iz Hauptmannovih tekstova iščitava nepokolebljivu vjeru u jedinstvo životnih energije *erosa* i *tanatosa* koje se manifestiraju u suprotnostima: ljubavi i mržnje, igre i ozbiljnosti, privlačenja i borbe.[318] Takva dvopolna karakterizacija izgrađuje i lik odsutne Penelope.

S jedne strane moralne ljestvice stoji Leukona kao simbol majčinstva per se. Naime, upravo njoj Odisej pada pred noge nakon simboličnog rođenja iz vode potpuno iznemogao i bespomoćan poput djeteta. Isto se tako Telemah utječe upravo njoj kada doživljava neuspjeh u pokušaju simboličkog preuzimanja *falusa*, to jest natezanju luka. Hilscher u njoj prepoznaje elemente Nausikaje i Atene, te ju naziva „reizvolle Mädchengestallt"[319]. Ona je djevojka, majka, pomoćnica, zagovornica. Kao takva, Leukona nema vlastiti glas u drami, ona ako i govori čini to samo kako bi odrazila i/ili potvrdila mišljenje muškaraca (Telemaha, Eumeja i Odiseja), ili eventualno bodrila iste u njihovim borbama. Jedini trenuci kada ona unosi nešto novo u razgovore što bi sličilo prevratu radnje jesu oni u kojima se pojavljuje u nekakvoj poluviziji kod postelje djeda Eumeja dajući mu upute ili kada nalaže Telemahu što mu je

[318] Vidi: (Sprengel 1982)

[319] (Hilscher 1996: 264)

činiti (otploviti u Pil). U trenucima kada zaista doprinosi razgovoru, Leukona zastupa androginu boginju Atenu što ponovno na neki način poništava njen doprinos razgovoru i radnji glasom žene.

Melantina želja da sudjeluje u muškim odnosima moći jasno pokazuje kako njeno tijelo postaje objektom razmjene među proscima. Ona doista na trenutke utječe na ponašanje prosaca, ali njena fiktivna moć se troši kada je se prosci zasite. Ona vrlo odvažno sudjeluje u razgovoru, ali se njen doprinos također ograničava na prazne floskule. S razlikom da se na mjestu Leukoninog zagovaranja nalazi ogovaranje. Podajući se potpuno svojoj tjelesnosti, Melanta iživljava svoju animalnost, na temelju koje se, treba se prisjetiti de Beauvoir, žena degradira i poistovjećuje s pojmom „ženke".

Jedina žena koja na neki način dominira radnjom, kao zagonetka koja se treba riješiti, kao nositeljica važne odluke, je Penelopa koja ne izgovara niti jednu jedinu riječ u cijeloj drami. Ona svojom magičnom tajnovitošću budi sve veću znatiželju i želju u prosaca. Oni prema njoj razvijaju neobičan odnos ovisnosti u kojem izgleda da je ona ta koja plete mrežu oko njih i drži ih sve okupljene. U neku ruku je to i istina, kao i u epu, Penelopa je primorana produljivati to nesnosno stanje kako bi sačuvala obitelj. Autor time sugerira da je značaj žene, ako i postoji, nužno izvan jezika.

Ranije su istaknute riječi kojima Antinoje opisuje svoju ljubav prema Penelopi; „...die ich schon seit jenem Tag begehre, / Wo sie als Kind mich an den Busen hob."[320] Ova rečenica pomaže u karakterizaciji prosaca kao nezrele mladeži. Helene Deutsch napominje da je prema Freudu majčinska osobnost ta koja je u središtu okoliša koji zadovoljava nagone u infantilnoj fazi ličnosti.[321] Hauptmann, dakle, kao i Homer, prikazuje prosce kao mladež kojoj je u ključnom razdoblju nedostajao odgoj. Deutsch objašnjava da odgoj učvršćuje Ja u oslobodilačkoj borbi protiv infantilnih nagona, kako bi se pojedinac prilagodio stvarnosti i okolišu.[322]

Prosci Penelopi stoga nisu ravnopravni tako da osjete potrebu ukrotiti ju. Za njih je ona nepoznata zemlja, mistična i nedokučiva, što sve više u njima budi želju da ju istraže i

[320] (Hauptmann 1914: 139)

[321] (Deutsch 1948: 7)

[322] (ibidem: 8)

posjeduju i nametnu joj onu ulogu i sliku kakvom ju opisuju kroz cijeli tekst. Za njih odnos s Penelopom ne bi bilo uspostavljanje ravnopravnog odnosa ljubavi, već nametanje vlastite strukture moći – onaj koji posjeduje i ona koju se posjeduje - gospodar i sluga. Ta razuzdana mladež preslikava na Penelopu ono što poznaje – svoj odnos s Melantom te iz toga proizlaze razne erotične maštarije koje opisuju. Autor, kao i u epu, u pretpostavljenom odnosu Penelope i Odiseja prikazuje vrijeme mita koje se temelji na simboličnom postojanju „kao N/netko“, dok su prosci poslijemitska generacija koja fukcionira na načelu posjedovanja nečega.

Iako su do objave drame svijet redovito šokirali novinski natpisi o mučenju sufražetkinja u pritvoru, kao i o njihovoj borbi kojom započinju proces osvještavanja društva o pravima žena, Hauptmann odlučuje zanemariti tu problematiku i iskazuje oštar patrijarhalan stav. Pisan u obliku klasične drame u pet činova, poštujući zakonitosti mjesta i radnje, Hauptmannov tekst uprizoruje strogo patrijarhalan simbolički poredak u kojem su prikazane žene podređene. Sudjelovanje žena u „muškom jeziku“ ih ograničava i podređuje. Autor svoju dramu utemeljuje na modernoj psihologiji i prikazuje negativne žene koje su željne moći, ali ne mogu sudjelovati u muškoj politici moći i postaju njezinim objektom. On prikazuje i pozitivne žene koje su pomoćnice i njegovateljice, ali im je uskraćeno ravnopravno sudjelovanje i ostvarivanje u dijalogu. Ovdje patrijarhalne slike žena (koje se mogu naći i kod de Beauvoir) nalaze potvrdu: Melanta je apsolutno zla žena, a Leukone apsolutno dobra jer su uključene u patrijarhalni poredak. Izvan društva i poretka je mistična žena Penelopa. Hauptmannova žena time služi kao „drugo“ u drami i društvenom poretku koji se grade isključivo oko muškarca.

Za razliku od epske tradicije, u Hauptmannovom komadu Odisej potpuni identitet stječe osvetom, nije mu potrebno da ga Penelopa prepozna niti su potrebni simboli poput kreveta ili ožiljka. Dovoljan je luk kao simbol osvete, *falusa* (muške moći, libida) i Odisejevog prava na povratak kao glave obitelji i kraljevstva. Kraj je otvoren, Odisejev susret s Penelopom tek će uslijediti i njegov je ishod nepoznat.

Kao što je to slučaj u epu, i ovdje se može primijetiti kako Odisej ne podcjenjuje Penelopu. Naziva ju Kirkom jer vjeruje u njenu urođenu žensku moć koja može biti prijetnja simboličkom poretku, ali i svakom drugom muškarcu (kako je to bila proscima). Simboličnim i čarobnim cvjetićem Molyjem, Odisej je u epskoj pustolovini ne samo sačuvao svoj izgled, već i uspio nadvladati Kirku. U Hauptmannovom se djelu ta anegdota izravno povezuje s

jedne strane s nadvladavanjem Penelope, s druge sa zaštitom od njene potencijalno pogubne ženske moći. Drugim riječima, žena prihvaća svoju podređenost i simbolički poredak zbog ljubavi prema osobi koja nad njom vrši svoju moć, tako da se Moly može shvatiti i kao simbol ljubavi. Penelopa se mogla više manje hladnokrvno poigrati s proscima jer ih nije voljela, za njih je ona bila čarobna Kirka koja ih je uništila, dok je Odisej zahvaljujući njenoj ljubavi prema njemu zaštićen od njene destruktivne strane i može računati na njenu potpunu vjernost i siguran povratak. To je ono što se može pretpostaviti.

Trebati će daljnjih tridesetak godina da se Hauptmann ponovno pozabavi obradom mitoloških tema u takozvanoj četvrtoj stvaralačkoj fazi. Bilo bi zanimljivo usporediti kako autor pristupa mitološkoj strukturi nakon proživljena dva svjetska rata kao i osobnih životnih prevrata. Peter Sprengel[323] tvrdi da Hauptmann napušta tendenciju demitologizacije i umjesto da ih, kao sada, raskrinkava da bi došao do istine, počinje vjerovati da su mitovi i bajke same po sebi nositelji istine. Može se samo pretpostaviti da bi Hauptmannov nastavak rada na ovoj temi donio u konačnici i prikaz mitološkog sjedinjenja muža i žene koji ovdje nedostaje, a koji bi, ako se razmotri bogatstvo simbola kojim se autor koristi, bio poseban čitateljski i interpretacijski užitak.

[323] Vidi: (Sprengel 1982)

4.2. Ernst Toller, *Hinkemann* (1923.)

Njemački dramatičar Ernst Toller između 1921. i 1922. godine u zatvoru piše svoju dramu *Hinkemann*. To je razdoblje nakon Prvog svjetskog rata u kojem je Toller sudjelovao kao dobrovoljac. U pogovoru tiskanom izdanju, Wolfgang Frühwald[324] tu predratnu fazu Tollerova života naziva nacionalističkom u kojoj on pokušava dokazati svoj njemački identitet. Nakon istupanja iz vojske mladi se Toller organizirano bori za mir, zbog čega je i osuđen na pet godina zatvora. U poglavlju *Biographischer Überblick* Kirsten Reimers daje pregled razdoblja od 1919. do 1924. jer je ono ključno za Tollerovo stvaralaštvo. Iako autor za to vrijeme obolijeva i fizički i psihički, godine provedene u zatvoru su ujedno i njegove književno najplodnije: „Toller avancierte während seiner Haftzeit zum berühmtesten politischen Gefangenen Deutschlands Anfang der zwanziger Jahre.“[325] Reimers objašnjava da je Toller u svoje vrijeme popularan i zbog gotovo heroične upornosti i borbe za mir, kao i zbog izvedbi komada koji su jedan za drugim izazivali skandale. Ali utjecaj Tollera na književno stvaralaštvo nije ograničen samo na vrijeme u kojem je živio, napominje Reimers:

> In den Gefängnisjahren bildet sich heraus, was für die späten zwanziger Jahre prägend für Tollers literarische Tätigkeit ist: das Experiment mit literarischen Gattungen und Gattungsmöglichkeiten. Seine Stücke wie ihre Inszenierungen hatten entscheidenden Einfluss auf das Drama und das Theater der zwanziger Jahre, und dies nicht nur in Deutschland.[326]

Toller svoju dramu *Hinkemann* u početku naziva *Der deutsche Hinkemann*. Osim naslova nekoliko puta mijenja i cijeli tekst. Reimers razlikuje dvije verzije koje imaju značajne sadržajne razlike, a među kojima se ovdje može napomenuti završetak. U prvoj verziji Hinkemann odlučuje izvršiti samoubojstvo, dok je u drugoj kraj otvoren. Reimers detaljnije analizira prvu verziju, dok je za potrebe ovog rada dostupna druga. Neovisno o tome za koju se čitatelj verziju odluči, *Hinkemann* je u svakom slučaju od velike važnosti za njemačku književnu povijest:

> Der deutsche Hinkemann ist eines der ersten Dramen, die ausschließlich in der Atmosphäre des Proletariats spielen und von

[324] (Toller 1971: 73)

[325] (Reimers 2000: 41)

[326] (Toller 1971: 43)

> Problemen der Arbeiterschaft handeln, ohne den Arbeiter in einer deterministischen Sicht als Objekt zu beschreiben. Damit öffnet sich ein neuer Bereich für das Theater.[327]

Autoreferencijalno Toller ovu svoju povijesno važnu dramu naziva tragedijom, s Eugenom Hinkemannom, radnikom, u glavnoj ulozi.

U popisu dramskih likova može se naći puno simboličnih imena (*sprechende Namen*), tako glavni lik Eugen Hinkemann nosi prezime koje na njemačkom (*hinken*) znači šepati. I na ostale likove može se primijeniti doslovni prijevod prezimena: Pavao Großhahn (veliki pijetao), Max Knatsch (svađa, rasprava), Petar Immergleich (ravnodušan, nepromjenjivi), Sebaldus Singegott (božji glasnik, pjevač), Michel Unbeschwert (bezbrižan). U drami se pojavljuju još Greta Hinkemann, stara gospođa Hinkemann, vlasnik cirkusa, Fränze, Gretina prijateljica, i osobe u prolazu.

Uvodni stih drame ponovit će se i na kraju radnje te time zaokružiti cjelokupni tragičan dojam beznadnosti i uzaludnosti: „Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben.“[328] Vrijeme radnje je oko 1921., a mjesto radnje Njemačka.

Prvi čin

U uvodnim didaskalijama autor otkriva u kojem je tonu pisana cijela drama: „Hinkemann spricht weder ‚fließend‘ noch ‚pathetisch‘. Immer hat seine Sprache das Ausdrucksschwere, Dumpfe der elementarischen Seele.“[329] Može se krenuti od pretpostavke da će se autor usredotočiti na elementarno duševno stanje glavnog lika.

Eugen Hinkemann u prvoj sceni ulazi u kuću držeći ranjenu pticu u ruci. Dok on zuri u svoju stisnutu ruku, njegova ga žena Greta nešto ispituje, ali on ne sudjeluje u razgovoru. Eugen ne čuje Gretu, već suosjeća s ranjenom pticom i preslikava na njenu sudbinu cijelu okrutnost čovječanstva. Pticu je, naime, Gretina majka izbola iglom za pletenje jer je pročitala u novinama da slijepe ptice ljepše pjevaju. Hinkemannu je nepojmljivo spojiti ideju majčinstva i takvu okrutnost. Majka, koja je simbol blagosti i sigurnosti općenito, kao i

[327] (Reimers 2000: 116)

[328] (Toller 1971: 4)

[329] (ibidem: 5)

ispunjenje prvotnih potreba, postaje majka koja oslijepljuje, ona je lakovjerna i povodljiva jer motivirana novinskim natpisima djeluje tako destruktivno.

Ovdje nije teško uočiti da autor aludira na vlastitu zaslijepljenost medijima i društvom koji su njega potaknuli da se dobrovoljno javi na bojište, kao i na ideju majke domovine koja žrtvuje svoju djecu u ratu. Usporedivši domovinu s majkom, Toller ističe njenu ideološku sljepoću i okrutnost, dok je ptica nužna žrtva. Simbol ptice ponovit će se još nekoliko puta u drami i podsjećati na autorovu tvrdnju kako su ljudi slijepi.

Hinkemann je Gretinu majku istukao, ali se u istom trenutku prepao jer je shvatio da bi i on sam tako djelovao da je zdrav jer „[w]ie mit Blindheit geschlagen ist der gesunde Mensch!“[330] U obrani ptice, Hinkemann odbija uzeti ugljen i novac od Gretine majke, iako im je prijeko potreban. Greta ga ne razumije i postaje očajna.

Hinkemann uspoređuje sebe i pticu: „Du mein armes Vögelchen du... Du mein kleiner Kumpel...Wie haben sie uns zugerichtet, dich und mich. Menschen haben das getan. Menschen.“[331] Zatim iz ljubavi i samilosti ubija pticu: „Ein Gedanke – und alles wankt!“[332] Ovdje se Hinkemann igra s idejom samoubojstva. Slijepa ptica ne može preživjeti u prirodi, a tako ni čovjek koji je nepovratno ranjen i unakažen. Sljepoća ptice izjednačena je s Hinkemannovom ozljedom. On je dakle iz rata donio ozljedu koja je do te mjere utjecala na njega da on više nije ista osoba. Iz njegovih riječi može se razabrati da postoji nešto kao „stari ja“ i „novi ja“ i da je njegov identitet zarobljen negdje između, kao što je vidljivo u sljedećem citatu: „Hätten sie mir früher einen gezeigt wie mich, ich weiß nicht, was ich getan hätte. Es gibt Umstände, da weiß man nicht, was man tun würde, so wenig kennt man sich...“[333] Ili kako je rekao Freud: Čovjek ni u svojoj kući nije gospodar. Nova iskustva i nove okolnosti promijenile su Hinkemanna, ali on još uvijek osjeća u sebi tko i kakav je bio prije, te utoliko gorko osjeća i nastalu promjenu. Kao u ogledalo, gleda starog sebe i žali nad počinjenim greškama.

Hinkemannovo razmišljanje sve više vodi frojdovskom zaključku da ne postoji „slobodna volja“ u onoj mjeri kakvu ljudi misle da posjeduju i da je u svakome ono nešto nepoznato koje

[330] (Toller 1971: 6)

[331] (ibidem: 6)

[332] (id)

[333] (id)

se aktivira u određenim okolnostima, to je ono nešto što je uvodu u teoriju psihoanalize nazvano podsviješću. Eugen se počinje luđački smijati svojoj sudbini i činjenici da bi ga Gretina majka ismijala kada bi znala što mu se dogodilo.

Greta tu njegovu promjenu ne može shvatiti: „Während Hinkemann singt, tritt Grete ins Zimmer, sieht ihn erschreckt an. Wie vom Ekel geschüttelt, hält sie sich die Ohren zu.“[334] Greta ne može shvatiti svoga muža niti može prihvatiti promjenu. On je „s druge strane“ njenog shvaćanja, izvan granica „normalnog“ koje nadilazi njeno razumijevanje i neminovno budi u njoj gađenje, kao i prema ostalim stranim, neugodnim i nepoznatim stvarima. Ona će i dalje nastojati ponašati kao da je sve u redu i kao da se ništa nije promijenilo.

Nakon što Greta počinje plakati, Hinkemann pokušava doznati srami li se ona njega, njegove ozljede. Greta iskreno odgovara da ga voli, ali Eugen smatra da je to sućut, a ne ljubav. On s njihovom sadašnjom situacijom povezuje priču iz svoje prošlosti – o psu koji oboli od šuge, ali ga iz ljubavi i vjernosti ne ubiju nego trpe u kući. On želi znati je li on taj pas. Ozljeda, koja u drami još nije izrečena, toliko je poljuljala njegov identitet da je on izgubljen te pokušava naći potvrdu u svojoj okolini. Greta mu to ne uspijeva pružiti. Iz rasprave ovog bračnog para postaje očito da se Greta suzdržava. Ona ga iskreno voli, ali teško skriva razočaranje zbog njegove ozljede i njihovog budućeg života. Eugen je nesiguran, poistovjećuje se s bolesnim životinjama i pokušava shvatiti svoje mjesto u svijetu – u jednom trenutku je on onaj stari – Gretin suprug, dok je u drugom trenutku on ranjena životinja, žrtva rata i društva. Svoju ozljedu i osjećaj bespomoćnosti Eugen namjerava nadomjestiti novim zaposlenjem jer smatra da ako Greti priušti sve materijalno što treba, ipak mogu biti sretni.

Dolazi Pavao Goßhahn kojega samo ime opisuje kao snažnog dominantnog mužjaka koji voli pokazati svoju snagu i nadmoć. Pavao je snažan i uspješan u svom poslu, a svoj napredak pripisuje isključivo svojim muževnim osobinama i sposobnostima. To potencira naglašavanje njegovog ateizma:

> Paul Großhahn:... Übrigens bin ich Atheist. Ich glaube nicht mehr an Gott. An welchen sollte ich denn glauben? An den Judengott? An den Heidengott? An den Christengott? An den französischen Gott?
> Hinkemann: Vielleicht sind sie alle zusammen im Drahtverhau hängen geblieben ... die ewigen Schlachtenlenker.

[334] (Toller 1971: 7)

> Grete Hinkemann: Ich habe an Gottes Gerechtigkeit mein Leben lang geglaubt, und den Glauben kann mir keiner nehmen.[335]

U odnosu na postojanje Boga, ovdje se mogu očitati tri različita viđenja: Pavao je prizeman i racionalan, ne vjeruje u postojanje jedne prave vjere niti jednog pravog Boga, prvenstveno jer mu on nije potreban. On vlada tim društvenim tržištem na kojem se bogovi nude i izmjenjuju kao roba. Eugen je sarkastičan, razočaran u ideju Boga koja dozvoljava da se događaju ratovi i sudbine kao što je njegova. On prepoznaje religiju kao izgovor za ostvarivanje drugih motiva pojedinaca u društvu. Gretino je viđenje vjere kao tradicije, kao naslijeđa koje se čuva i koji je dio identiteta i stoga nije upitan.

Dolazi do izravnog kontrastiranja ovih dvaju muškaraca. Pavao na temelju svoje „potentnosti" može s prezirom promatrati (pa i nadvladati) one slabije. Eugen se pokazuje kao žrtva u svakom pogledu. Tako Pavao na vjeru i ideju Boga gleda samo kao na sredstvo kojim pojedinci dolaze do profita. Eugen, koji je prije rata radio u tvornici, smatra da su strojevi ti koji lome i uništavaju ljude, koji im nisu dorasli, ali Pavao se ne boji strojeva, on vjeruje u svoju snagu: „Wenn ich an der Maschine stehe, packts mich mit Teufelslust: Du musst den Knecht da fühlen lassen, dass du der Herr bist!"[336] On se poziva na Hegelovo poimanje ljudskog odnosa kao odnosa sluge i gospodara koji Pavlu ovdje svakako ide u korist. Vrlo patrijarhalno Pavao će dalje tvrditi: „Sei ein Mann Eugen, dann bist du der Herr."[337] To je svjetonazor koji najviše pogađa Hinkemanna, koji nedostatak muškosti smatra svojom najvećom preprekom: „Es gibt Fälle auf Erden, wo einer eher ein Gott werden kann als ein Mann."[338] Pavao dalje opisuje bijedno stanje proletarijata – glad ih tjera na posao u tvornicama gdje se prema njima ponašaju kao prema predmetima (stolici, čekiću). Samo je u ljubavi čovjek slobodan i može se ostvariti: „Was hätte unsereiner wohl vom Leben, wenn er nicht jeden Tag einmal bei seinem Mädchen sein könnte."[339] Pavao time izričito ističe potrebu fizičke intime dvoje ljudi kao smisla ljudskog života.

[335] (Toller 1971: 9)

[336] (id)

[337] (ibidem: 10)

[338] (id)

[339] (ibidem: 11)

Greta je vidno potresena i pod utjecajem Pavlovog snažnog govora. Ona jedva sakriva koliko ju Pavle privlači. Eugen to primjećuje, ali se ipak nada da može pronalaskom zaposlenja zadovoljiti ženine potrebe i usrećiti i sebe i nju.

Nakon Eugenovog odlaska Greta se slama i priznaje Pavlu da njen muž više nije muškarac. Eugen je u ratu zadobio pogodak u prepone koji mu je oduzeo muškost. Pavao se smije i vidi svoju priliku u situaciji pa počinje zavoditi Gretu i nagovarati ju da ga ostavi: „Aber der Eugen, der ist ja ein Egoist! Was hält er Sie? Der liebt Sie nicht, sonst würde er Sie gehen lassen...“[340] Pavao uspoređuje odnos Eugena i Grete kao zatočeništvo. Eugen više nije muškarac i stoga nema prava zadržati Gretu.

Pavao će kroz cijelu dramu predstavljati ono prirodno, nagonsko u čovjeku koje nadjačava dušu i razum. On zagovara prakticiranje libidinoznih (ovdje ponajprije seksualnih) želja bez obzira na okolnosti i društvene norme: “Grete Hinkemann: Nu werde ich doch schlecht... / Paul Großhahn: Schlecht? Wie kann schlecht sein, was aus der Natur kommt?“[341] Prirodno je u čovjeku ono nagonsko, tjelesne potrebe koje moraju biti zadovoljene kako bi čovjek mogao ostvariti samoga sebe i biti sretan: „Schlecht wärst du gegen dich, wenn du einem Mann, der kein Mann ist, die Treue halten wolltest. Und überhaupt Treue. Auch ein Gottseibeiuns fürs arme Volk.“[342] Greta ne želi pristati na njegovo nagovaranje, ali se predaje u trenutku kada on iz sve snage poviče na nju. Njihov odnos je time već obilježen kao odnos brutalnog „gospodara“ i slabije „sluškinje“ koja je iz ljubavi i radi fizičkog zadovoljstva poslušna: „Grete Hinkemann allein: Mann ist auch nur ein armes Weib. Und das Leben ist so verworren.“[343] Ovom rečenicom Greta pristaje na Pavlovu dominaciju jer se osjeća preslabom da sama odlučuje i bori se.

Drugi čin

Da je čovjekova nagonska strana jača od razumne, dokazat će i prva scena drugog čina u kojoj Eugen u potrazi za poslom dolazi u cirkus. Voditelj cirkusa mu odmah objašnjava što publika želi vidjeti: „Volk will Blut sehen!!! Blut!!! Trotz zweitausend Jahren christlicher

[340] (Toller 1971: 12)

[341] (ibidem: 13)

[342] (id)

[343] (ibidem: 14)

Moral!“[344] Dakle, niti jedna ideologija, niti jedna nauka ili vjera, ne može u potpunosti potisnuti ljudski nagon – seksualnost, strast. Eugenov je zadatak potaknuti strast naroda time što u svakoj predstavi pregrize vrat jednom mišu i jednom štakoru te posisa par gutljaja krvi. Eugen je prestravljen, ali pristaje zbog novca.

U sljedećoj sceni pojavljuju se Greta i Pavao nakon preljuba. Greta je opčinjena iluzijom ljubavi te mu se sada želi potpuno predati i zaboraviti muža, ali Pavao, koji je u ovaj odnos ušao sasvim racionalno, neprestano ju podsjeća i želi uživati u svojoj nadmoći.

Treća scena ponovno vodi u cirkus u kojemu voditelj cirkusa najavljuje Eugena kao čovjeka-medvjeda, oličenje muževnosti, njemačkog ponosa, snage i kulture. Ovu već ironičnu scenu potencira dolazak zagrljenih preljubnika. Nakon što ugleda kako joj se muž prodao i što mu je društvo napravilo, Greta je očajna i kaje se zbog preljuba: „Schuld habe ich, dass ich ihn in den Krieg ziehn ließ! Schuld hat seine Mutter! Schuld hat eine Zeit, in der es sowas gibt!“[345]

Pavao u toj situaciji nalazi daljnji razlog za ismijavanje i pokušava silom odvući Gretu koja se opire:

> Warum drohst du mir, Paul? Ich komm doch nicht mit dir. Mein Leben gehörte niemals mir. Als ich klein war, habe ich immer auf das Leben gewartet. Später sah ich es von weitem. Aber wenn ich danach greifen wollte, dachte ich auf einmal daran, dass ich grobe, schmutzige Hände hätte, und das Leben sah so aus, als ob es immer in seidenen Kleidern ginge ... und da wagte ich nicht mehr die Hände unter der Schürze vorzuziehen. Warum sollte jedermann meine Hände sehen![346]

Od Hinkemannovog početnog razbijanja iluzije o čovjekovoj slobodnoj volji, autor odlazi korak dalje do Grete koja zaključuje da u životu uopće nema slobodne volje te da se sve što se događa stvara u nekoj vrsti napetosti između dva pola – prljavog i čistog, moralnog i nemoralnog, čekanja/promatranja i grabljenja. Čovjek je kao igračka kojom vladaju te nadmoćne sile. Gretine su prljave ruke simbol svega potisnutog i zabranjenog koje ipak vlada

[344] (Toller 1971: 15)

[345] (ibidem: 20)

[346] (ibidem: 21)

životom pojedinca. Svilene haljine su prema tome odgoj putem kojeg se čovjeka sputava, može se reći i *kastrira*.

Osim toga, Toller je ovdje sasvim suptilno utkao žensku problematiku društva u kojem je sudbina žene van njenog dometa, u kojem ona pripada uvijek nekome – obitelji, mužu. Sada je Greta svjesna da je život taj koji je prljav i grub i koji slama ljude, a ne obratno. Pavao je ljutit i povrijeđen te ju ostavlja prijeteći da će ju zamijeniti drugom.

Četvrta scena odvija se u gostionici u koju ulazi Hinkemann. Nalazi proletere koji se svađaju čiji je posao vrjedniji. Oslovljava ga Max Knatsch koji mu se žali da bježi u gostionicu kako ne bi morao gledati bijedu kod kuće i svađati se sa ženom:

> ...wir Männer sind nicht ohne Schuld. Maulfaul sind wir. Maulfaul. In jeder Versammlung reden wir zu fremden Menschen vom neuen wahrhaften Leben...bei der eigenen Frau bringen wir kein Wort über die Lippen. [347]

Prema Maxu dakle postoji nešto između žene i muža, nekakva jezična barijera koja im ne dozvoljava da izraze svoje osjećaje i potrebe.

Okupljeni kroz djelomično političku, djelomično osobnu raspravu dolaze do pitanja što je to sreća. Hinkemann s njima želi podijeliti svoje iskustvo, ali se ne usudi tako da priča o „prijatelju“ koji je bio u ratu i došao kući ranjen. Pokušava im objasniti da postoji nešto bitno u čovjekovu životu što je izvan razuma:

> Als er noch zu Hause war, hatte er sein Weib lieb, das versteht sich. Aber erst da draußen im Feld glaubte er sie zu sehen wie sie war. So gut... so lieb... ihm wurde warm ums Herz, wenn er an sein Weib dachte.[348]

Kroz priču Eugen kontrastira ideju žene kao topline, doma, zaštite, utjehe i sigurnosti pojmu rata kao opasnosti, hladnoći, okrutnosti i izgubljenosti. Prijatelj (zapravo Hinkemann) je tek tijekom izbivanja shvatio što za njega znači dom, obitelj, žena – to novo poimanje temelji se ponajprije na onom na početku spomenutom elementarnom stanju duše. On tek u daljini primjećuje taj veliki nedostatak, tu elementarnu nužnost nadopune i potvrde koje u konačnici

[347] (Toller 1971: 23)

[348] (ibidem: 28)

vode ispunjenju i sigurnosti. Po povratku prijatelj ne prepoznaje ženu onakvu kakvom ju je zamišljao i pati jer ne nalazi spomenuto ispunjenje i sigurnost:

> Ich sah, wie er litt. Doch was sehen wir voneinander? Da sitzt du und da sitz ich. Ich sehe dich. Wie sehe ich dich? Ein paar Handgriffe sehe ich und ein paar Worte höre ich. Das ist alles... Nichts sehen wir voneinander... nichts wissen wir voneinander...[349]

Toller je ovom prilikom iskazao da je ono elementarno duševno u pojedincu ostalima nevidljivo i nepoznato. Nije teško pogoditi da Hinkemann pod „prijateljem“ misli zapravo na sebe. Prijateljeva priča ipak završava sretno jer otkriva da žena voli njegovu dušu i da mogu biti sretni unatoč ratnoj ozljedi.

U gostionicu ulazi Pavao koji ga vidno opijen ismijava. Laže mu da se Greta smijala kada ga je vidjela u cirkusu i tvrdi da nema pravo zadržati ženu te da je njegov slučaj i pred crkvom opravdani razlog za rastavu braka. Eugen još donekle smireno pokušava razgovarati s Pavlom, brine se za Gretu (hoće li je vjenčati), ali Pavao u svoj svojoj nadmoći niti ne priča ozbiljno s Eugenom, ismijava ga i prijeti se da će iskoristiti Gretu i poslati ju na ulicu kao prostitutku. Eugen je bijesan jer ga ne shvaća ozbiljno. Pavao ne želi razgovarati s njim kao s ravnopravnim muškarcem. On otkriva svim okupljenima Eugenovu tajnu, nakon čega Eugen ne može više izdržati i viče da se to svima moglo dogoditi te da su svi slijepi i ne prepoznaju svoje granice. U svojim strankama traže ideale i sreću, ali mogu pomoći samo zdravim ljudima, dok su on i takvi kao on samo smiješni i nema im pomoći. U bijesu i tuzi Hinkemann odlazi iz gostionice u kojoj ostaje Pavao koji se još uvijek smije, kao i ostatak društva koji je šokiran i deprimiran – nisu to očekivali i ne znaju kako se nositi s takvom stvarnošću.

Treći čin

U prvoj se sceni posljednjeg čina Hinkemann nalazi na ulici. Prvo mu prilazi sedmogodišnji dječak koji mu nudi seksualne usluge svoje trinaestogodišnje sestre. Eugen mu u potpunom nerazumijevanju kupuje pecivo. On ne sudjeluje u istoj nagonskoj strukturi ponašanja, on je doslovno isključen iz nje svojim nedostatkom, svojim neposjedovanjem *falusa* koji se u drami poistovjećuje s muškim spolnim organom.

Nakon toga dolazi upravitelj cirkusa. Kada Hinkemann otkriva namjeru da će odustati od cirkusa, upravitelj prijeti da će ga dati privesti i prisiliti na rad jer je vezan ugovorom:

[349] (Toller 1971: 29)

„Mann, Kontrakt: das Fundament bürgerlicher Gesellschaft.“[350] Ističući tu grubu istinu da se građansko društvo temelji na komadiću papira, na materijalnom, on doslovno ubija njegovu nadu u bilo kakvu vrstu ponovne integracije. Društvo Eugenu ne dopušta da ponovno uspostavi svoj stari identitet i smješta ga u cirkus gdje služi zabavi i smijehu: „Der Mord ist in der Welt!“[351]; „Die Menschen morden sich unter Gelächter!“[352] Za voditelja cirkusa jedino je bitno da je osoba korisna, to jest da ju se može iskoristiti.

Hinkemann uspijeva prozreti mrežu u kojoj je zarobljen: „Und manche Menschen sind in Freiheit und sitzen doch im Gefängnis und haben nichts verbrochen... wie die Tiere im Käfig.“[353] To se odnosi i na njega, koji nije u mogućnosti ostvariti sebe zbog svoje rane koja ga marginalizira, i na njegovu ženu Gretu, koja ne može ostvariti svoje potrebe jer joj se muž vraća iz rata nepotpun i nedovoljan. Društvo se veže ugovorima (bračnim, poslovnim) i time samo oko sebe plete mrežu koja ih poput paukove steže i zarobljava te ih lišava njihove prirodne i duševne slobode.

Nakon toga, Hinkemann proživljava viziju društva kakvo je uistinu – ratni invalidi pjevaju i sviraju, uprizoruju scenu napada. Dječaci s novinama dovikuju vijesti i pokušavaju pridobiti pažnju. Vijesti su to o seksualnim skandalima, o ratu, o genocidu nad Židovima, ubojstvima itd. Kroz njihove se uzvike stvaraju i proturječnosti koje svjedoče o jazu između zbilje i privida koje društvo stvara o sebi, to jest njegove dvoličnosti. Tako jedan dječak viče: „Wiedererwachen sittlichen Empfindens. Unsere Zeit im Zeichen Christi.“[354]; dok drugi viče:

> Größte Erfindung zwanzigsten Jahrhunderts! Levizit! Wunder der Technik! Unerhörtes Giftgas! [...] Erfinder zum Ehrenmitglied der Akademien aller Länder ernannt! Vom Papst in den Adelstand erhoben![355]

Iako Reimers dokazuje kako je Toller u *Hinkemannu* već prevladao mesijanski ekspresionizam, ovakvo prikazivanje kaotičnosti svijeta kroz fragmente surove stvarnosti svjedoči o još uvijek vidljivom ekspresionističkom utjecaju. Reimers zaključuje da je u ovoj

[350] (Toller 1971: 37)

[351] (ibidem: 35)

[352] (ibidem: 36)

[353] (ibidem: 37)

[354] (ibidem: 39)

[355] (id)

sceni najjasnije vidljiva konkretna kritika tadašnje njemačke političke zbilje: „In ihrer montageähnlichen Reihung weist die Szene über das Stück hinaus und kommentiert das aktuelle Zeitgeschehen der Weimarer Republik.“[356]

Eugen se nalazi usred gradske vreve koju autor prikazuje kao niz fragmentarnih razgovora. Prvo se pojavljuju prostitutka koju autor naziva Ljubavnim strojčićem (*Liebesmaschinchen)* i svodnik pod nazivom Kontrolni sat *(Kontrollzähler)*. Svodnik grdi djevojku koja je iz sažaljenja provela noć kod mladića za svega nekoliko maraka. Slijedi starija pobožna prodavačica koja kupcu nagoviješta dolazak novog Mesije. I na kraju prodavač koji okupljenima pokušava prodati sredstvo protiv „muževne slabosti“ pod nazivom „*Der Mensch ist jut“*. Hinkemann pada u nesvijest, na što se svi okupljaju oko njega. Neki pokušavaju dozvati policiju, drugi ga prepoznaju iz cirkusa. Okupljeni u njegovoj viziji nose nazive predmeta: Pendrek *(Der Gummiknüppel),* Vatrobacač *(Der Flammenwerfer).* Istovremeno se prostitutke prepiru koja će ga odvesti k sebi, čak se počinju i tući za njega. Ubrzo se čuje zvuk bubnjeva i svi odlaze ususret vojsci ostavljajući Eugena samog na podu.

Hinkemann ustaje i spoznaje ono što ga prati tijekom cijele drame: „Und über mir der ewige Himmel... Und über mir die ewigen Sterne...“[357] On spoznaje da je, unatoč ideološkim naporima zajedništva, pravde i navodne brige društva za svakog člana, on potpuno sam, potpuno neshvaćen i neprimijećen. Iznad njega je pusto nebo iz kojeg ne dopire nikakav božanski odgovor ili pomoć. Ova Tollerova misao može se povezati s Kantovim zaključkom: „Dvije stvari ispunjaju dušu uvijek novim i sve većim udivljenjem i strahopočitanjem što se više i ustrajnije razmišljanje bavi njima: zvjezdano nebo nada mnom i moralni zakon u meni.“[358] Dok je kantovski subjekt transcendentalan jer potvrđuje sliku sebe kao dijela tog svemira, Tollerov junak ne može transcendirati jer u njemu ne postoji moralna instanca koja bi odgovarala nebeskom uređenju i dozvolila mu osjećaj pripadnosti „većoj uređenoj slici“ svijeta.

U sljedećoj sceni Eugen ulazi u svoju kuću gdje ga dočekuje Max Knatsch koji mu želi objasniti još neke detalje kako bi ga uvjerio u njihov socijalistički model, ali ga Hinkemann ne sluša, on je zadovoljan jer je kupio boga u trgovini – metalnog Prijapa, grčkog boga koji

[356] (Reimers 2000: 109)

[357] (Toller 1971: 41)

[358] (Kant 1990: 214)

simbolizira plodnost a pojavljuje se u znaku falusa. Ovime autor razrađuje posljednji i možda najtragičniji element modernog društva – činjenicu da je sve na prodaju pa tako i bogovi, ali i sama „muškost“.

Hinkemann, koji je još uvijek pod utjecajem vizije iz prijašnje scene, govori Maxu kako je prvi puta vidio ljude kakvi stvarno jesu, to jest njihove duše – jedna je bila mašina, druga željezna kaciga, treća pendrek i td. – ali niti jedna nije bila nešto živo. Odlučuje priznati samo svog kupljenog boga Prijapa, kao jedinog boga svih naroda. Time Hinkemann spoznaje da su ljudski porivi, njihova seksualnost, kao i ostale fizičke potrebe, jače od razuma i duhovnosti koje društvo propagira. Društvo je duševno kastrirano.

Ulazi Eugenova majka i javlja mu da mu se otac, za kojeg je do sada mislio da je mrtav, vratio. Otac ih je ostavio kada je Eugen bio tek šest mjeseci star. Majka mu prepričava kako se otac jedne večeri vratio s prostitutkom i pokušao izbaciti nju iz kuće kako bi se zabavljao s novom djevojkom jer mu je majka od poroda bila odbojna. Ona je nakon toga otjerala oca i on se nikada više nije vratio, tako da je ona morala na ulici zaraditi novac kojim bi prehranila sebe i dijete. Ova priča daje dodatnu nijansu negativnim odnosima među ljudima – mužu se doslovno gadi supruga koja je netom rodila njegovo dijete i on odlazi u potragu za novom, mlađom djevojkom. Taj prizor svjedoči o totalnoj devaluaciji žene na funkciju seksualnog, a majka, koja je pridonijela obogaćenju obitelji, prima u očima oca negativna svojstva te kao roba, kao predmet i stroj biva zamijenjena.

Sada se otac vratio star i bolestan i želi umrijeti kraj nje. Iako mu nije oprostila, ona je odlučila prihvatiti ga i brinuti se za njega do smrti, ali ga neće pratiti u povorci kada umre – to će biti njena osveta.

Hinkemann suosjeća s majkom, vidi da imaju istu sudbinu jer je i njega njegova žena zamijenila za drugog boljeg, kao robu s greškom. Kako Hinkemanna, tako i njegovu majku, najviše pogađa što su im se partneri rugali u trenutku kada su bili slabi i trebali nekoga tko će im vratiti sigurnost i osigurati obitelj za koju su se žrtvovali.

Majka odlazi, a dolazi Fränze, Gretina prijateljica, i pokušava zavesti Eugena koji ju s gađenjem odbija te se smije ironiji života: „Hahaha! Der tote Hinkemann ist noch ein

Gott!“[359] Samoostvarenje je nemoguće. Ostale su samo lažne vrijednosti preko kojih čovjek dobiva značaj, utjecaj, moć, ali je to sve fiktivno, stvarnost izgleda zapravo potpuno drugačije, kao ovdje gdje djevojka pokušava zavesti eunuha kojeg smatra privlačnim i muževnim.

Fränze odlazi i ulazi Greta. On ju želi prepustiti Pavlu, a ona želi da se za nju bori, želi ostati kraj njega. Eugen prepoznaje da i ona pati:

> Die Augen der gehetzten, der geschlagenen, der gepeinigten, der gemarteten Kreatur... Ja, Gretchen, ich dachte, du bist viel reicher als ich, und dabei bist du ebenso arm und ebenso hilflos...[360]

Sve ono što je on u njoj tražio prije rata, na bojištu i nakon povratka – ispunjenje, utjehu, zajedništvo, sve to je zapravo nemoguće jer je svaki čovjek sam za sebe i svaki ubija drugog ostvarujući sebe tako da ne može pomoći ni sebi, a kamoli drugom: „Immer musst du mich allein lassen. Und immer muss ich dich allein lassen.“[361] Ljudi su se poput strojeva sveli na jednu funkciju i poput strojeva stoje jedan do drugoga i ne mogu si prići, ne mogu se spoznati kakvi jesu zapravo, ne mogu si pomoći. Svaki čovjek i svaki stroj u tom modernom društvu koje ih okružuje služi svojoj svrsi i ne povodi se za razumom i dušom već slijedi nagone, zakon jačega.

Eugen je primoran svesti svoju egzistenciju isključivo na duševno jer je svoj muževni nagon izgubio u ratu: „Ich bin lächerlich wie diese Zeit, so traurig lächerlich wie diese Zeit. Diese Zeit hat keine Seele. Ich hab kein Geschlecht. Ist da ein Unterschied?“[362] On se smatrao tragičnim jer se bez svog spolovila ne može ostvariti kao muškarac, čime zakida i svoju obitelj od ostvarivanja i nastavka potomstva, ali primjećuje da živi u vremenu u kojem se nitko ne može ostvariti. Reimers u ovom dijelu prepoznaje Hinkemannov osobni razvoj:

> Der Kriegsinvalide entwickelt sich vom leidenden Objekt zum reflektierenden Subjekt. Er setzt sein individuelles Schicksal in Beziehung zur Zeit [...], so dass das tragische Weltbild des Protagonisten ausgeweitet wird.[363]

[359] (Toller 1971: 47)

[360] (ibidem: 50-51)

[361] (ibidem: 51)

[362] (id)

[363] (Reimers 2000: 100)

To je stupanj svijesti koji ostali likovi neće dostići, zaključuje Reimers. Hinkemann spoznaje da se nitko oko njega ne može ostvariti jer cijelo društvo počiva na pogrešnim vrijednostima i svi su zarobljeni poput njega pod krinkom moralnih zakonitosti, reda i pravde: „Die lebendige Natur vom Menschen ist stärker als sein Verstand. Der Verstand, ein Mittel zum Selbstbetrug.“[364] Postoje oni, kojima je ta „priroda“ oduzeta, tako da nemaju na čemu graditi iluziju: „Wer keine Kraft zum Traum hat, hat keine Kraft zum Leben.“[365] Ovom spoznajom Eugen zatvara krug svojeg raskrinkavanja stvarnosti koja je razapeta između ljudskih nagona i nužne iluzije.

Kao što je Eugen zarobljen u svojoj tragičnoj biti čovjeka bez nagona kojem ostaje samo iluzija za koju više nema snage i Greta počinje shvaćati njihovu tragičnost: „Wir sind in einem Netz, Eugen, in einem Netz. Eine Spinne sitzt da und lässt uns nicht los.“[366] Pojavljuje se motiv mreže i zarobljenosti – u tijelu, u braku, u društvu. Eugen zaključuje da svatko sebi mora suditi, to jest da svatko djeluje prema svojoj savjesti – jedinoj instanci koja usklađuje nagone i iluziju i izravno motivira čovjekovo ponašanje.

Ubrzo nakon toga donose Gretu koja je počinila samoubojstvo. Eugen ostaje sam s njezinim lešom: „Sie war gesund und hat das Netz zerrissen. Und ich steh noch hier...ich steh noch hier, kolossal und lächerlich... [...] Jeder Tag kann das Paradies bringen, jede Nacht die Sintflut.“[367] Iako se ovdje Eugen poziva na Bibliju, on to čini samo kako bi naglasio ljudsku bespomoćnost i nedostatak velikog božanskog plana – sve što se događa stvar je slučajnosti. Ljudi su usamljeni, ali povezani fiktivnom mrežom koja ih zarobljava i paralizira. Ta mreža ima funkciju urediti odnose među ljudima, ali zapravo vodi tome da izručuje pojedince iskorištavanju drugih.

Greta je bila zdrava i mogla je i dalje sudjelovati u tom društvu ulaskom u novi brak, rađanjem djeteta, ali je ona prekinula svoj život jer se razočarala u sebi i u društvu.

[364] (Toller 1971: 52)

[365] (id)

[366] (ibidem: 53)

[367] (ibidem: 54)

4.2.1. Motiv Odiseja i Penelope u Tollerovoj drami

Ono što se moglo primijetiti kroz analizu Homerove *Odiseje* je preživljavanje i izgrađivanje identiteta kroz niz avantura čiju jezgru i zaključak čini priznavanje člana obitelji. Eugenovo putovanje koje ovdje nije razrađeno, nego se daje naslutiti, nema elemente avanture kakve ima Odisejevo ratovanje, već uvodi čitatelja u doba bezličnog masovnog mehaniziranog ratovanja. Za nesreću jedne osobe više nije kriv više ili manje ravnopravan protivnik kojem se oštećeni može osvetiti i time uspostaviti ravnotežu, sada je krivac nevidljiv, on je samo druga masa ljudi, mašina, ali i cjelokupno društvo koje ga šalje u taj rat. Samo proživljavanje rata se ipak ne tematizira koliko stanje duše ratnika po povratku ozlijeđenog ratnika.

Iako je očita ekpresionistička kritika društva kroz opis stanja duše, Toller ne zagovara promjenu niti put kojim bi čovjek trebao ići. Autorova osobna ratna i poslijeratna iskustva onemogućuju ikakvu pozitivnu viziju, nadu. Peter Szondi u Hinkemannu prepoznaje elemente „postajne drame“ (*Stationendrama*). Hinkemann se na svakoj takozvanoj stanici – kod kuće, u gostionici ili cirkusu – približava konačnoj tragičnoj spoznaji.

Drama započinje nakon Eugenova povratka. Nema dvojbe u vezi njegovog identiteta, barem ne u onom smislu kakav je u *Odiseji*. Borba za identitet u ovom slučaju poprima daleko tragičnije razmjere: Eugen koji se vratio nikada ne može biti Eugen koji je otišao u rat jer je izgubio svojstvo koje je bilo dio njegovog starog identiteta – spolni organ, kao simbol muževnosti i seksualnog libida. Taj primarni nagonski libido u ovoj drami predstavlja najbitniju životnu energiju – onu koja određuje sudbinu pojedinca.

Ozlijeđeni povratnik pokušava naći novi smisao svog života u zajedništvu sa svojom suprugom, ali ubrzo primjećuje da okrutnost društva ne dopušta slabima potpunu i ponovnu integraciju. Eugena društvo doslovno silom pokušava izgurati s njegovog prijašnjeg mjesta – Pavao mu govori da on čini zločin protiv prirode i supruge, ako ju pokuša prisiliti da ostane uz njega.

Bilo kakva usporedba Eugena i Odiseja vodi nužno zaključku da je potpuni povratak i integracija u društvo/obitelj nemoguća. Time se motiv Odiseja već u samom trenutku povratka s jedne strane onemogućuje, dok s druge nudi konstantnu usporedbu i pridonosi

atmosferi neuspjeha. Razlog neuspjehu autor traži (i nalazi) istovremeno u samom pojedincu, u strukturi obitelji, kao i društvu.

Svime do sada rečenim približava se zaključku da je fokus djela na Hinkemannu, dakle muškarcu koji ne može postati Odisej, a sukladno tome ga kod kuće očekuje supruga, Greta koja iz istih razloga ne može postati Penelopa. Ona je vjerna za vrijeme njegova izbivanja i trudi se integrirati povratnika u obitelj, ali na svakom koraku susreće neuspjeh kako bi u konačnici podlegla tjelesnom iskušenju. Možda najjasnije izražen razlog za nemogućnost transcendiranja u trenutku sjedinjenja para, autor nalazi u modernoj tendenciji koju naziva osiromašenjem pojedinca. Povratnik/ratnik ne može se po povratku sjediniti sa ženom/svijetom[368] jer su oboje osiromašeni – muževnost se svodi na brutalnost i nadmoć, a ženstvenost na erotičnost i povodljivost. Osiromašeni, ljudi stoje u svijetu potpuno usamljeni.

Dok se u Homerovoj *Odiseji* poput lepeze otvaraju nove mogućnosti i razvoj radnje, Tollerovi su likovi zarobljeni u paukovoj mreži koja simbolizira društvene odnose.

4.2.2. Psihoanalitički pogled u mračnu stvarnost Tollerove drame

Put i iskustvo koje je Eugen prošao nisu ga, kao Odiseja, obogatili i ojačali, već nepovratno unakazili. S obzirom da nema mogućnosti povratiti izgubljeno niti osvetiti zločin, Eugen pokušava nadomjestiti gubitak materijalnim i duševnim. Duševne vrijednosti same za sebe, kako Hinkemann saznaje putujući kroz moderno društvo, nemaju nikakvu težinu, one se proizvoljno izmjenjuju i neprestano su vezane za nagonsko ili prirodno u čovjeku. Stavljanje duševnog na društveno tržište neminovno vodi njegovoj materijalizaciji u obliku predmeta, objekata. Tako radna snaga postaje stvarima kojima više sile raspolažu, ljudi na ulici postaju roba, predmeti u razmjeni ili prodaji.

Pred Eugenovim se očima društvo svelo na nagonsko i materijalno. Ono nagonsko u čovjeku zasljepljuje razum i osjećaje kao što su suosjećanje, majčinska brižnost pa i iskrena ljubav. Seksualni nagon postaje novo božanstvo koje određuje sudbinu ljudi. Ljubav, bratstvo i ostali ljudski odnosi samo su iluzija – pokrov za nagone života i smrti.

Ne može se tvrditi da autor zagovara duševnost, a odbacuje nagonsko ili obrnuto. Nitko od Tollerovih likova nije loš ili dobar. Njihovo djelovanje određuje ih doduše kao

[368] Vidi: (Campbell 2009: 124-125)

osobe koje su bolje ili lošije u odnosu na druge, kao što je Pavao okrutan kada ismijava Eugena ili Eugenov otac kada napušta suprugu. Ključan je osjećaj zarobljenosti i djelomične nesvjesnosti vlastite nagonske motivacije ka životu i smrti - to je ono što djelomično opravdava svakog od navedenih likova, oni su jednostavno po sebi takvi. Krivnja je podijeljena, u društvu, u svima njima pa čak i Eugenu koji sam za sebe kaže da bi izbo oči ptici dok je bio slijep.

Ono što se sigurno može zaključiti jest to da je u autorovim očima cijelo društvo „kastrirano" *(*što se u tekstu pojavljivalo kao „slijepo"), na ovaj ili onaj način – ili biološkim nedostatkom ili nedostatkom duše uslijed odgoja ili brutalnosti strukture tržišta koje se preslikava na cjelokupno društvo. Vrlo kafkijanski autor spominje neke „više sile" koje vladaju životom pojedinca, a da ih pritom ne može definirati. One se uglavnom svode na nagonski podsvjesni svijet društva koji je potisnut svilenim haljinama odgoja, zakona i morala. Dotiče se i religiozna tematika na način da ju autor pokušava razložiti pa na neki način i negirati, dokazujući tendenciju njene trivijalizacije u društvu.

Psihoanalitički pojam „imati falus" u ovoj je drami doslovno izjednačen s pojmom „imati muškost" koji se odnosi prije svega na spolni organ i pripadajući stav gospodara. Iako su i glavni lik, kao i njegov antipod Pavao, muškarci, ne treba smatrati da je autor zagovarao biološku dominaciju muškaraca, već da su oba položaja, kao i stav gospodara neovisni o biološkom spolu. Prikazane su i obrnute pozicije, kao u slučaju Eugenove majke i oca, ili kako inicijativu zavođenja i nadvladavanja preuzima žena, kao u slučaju Fränze. Eugen u ratu gubi simbolički (i doslovni) falus i ne može ravnopravno sudjelovati u strukturi koju Freud i Lacan nazivaju *Zakonom Oca*.

Osim eventualno Pavla i vlasnika cirkusa (koji gospodare tržištem), svi su likovi Tollerove drame na neki način žrtve koje su zarobljene u društvenim odnosima, a istovremeno slijepe, tako da to ne prepoznaju. Korištena je riječ eventualno jer autor ostavlja naznake da je i sam Pavao žrtva vlastitog slijepila koje se odnosi prije svega na osjećaj nedodirljivosti i vječne premoći na temelju vlastite potentnosti, dok Eugen kroz cijelu dramu upozorava da se njegov slučaj može dogoditi svakome. Dakle, i obojica muškaraca koji se opisuju kao „vladari" u strukturi ljudskih odnosa, zapravo su potencijalne buduće žrtve.

Ona ultimativna žrtva*,* ovdje Eugen, kroz dramu se definira kao oštećena marginalizirana osoba koja je sebe žrtvovala za društvo, a koje ju s druge strane takvu

marginaliziranu ne može primiti natrag. Dakle, kao žrtve su prikazani gotovo svi likovi – od prostitutke koju se kori zbog sućuti, preko majke koja prodaje svoje tijelo kako bi dijete preživjelo, do Grete koja je u oba slučaja žrtva – ako ostane vjerna Eugenu, žrtvuje svoj nagon, a ako se poda drugome, žrtvuje svoju dušu. Eugenovi prijatelji se doimaju kao žrtve ideoloških previranja.

Autor time u svojoj tragediji ne nudi ništa drugo nego vlastitu tragičnu sliku modernog poslijeratnog društva. Isti osjećaj zarobljenosti koji je, po svemu sudeći, proživljavao za vrijeme zatočeništva, Toller preslikava na društvo, nailazeći na začuđujuće i zastrašujuće podudarnosti.

Jedinu nadu za preživljavanje pojedinca u takvom tragičnom mračnom društvu nudi san koji psihoanaliza čita kao ispoljavanje nagonskog, kao područje dijaloga između podsvijesti i svijesti. Psihoanalitičari upravo u tome vide neophodnost snova kao ujedno simptom potisnutog ali i preduvjet zdravog svjesnog. Grete je bila zdrava jer je mogla sanjati (jer je posjedovala nagonsko), ali je odabrala smrt. To navodi na zaključak da društveni ustroj (uređeni odnosi između ljudi) ne odgovaraju biološkoj podlozi (i potrebama) ljudi. Struktura ličnosti koja koleba između ida i superega osuđena je na propast u razdobljima izvanrednih (katastrofičnih) okolnosti, kakvo je primjerice ratno i poslijeratno razdoblje.

Kao sljedeći problem, koji se može istaknuti i interpretirati s psihoanalitičkog stanovišta, ističe se uporaba jezika. Jezik, kakav ga Toller koristi u gradnji dramskog diskursa, potvrđuje njegov hijerarhijski karakter. Kastrirani Eugen ne može ravnopravno sudjelovati u razgovoru, osobito u blizini osobe-gospodara koji dominira značenjem. To je Pavao kada ismijava Eugenov nedostatak, ali i kada prisiljava Gretu da podlegne svojem seksualnom nagonu. Govor gospodara ne trpi odgovor, nadjačava govor svih drugih i usmjerava u svoju korist. Gospodar je taj koji svojim jezikom opisuje druge (kao druge i drugačije) i stavlja ih u položaj u kojem mu ili koriste ili ne mogu nauditi.

Da je govor sredstvo ugnjetavanja putem kojeg se nameće, ali ne i brani, jer je slabiji samo ograničen u jeziku, vidljivo je na primjeru Pavlova povika na Gretu. Povik kao sila koja se manifestira u jeziku, stoji nasuprot Gretinoj tihoj pokornosti. Ona nema dovoljno snage (ili prava) sudjelovati u jeziku i utjecati na ishod. Struktura podsvjesne želje (i Pavla i Grete) poklapa se sa strukturom jezika kroz koji se nameće.

4.2.3. Status žene u modernom društvu kako je prikazan u drami

Posljednje na što se treba osvrnuti je status žene čiji je kodeks časti sram, kao iluzija koja potiskuje i zataškava nagone. Žene koje se pojavljuju u drami su Greta, njezina majka, Fränze i Eugenova majka te prije spomenute prostitutke.

Eugenova majka, koju muž prezire nakon poroda njihova djeteta, uspijeva unatoč sramu i boli iskoristiti seksualne porive društva kako bi prehranila sebe i dijete. Ona je neumorni borac za preživljavanje, ali i žrtva društva u kojem vladaju površni kriteriji ženstvenosti – mladost i tjelesna privlačnost. Ona preživljava stavljajući svoje tijelo na tržište. Zanimljivo je da Eugenov otac pokušava zamijeniti majku svodeći njenu ženstvenost na seksualnost, gadeći se pritom ishodu seksualne reprodukcije. U takvom jednom erotiziranom društvu majka ne prihvaća biti zamijenjena, bori se za ravnopravnost, što uspijeva samo izrabljujući ponovno vlastitu erotičnost. Može se reći da Eugenov otac ne uspijeva dominirati majkom u odnosu gospodar - sluga, ali to potom čini društvo koje ju iskorištava. Pred kraj očeva života taj se odnos obrće utoliko što se on vraća i traži sigurnost u njenom domu i njenoj blizini, a ona mu to dozvoljava. Ona je također varijanta Penelope, ali jedne koja samo ograničeno dopušta proces povratka nevjernog muža.

Fränze je njena potpuna suprotnost. Ona zavodi iz strasti i znatiželje. Svojom potencijalnom privlačnošću ona iskušava svoju snagu nad Eugenom. Ona je zastupnica žena koje su odbacile nečelo srama i podaju se nagonskom.

Gretina je majka tek još jedna žrtva masovne sljepoće i novinskih natpisa te postaje ono čega se Eugen užasava – majka koja oslјepljuje/kastrira živo biće.

Greta je zarobljena u braku s osobom koja više ne može zadovoljiti njene želje u potpunosti. U jednom trenutku postaje hladna i surova poput dvoličnog društva i zamjenjuje Eugena Pavlom. Greta nije principijelno nagonska, ona vara Eugena u trenutku kada shvati da se on nikada neće vratiti u potpunosti, da je dio njega zauvijek izgubljen. Iako je ona „izdajica“, i nevjerna mužu, Toller prema njoj pokazuje veliku sućut i razumijevanje. Usred moralne dvojbe njoj ne preostaje drugo nego osloboditi se skokom u smrt jer ne može živjeti prema kodeksu časti niti želi varati muža. Reimers zaključuje:

> Grete steht durch ihre unreflektierte Haltung und ihren Rückgriff auf traditionelle Werte auf einer niedrigeren Bewusstseinsstufe als Eugen

> Hinkemann. Die junge Frau wurde zur Unterordnung und Abhängigkeit erzogen, daraus kann sie sich nicht befreien...[369]

Već je ranije navedeno da kao što je Eugenu onemogućeno da ostvari siguran povratak i integraciju u društvo, to jest da postane Odisej, tako je i Greti onemogućeno da postane vjerna Penelopa jer se onaj muž koji ju u potpunosti može zadovoljiti, nikada neće vratiti.

Na početku je spomenuta simbolika imena koja se može primijeniti i na Gretu. Ona očito svoje ime zahvaljuje Goetheovoj Margareti iz *Fausta*. Značajna je razlika u sudbini ta dva lika. Dok je Faustova Greta deus et machina spašena, smrt Tollerove Grete ne nosi nikakvu nadu. Tollerova je drama do kraja mračna i nerazriješena jer i Gretin bijeg nije bijeg u nešto bolje, već u ništa ili bar bijeg od same sebe, od onog nagonskog u njoj i iluzornog u svijetu. Vrlo mračno rješenje, kao put u oslobođenje, je smrt.

U drami se prikazuju podređene žene, ali su one podređene u prvom redu od društva i onih jakih koji vladaju društvom. Takva podređenost vidljiva je i u slučaju Eugena i ostalih „kastriranih", „slabih". Toller time potvrđuje brutalnost sustava koji odbacuje žene kao kastrirane, oštećene, slabe i neravnopravne.

[369] (Reimers 2000: 101-102)

4.3. Milan Begović, *Bez trećega* (1933.)

Razdoblje nakon Prvog svjetskog rata još je dugi niz godina bilo obilježeno njegovim tragičnim posljedicama – tugovanjem za palima te traganjem za izgubljenima. U takvom raspoloženju nastaje i sljedeća drama. Boris je Senker 1987. napisao: „O dramatičaru i kazališnom čovjeku Milanu Begoviću pisalo se mnogo, a reklo malo.“[370] Senker se ovime prije svega osvrće na pristrano kritičko vrednovanje koje je doslovno otpisalo Begovića i njegovo djelo kao nevažno. Već je 1980. Mirko Žeželj pridonio rasvjetljavanju Begovićeve osobe objavljujući njegov iscrpan životopis pod veselim nazivom *Pijanac života.* Žeželj opisuje kako su Begovića okarakterizirali na početku njegove umjetniče karijere:

> Reakcionarni Stari – koji su branili zdravu, životnu i narodnu, patriotsku poeziju – napali su ga kao vodećeg pjesnika Moderne i predstavnika novotarija, kozmopolitizma, pornografije i svetogrđa, iako je bio društveno umiljat.[371]

Pijancu je ipak nedostajao stručan teatrološki sud koji bi Begovića povratio među ostale hrvatske književne veličine. Petnaestak godina kasnije u sklopu znanstvenog skupa o Begovićevoj recepciji Dragan Buzov zaključuje:

> Glavni je grijeh hrvatskih teatrologa u svezi s Begovićem što Begoviću nikako nisu priznavali samosvojnost niti mu osporavali originalnost, nego su uvijek tražili strane ili domaće utjecaje.[372]

U *Begovićevom scenskom svijetu* Senker sustavno analizira njegove dramske tekstove. To je prvi značajniji pokušaj ponovnog teatrološkog vrednovanja njegovog dijela, neovisno o sjajnoj recepciji diljem svijeta. Nema potrebe nabrajati sve objavljeno o Begoviću od tada, ali se može spomenuti da su održana dva znanstvena skupa u čast Milana Begovića 1996. godine. Prvi je skup pokušao obuhvatiti tematski njegov rad općenito, dok se drugi usredotočio na recepciju njegovih drama. Sama činjenica da je recepciji djela posvećen zaseban znanstveni skup međunarodnih razmjera očituje njegovu neospornu prisutnost na europskim pozornicama.

---

[370] (Senker 1987: 7)

[371] (Žeželj 1980: 47)

[372] (Buzov 1998 : 42)

Nepotrebno je ovdje opisivati detaljnije autorov nemiran karakter zbog kojeg ga je Žeželj nazvao „veselim pijancem“. Dovoljno je ukratko ocrtati njegov životni put. Begović je rođen 1876. godine u Vrlici. Školovao se u Vrlici i Splitu. Žeželj objašnjava kako je već onda pokazivao veliki interes za književnost, iako prve pjesme i dramske pokušaje piše pod pseudonimom. Primoran upisati prirodoslovan smjer, Begović počinje studirati u Zagrebu da bi ubrzo shvatio pogrešku. Bez ijednog položenog ispita na Mudroslovnom fakultetu odlazi predavati hrvatski ili srpski jezik u Split. Pod utjecajem svoje djevojke Paule Goršetić uplovio je konačno i u književne vode. Nakon položene razlike maturalnog ispita upisuje romanistiku u Beču. Studij dovršava u Zagrebu. Žeželj detaljno prati Begovićev životni put koji je bogat selidbama i promjenama poslova. Autor umire u Zagrebu 1948. od moždanog udara.

Iako je još i za života potiskivan s domaće književne pozornice, djela su ga proslavila u Hrvatskoj, Njemačkoj, Francuskoj, Italiji, Mađarskoj. Stoga ne čudi da se recepciji njegovih komada posvetio poseban međunarodni simpozij. Prema svemu sudeći, najveći odaziv drame nalaze u Njemačkoj. Dragan Buzov na temelju učestalosti izvođenja Begovićevih djela tvrdi: „Milan je Begović nezaobilazna, a u dvadesetom stoljeću i najjača, karika u tisućljetnom lancu hrvatsko-njemačkih kulturnih odnosa.“[373] Najizvođeniji je hrvatski autor na njemačkim pozornicama pobrao raznolike kritike. Najuspješnija je, tvrdi Buzov, drama *Bez trećega*, koja u prijevodu nosi naziv *Herzen im Sturm*.[374] „U svim kritikama ističe se da je Begović najznačajnija ličnost jugoistočne Europa ili pak hrvatskog pjesništva, čiji je doprinos za produbljivanje njemačkih kulturnih veza s istočnom Europom veoma važan.“[375] Buzov nadalje otkriva da Begovićev navedeni tekst poneki njemački kritičari povezuju pa čak i gotovo stavljaju u isti rang, s teškim duševnim konfliktima Dostojevskog, motivom duboko uvrijeđene ženske časti Hebbela, kao i Strindbergovim paklom. Svim se njemačkim kritičarima, koje Buzov nabraja u svom radu, čini očita povezanost s motivom *Odiseje* pa se tako spominje i usporedba s Hauptmannovim komadom *Der Bogen des Odysseus*. Buzov aktualnost predstave na njemačkim pozornicama objašnjava činjenicom da se država nalazila u stalnim ratnim previranjima te je stoga „njemačka književnost puna drama sa središnjim

[373] (Buzov 1998: 29)

[374] Prijevod na njemački dostupan je u časopisu *Most* br. 51/52/53 koji nosi naziv *Das Kroatische Drama des 20. Jahrhunderts*, Zagreb 1977. Izbor tekstova je izvršio Branko Hećimović.

[375] (Buzov 1998: 34)

motivom povratnika koji se vraća kući,[...].“[376] Isto će potvrditi i izbor analiziranih drama u ovom radu, jer su one dobrim dijelom njemačkog porijekla.

Drama hrvatskog autora Milana Begovića *Bez trećega* prvi je doprinos hrvatske suvremene drame motivu povratnika. Radnja drame odvija se u Zagrebu krajem veljače 1926. u jednoj noći u Kuševićevoj ulici u Gornjem gradu. Autor daje točne oznake mjesta i vremena radnje kako bi obradio nešto sasvim konkretno, kao da se njegova drama temelji na novinskom naslovu. Kako je drama Milana Begovića u potpunosti drama povratka s primjesama ideološke i kulturne problematike, potrebno ju je korak po korak, detaljno obraditi.

Prvi čin

Radnja počinje uvečer, negdje poslije 9 sati. Didaskalije ocrtavaju sumoran prizor:

> U polumraku jedva se vide konture pokućstva što se naokolo poredalo crno i sablasno: klavir se protegao kao tamna masa kakvog mamuta, a visoki se tabernakl uspravio kao golem medvjed što čuči uza zid.[377]

Didaskalije su dakle vrlo poetične i opisne s živim metaforama i poredbama koje vode usporedbi građanskog stana i nekakve džungle. Opisanu sliku prati zvučna kulisa: „Kiša udara krupno o stakla na prozorima, a izvana dopire šum kišnice[…].“;[378] a sve to koristi opisu sumorne atmosfere koja daje naslutiti nadolazeću i dugo očekivanu promjenu: „Atmosfera je teška, sumorna, puna gnjiloće i jugovine.“[379]

U tim je elementima Senker prepoznao osobine mimetičkog kazališta: „U mimetičkom je kazalištu svako mjesto prikazana u pozorničkom prostoru zamišljeno i oblikovano kao dio neke veće prostorne cjeline, kao dio svijeta.“[380] On razlikuje takozvano „tu“, prostor u kojem se igra predstava, i „tamo“, što je svijet odakle glumac dolazi u prostor koji se prikazuje: „To 'tamo' dramskih likova (glumaca i gledalaca) u kazališnoj se predstavi ne prikazuje, već se predočuje riječima, zvucima, svjetlom, iluzionističkom slikom i na druge načine.“[381] Postaje

[376] (Buzov 1998: 37)

[377] (Begović 1991: 7)

[378] (id)

[379] (id)

[380] (Senker 1987: 67)

[381] (ibidem: 67)

jasno da opisani predmeti najavljuju svjetove iz kojeg dolaze likovi – jedan zvjerski okrutan i nepredvidiv, a drugi uređen i statičan.

Marko se Barić vraća kući. Kada ga sobarica ne pušta gore jer ga ne poznaje, Marko je srdit i razočaran. Nestrpljiv je i nezadovoljan jer je očekivao drugačiji doček. Ipak, pokušava umiriti i sebe i sobaricu: „Gospođa me zna vrlo dobro.“[382] Marko se sobarici ne predstavlja odmah kao suprug koji se vratio, dakle i njen poslodavac, već inzistira na svojoj anonimnosti dok čeka suprugu. Kasnije će to pridonijeti argumentu da je Marko već došao s pripremljenom sumnjom u vjernost svoje žene. Ana je Tomljenović njegovo daljnje ponašanje objasnila Lacanovim shvaćanjem paranoje.[383]

Sobarica Franciska mu otkriva da je njegov telegram stigao nakon gospođinog izlaska. U prvom trenu čitatelj nije svjestan kakav se to čovjek nalazi pred njim, ali je sigurno da dobro poznaje stan jer odmah pronalazi prekidač za svjetlo – sjećanje ga identificira kao onog koji je ovdje živio.

Povratnik se Marko ipak nema namjeru raskomotiti – ostavlja kovčege kraj sebe, zadržava svoje stečene navike, poput pozdrava na ruskom: „Harašo, Franciska“[384] i premjerava stan: „([...] I tiho, više s akcentom žalbe nego zadovoljstva, reče sam za se): Tu je dobro.“[385] Didaskalije i Markova replika odaju razočaranje, optužbu pa čak i tihu agresivnost i prezir.

> Marko sam u tišini ispituje svoje lice. Kao da se ne snalazi, kao da ne vjeruje da je tu gdje sada stoji. [...] Nešto mirniji nego prije, sjeda u fotelju. (Tu je direktno izložen svjetlu sa lustera i sad se jasno vidi njegovo zagasito, pomalo brutalno lice, ispresijecano krupnim naborima koji su se na čelu lomili jakom poprečnom brazgotinom što se protegla od vrha luka lijeve obrve do ruba kose nad desnom sljepoočicom...)[386]

Brazgotina, koja služi kao sredstvo prepoznavanja u *Odiseji*, ovdje je simbol otuđenja – one promjene koja je trajno obilježila povratnika i koja simbolizira agresivnost, brutalnost i isprva

[382] (Begović 1991: 7)

[383] Za više o Markovoj paranoji vidi: (Tomljenović 2011)

[384] (ibidem: 8)

[385] (ibidem: 9)

[386] (id)

nepoznatu traumu koju je Marko proživio u ratu i nakon njega. U *Odiseji* je sve težilo konačnom „sjedinjenju“ likova, dok se u modernoj književnosti pokušava dokazati što ih sve razdvaja.

„Daje u svojoj ruskoj crnoj bluzi dojam ruskog čovjeka“[387] - to je drugi element koji očituje povratnikovu otuđenost – on namjerno na sebi ostavlja tragove te svoje prošlosti koja je još uvijek na neki način njegova zbilja – crna bluza, visoke crne čizme.

Dok čeka, Marko pali cigaretu i svira neku rusku pjesmu na ciharmoniki. Na zvuk zvona telefona on se javlja i ponovno se ne predstavlja nego tvrdi da je „Jedan gost“[388] Na telefonu je profesor Simeoni. Dok Marko pokušava naći komad papira kako bi zapisao njegov broj, pronalazi kuvertu s ugraviranom grofovskom krunom na što reagira ironičnim prezirnim podsmjehom: „Još toga ima danas!“[389] Nakon razgovora obilazi stan i nalazi buket s vizitkartom. Ponovno zvoni telefon, ovaj puta zove doktor Mika. S vizitkarte Marko čita latinsku rečenicu: Dok dišem, nadam se, s potpisom Simeonija.

Kao što se Odisej vraća „pod krinkom“, tako i Marko oprezno ispituje situaciju kao stranac. Ipak, ovi u vrlo kratkom vremenu skupljeni dojmovi lako će rasplamsati gnjev i sumnju povratnika koji se odluči pročitati pismo koje je našao ranije:

> Svaka fraza djeluje na nj kao dodir električne struje: kad god pročita novu, trzne pomalo glavom i ramenima. Na mahove zastruže grlom, što je sličilo na lako praseće roktanje, izražavajući tako svoj gnjev i sarkazam u isti mah.[390]

U pismu vjeruje da je našao sve potrebne dokaze: „No, da!“[391] Čuje se zvono na kućnim vratima. Marko prisluškuje razgovor muškog i ženskog glasa koji ugovaraju ponovni sastanak za sutra: „Ostao je nepomičan tu, uz bijelu zavjesu, sličan nekome što stoji u zasjedi.“[392]

Giga, kojoj je sobarica zasigurno opisala gosta, s kricima radosti i nestrpljenja trči ususret Marku. Prepoznavanje se prema tome događa prije samog fizičkog susreta.

---

[387] (Begović 1991: 9)

[388] (id)

[389] (ibidem: 10)

[390] (ibidem: 11)

[391] (id)

[392] (id)

Da je proživljeno iskustvo i proteklo vrijeme ostavilo trag na njemu i promijenilo ga, vidi se iz Gigine reakcije: „([...] Ona rastvori široko oči, stane zapanjena, kao da ga ne prepoznaje, digne ruku k ustima i reče): Jesi li ti to, Marko?“[393] Marko, pod utiskom svega do sada ostaje hladan i ironičan: „A vi gospođo, tko ste vi, ako smijem pitati?“[394] Iako to Giga shvaća kao šalu, Marko je surov i jasan: „Vrlo lako da si bila ona koju tražim, ali sada više nisi ona.“[395]

Ovdje se raspršuje Markova utopija da u Giginu životu bez njega vrijeme nije prolazilo. Ove riječi doista baš to znače: on se želio vratiti baš u onaj trenutak u kojemu ju je ostavio (i zateći je na isti način na koji ju je ostavio), a to je naravno nemoguće. Marko nije mogao zamisliti što se događalo u njenom životu, a sada je tu prazninu popunila sumnja i ostalo je samo jedno bitno pitanje – vjerna ili nevjerna, a sve do sada je govorilo: nevjerna.

Giga ne može shvatiti njegovu nedoumicu, ne razumije njegovu hladnoću:

> Činjenica da je on tu, ustalila se sad u njoj, i ostala je prema njoj bez ikakve kritike ili dvoumice, pozitivno, kako već biva kod žena koje uđu lako u realnost, kao iz jedne sobe u drugu ili iz tamnog prostora u svijetli...[396]

Begović ovdje izričito u didaskalijama opisuje Gigino psihičko stanje, njeno olakšanje zbog njegovog povratka. Ali niti Giga nije potpuno spremna na njegov povratak. Ona u sjećanju nosi i očekuje onog koji je tada otišao od nje i ne računa na promjene koje su oblikovale ovu novu i drugačiju osobu ispred nje. Taj koji se vratio je Marko Barić, ali on više nikada neće biti onaj Marko Barić koji je otišao. Tako i Marko u svakoj promjeni vidi optužnicu jer nije ostala „ona ista“: „Gdje su ti kose? Zašto si odrezala kose?“[397] Giga počinje shvaćati da ga zbunjuju novine u njenom životu, ali ga ne shvaća još u potpunosti, dok Marko dalje napada: „Eh, da, to je danas u modi! (Zaobiđe divan, ustavi se naglo i nadoda grubo): U bordelima od Amura pa do Volge nema ni jedne kokote sa dugim kosama!“[398]

[393] (Begović 1991: 12)

[394] (id)

[395] (id)

[396] (id)

[397] (ibidem: 12)

[398] (ibidem: 13)

Povratnik iznosi svoju optužnicu još nespremnoj supruzi koja sve ove napade ne shvaća ozbiljno i ne razumije. Ona pokušava nastaviti sve kako je bilo – objašnjava mu letimično, nudi mu večeru ne slutećи prijetnju – to je novo, nepoznato, surovo i sumnjičavo u Marku. On dalje pita za oca, na što mu Giga odgovara da je u ludnici već četiri godine.

Na ovo razočaranje Marko nije računao. On je sumnjao na povratak Gigi već prije ulaska u kuću, ali se nije nadao da se neće moći nikome vratiti: „Bolje bi bilo da sam ostao tamo gdje sam bio dosada!“[399]

Giga postaje sada puno opreznija, pokušava s njim pričati o njegovom ocu i o smrti svog oca, ali on ne reagira. Nakon što se oporavio od neugodne vijesti o ocu on ju ponovno napada zbog „njenog kontea“ i bukete koju joj je poslao. Giga se žestoko brani, ponosna ali i svjesna da nema materijalnog dokaza koji bi u tom trenutku potkrijepio njenu vjernost:

> GIGA: Nemaš razloga da budeš ljubomoran.
> MARKO: Hoćeš valjda reći da nemam prava!
> GIGA (uporno): Velim: razloga.
> MARKO(još upornije): Ni prava! Ako rečeš da nemam prava, to je nešto što se da razumijeti. Jer osam godina odsutnosti –
> GIGA (prekine ga žestoko): Ne, ne, nemaš razloga, a i ne bi ga nikad imao, pa da si bio odsutan jedan dan ili osam godina. Svejedno.
> MARKO (se gorko, glasno, neiskreno nasmije, udari se po koljenu, digne se, istisne kroz zube): Besramna si kao svaka ona koja je kao ti! (I pođe prema drugoj strani sobe).
> GIGA (se trgne kao da ju je udario šakom u lice, krikne): Marko![400]

Marko ima pred sobom dvije vrste žena iz svog iskustva: jedna je Giga kakvu je ostavio pri odlasku u rat – „nedirnutu“ djevojku. S druge strane, tu su djevojke iz bordela koje je upoznao tijekom izbivanja. Ponukan nekim indicijama, Marko briše sliku nevine vjerne Gige i nameće joj tu drugu sliku senzualne iskusne žene, prostitutke. Kao dokaze iznosi pismo koje je našao i u kojem se spominje njen boravak u Trogiru kod Simonea.

Giga na sve ove optužnice još reagira relativno smireno. Njegovu sumnju pokušava otkloniti sabranom i jasnom verbalnom komunikacijom:

> Nemaš nikakva razloga. Jest, ljetovala sam u Trogiru, ali čitavo vrijeme njega nije bilo tamo. Ni onda kad sam tamo došla, ni kad sam

[399] (Begović 1991: 14)

[400] (ibidem: 15)

> odanle odlazila. Krivo činiš iz ovog ili onog izvađaš neke zaključke, umjesto da najprije čuješ šta sam sve pretrpjela i doživjela kroz ove godine što te nije bilo, što uopće nisam znala jesi li živ ili mrtav.[401]

Giga koristi relativno jednostavne jasne rečenice, ne ulazeći ipak u detalje obrane, a sve potkrepljuje neverbalnom komunikacijom: „…gleda ga otvoreno u oči.“[402]

U ovom trenutku Giga je još posve sigurna u sebe, smirena i uvjerena u pozitivan ishod njihove rasprave, ali njena mirna uglađena poza odbija se o Markov stav: „Žestoko i agresivno, sa tonovima ironije, sarkazma, mržnje, velikim gestama i nemirnim, nervoznim koračanjem naokolo.“[403] Gigina obrana ne dopire do potpuno sumnjom prožetog Marka: „Meni su hvala bogu, moje oči i moja pamet dosta.“[404]

Pozivi i upiti koje je primio po dolasku dovoljni su da ocrne Gigu u njegovim očima. Giga počinje shvaćati da ne može doprijeti do Marka, da ne priča s onim Markom koji je otišao. „GIGA (ga je bespomoćno slušala, osjećajući da će svako njeno pobijanje biti ne samo uzaludno nego i izvor novih prebacivanja s njegove strane [...].)“[405] Giga i Marko ne uspijevaju komunicirati jer ih je u proteklih osam godina iskustvo potpuno izmijenilo i razdijelilo: Marko nastupa agresivno i napadajući, a Giga staloženo i obrambeno. „A htjela je samo jedno: da se on smiri i da se počnu jedno drugom saopćavati dolično i razložito.“[406]

Gigi je jasno da je to što je vidio po povratku moralo utjecati na njega i pobuditi njegovu sumnju, ali ipak je uvjerena da bi on nju trebao bolje poznavati i vjerovati u njenu nevinost:

> Bila su joj donekle shvatljiva njegova sumnjičenja jer su indicije za njih bile tu. Ali je bilo teško reagirati na optužbe koje bi same po sebi otpale da je mogla da se s njim razgovori. Iz početka ih je snosila, u uvjerenju da će ih lako obeskrijepiti, sad su je počele vrijeđati.[407]

[401] (Begović 1991: 16)

[402] (ibidem: 16)

[403] (id)

[404] (id)

[405] (id)

[406] (id)

[407] (id)

Marko ju ne želi slušati, on smatra da je njegova logika „vjerujem samo ono što vidim“ nepogrješiva: „Ja sam profesor matematike, za me su brojke ono što su drugima riječi“[408] Dok u isto vrijeme tvrdi da „za skrovitosti ljudskog srca nema nacrta. Iz njega se ne da čitati.“[409] Čini se da do ovog trenutka Marka najviše vrijeđa i motivira Gigin spokojan stav i mirnoća kojom razgovara, dok on vjeruje da prozire kroz taj privid i vidi svijet nevjere, strasti i opačine ispod pokrova.

Marko se smiruje u trenutku kada se Giga počinje osjećati razoružano i nemoćno, kada gubi prisebnost i pada u očaj nad krhkošću vlastite ideje života. Njen život, kakav je do sada gradila, gubi sav smisao jer ovisi o postojanju supruga kome je i podredila sve svoje snove, planove i vjernost. Marko se vraća, on ne vjeruje, i time Giga ispada iz svoje uloge koju očajnički pokušava braniti pozivajući telefonom Simeonea kojem govori o povratku muža i odustanku od svih prijašnjih planova. Marko i u tom razgovoru nalazi nove dokaze za nevjeru – Giga spominje da je Marko prisutan i sluša razgovor te on iz toga iščitava da mu je dala do znanja da ne može slobodno pričati.

Giga je na trenutke snažna i borbena u svojoj obrani, a na trenutke rezignirana jer ne može sama vratiti Markovo povjerenje:

> Dok sam se nadala, a i poslije kad se više nisam nadala, često sam mislila kakav bi izgledao naš prvi susret da se vratiš. Kombinirala sam ovo i ono, pitala se šta ćeš reći najprije, kakav ćeš izgledati, kako ćeš me uzeti, ispitivati, govoriti o svemu šta si doživio, koliko si stradao, zašto se nisi javljao... – ali na ovako nešto nisam pomišljala nikad![410]

Kao prvo, Giga je nakon puno godina čekanja i nadanja prestala vjerovati u njegov povratak i pokušala nastaviti živjeti sama ili, za pretpostaviti je, s jednim od muškaraca koji su joj udvarali. Kao i u *Odiseji*, ovdje je bitan pravovremeni povratak. Marko se vraća na vrijeme da spasi svoj brak. Ipak, u njemu je ta divlja sumnja i gruba vojnička osoba koja mu ne dozvoljava da se opusti i vjeruje, već rutinski čita tragove neprijatelja oko sebe kako bi ga napao. Druga bitna činjenica, a koju Giga spominje, jest ona da se Marko nikada nije javljao što je Gigu moglo staviti u isti položaj – one koja napada i sumnja. Ona ipak razmišlja

[408] (Begović 1991: 17)

[409] (id)

[410] (ibidem: 18)

drugačije od njega, ona traži prijatelja oko sebe, onog Marka kojeg je poznavala, ali ga ne nalazi:

> Žalosno je što u prvom času našeg tako dugo očekivanog sastanka moram da ti podastrem potvrde i uvjerenja i priznanice na se i na svoje osjećaje, da ih ispitujem, kao da je ljudsko srce kakva blagajna kojoj treba računoispitač.[411]

Giga na trenutak dopire do Markovih osjećaja spominjući ono što ih povezuje, bračnu zakletvu kojoj je ovdje simbol bračni krevet:

> Pogledaj: To je moja i tvoja bračna soba. Osam godina svake večeri otkrivaju se obje postelje, osam godina svako jutro se pokrivaju. Uvijek spremne, ako se ti vratiš. Ja spavam na onom divanu. (Ona pokaže na divan na kom je maloprije sjedila. Izgledalo je u prvi čas da se sve ispravilo, da u Marku, koji je sada stajao nijem pred onim vratima, prema njoj koja je u nj gledala, nastaje neko smirenje, osvještenje, i kako ne treba nego samo jedna kretnja, bilo njena ili njegova, pa da se nađu jedno drugome u zagrljaju[...])[412]

Simbol kreveta, lišen epske dubine i znakovitosti, upotrebljava se u svrhu dokaza vjernosti i pomirenja supružnika. Upravo jer ne posjeduje toliku semantičku vrijednost kao krevet iz epa, nije dovoljan da uspostavi pokidane veze ovog odnosa.

Kratki prekid obilježava zvono telefona. Ono postaje živi simbol sumnje koja neprestano zadire u njihov odnos i njihove razgovore – to je veza s vanjskim svijetom koji nosi niz mogućnosti njezinih prijevara i laži. Ovaj put to je poziv od advokata. Giga pokušava telefonirati ležerno i otvoreno, obraćajući se djelomično Marku. U isto se vrijeme on trudi djelovati nezainteresirano:

> (Govori dalje u aparat): S kim govorim? (Nasmije se): - Pogodite! - O, ne, ne, šta vam pada na pamet. Ni jedan od njih. – Vama iza leđa? Ali doktore Mika! – Smiješno! – Jest, točno, prije je govorio s vama neki muški glas.- Jest. jest, to je onaj kojega ću uzeti.[413]

U ovim replikama sadržane su informacije koje će Giga kasnije nadopuniti – ona ima nekoliko prosaca s kojima koketira i između kojih se trebala odlučiti, ali pošto se muž vratio njena odluka više nije potrebna. To je scena koja se može usporediti s opsadom prosaca –

[411] (Begović 1991: 19)

[412] (ibidem:19)

[413] (ibidem: 20)

ovdje naravno u okviru zagrebačkih građanskih kodova ponašanja. Opsada nije doslovna u smislu da su prosci prisutni oko Gigine kuće, ali se simbolički provodi kroz pisma, pozive i poklone, a njihova brojnost u ovom kratkom vremenskom razdoblju vodi nas zaključku da se na nju vrši pritisak da odabere jednog od njih.

Odisej prepoznaje da „Penelopa u srcu misli drugačije“, dok Marko, zaslijepljen vlastitom logikom matematičke točnosti, ne uspijeva prepoznati da pred njim stoji njegova vjerna žena. Giga se tijekom telefonskog razgovora očajno hvata za svoju ulogu, ona doslovno sada glumi sretnu ženu povratnika kako bi svima, pa i njemu, dokazala da ona to uistinu jest. Ali i njoj mora biti očit ironijski odmak koji se stvara dok izgovara svoju lažnu istinu: „Ja sam vam danas najsretnija žena u Zagrebu. (Pogled na Marka)“[414] Giga je osam godina gradila svoj život na činjenici da će biti najsretnija žena kada se Marko vrati, ali ova rečenica sada zjapi ironično i prazno. Što jače ona pokušava zgrabiti svoju iluziju, to joj se jače to obija o glavu Markovim sve brutalnijim optužbama.

Marka zanima kako je otac završio i gdje su njegove stvari (knjige), a Giga mu govori da je živio s nekom ženom, Piroškom koja ih je nakon njegove smrti ucjenjivala. Otac se podao alkoholu i rasprodao knjige kad je izgubio razum.

Giga se u trenutku očaja i nade baca na Marka pokušavajući ga ljubiti, ali se on opire:

> Misliš da ne opažam što se sve događalo između našeg posljednjeg poljupca i ovog današnjeg? (...) No, da, tako ljube sve kokote od Amura do Volge, a da ti ne bude krivo, i od Volge do Save. Jer i ja sam prošao svoju školu. Htio sam da naučim sve, da saznam sve, samo da te mogu izmjeriti kad se vratim, da, izmjeriti na svojim iskustvima kao na najosjetljivijoj vagi. I sve se slaže, točno, na tisuću miligrama. Draga moja, mene se ne vara![415]

Njegovo navodno opažanje zapravo je preslikavanje vlastitog iskustva. Predbacuje joj jer je lijepo i udobno živjela dok je on bio u „paklu“. U svemu vidi dokaz za prevaru. Gigin život, njen stan primjerice, kakvog ga on sada nalazi, dopustio joj je da ga prevari, a ona je sigurno iskoristila priliku.

[414] (Begović 1991: 20)

[415] (ibidem: 22)

Marko oživljava na trenutak grozne uspomene – spavanje pod vedrim nebom na tvrdoj zemlji, osjećaj gubitka humanosti i nade tijekom boravka u pustinji Gobi: „...od krvi ti pravi blatnu kašu, od misli prhko jedno ludilo, a od osjećaja bešćutne mogila, pod kojima je sve mrtvo što ti je nekad bilo najdraže.“[416]

Giga znatiželjno poput djeteta i sa suznim očima punim suosjećanja sluša njegovu priču koju on nastavlja: „Nema tamo ljudi (...) ništa u njima osim golog instinkta.“[417] To su prema njegovim riječima ljudi koji žive u samo jednoj vremenskoj dimenziji – sadašnjosti, ljudi za koje nada i sutra nemaju značenje. Giga mu pokušava ponuditi to jest vratiti njegovo sutra – sebe, ali Marko je još uvijek uvjeren u svoje instinkte koji čitaju njen život kao laž. I Giga sada prepoznaje besmislenost svog postojanja za koji netko može doći i tvrditi da je laž jer onaj kojemu je taj život bio posvećen, na kojega je čekao, u njega ne vjeruje: „Ništa nije tako tužno kao ova moja velika sreća danas!“[418]

Marko joj najviše zamjera što mu nameće svoje uglađene građanske manire, dok bi on želio pročitati njeno srce, pravu nju:

> Evo tebe, uzmi, na primjer, tebe. Mjesto da se prostreš preda mnom kao ćilim, onakva kakva jesi, da vidim šta je na tebi vrijeme ubilježilo, šta su ljudi raznijeli dlanovima, koljenima, a ti od časa do časa nešto priznaš nešto zatajiš, nešto opet prevrneš, da mi izgledaš poput kabanice jedne, sašite od tisuću krpa, što se iskazuje da je kraljevski plašt, jer je u nju zalutalo parče grimiza.[419]

Marko vrlo poetički opisuje ono što vidi. Kabanica, kao i Gogoljeva, lažan je privid kojeg stvaraju fragmenti njenog života u koje je dobio uvid u tih nekoliko sati. Što je ispod kabanice Marko sluti i nagađa – tu prazninu (koju si zamišlja kao prazninu, nepoznanicu ili Woolfičin „zastor“) popunjava svojim iskustvom, svojim doživljajima. Giga se toj nametnutoj slici čvrsto suprotstavlja i pokušava mu otvoreno pružiti sebe, podložiti se i podastrijeti, metaforički govoreći, poput saga, kako bi ga uvjerila: „GIGA (iskreno, toplo): Pa upitaj dragi, pitaj za sve, otvoreno, bez zaobilaženja.“[420] Marko ju ispituje, ali ne vjeruje u njene odgovore.

[416] (Begović 1991: 24)

[417] (ibidem: 25)

[418] (id)

[419] (ibidem: 26)

[420] (id)

Napada ju surovo i uskogrudno jer ne može shvatiti njen položaj. Dimenzija vremena koja je protekla otkad je otišao gubi se u njegovom shvaćanju:

> MARKO (hitro se okrene, upita naglo, na mahove, svaki put sa drugom intonacijom): A advokat? A advokat Mika? Tvoj advokat?
> GIGA (s omalovažavajućom gestom): Bože, moj advokat! I on je htio da pođem za nj.
> MARKO (uzbuđen): Pa ti si udana! Imaš muža!
> GIGA (prihvati nedužno, kao da govori sa stanovišta onih koji su se otimali o njenu ruku): Koga je, prije osam godina, nestalo.[421]

Marko je prošao „pakao na zemlji“, živeći bez nade u sutra, u svoj povratak boreći se za goli život. Za njega je vrijeme nestvarno i subjektivno, ali je ujedno i možda najveći razlog za njihovo otuđenje. Vrijeme i proživljeno iskustvo onemogućili su njoj da razumije njegov napad, ali i njemu da shvati kako je ona živjela.

Ovdje se treba ponovno nadovezati na činjenicu iz epa: Odiseja po povratku jedino zanima kakvo je Penelopino srce – u epu vrijeme ne igra takvu ulogu kao ovdje, a niti proživljeno iskustvo ne uspijeva uništiti identitete. Pravovremeni povratak je u oba djela ključan. Marko prokušava probiti prividne manire i doprijeti do nekakve surove nagonske životne istine u Gigi, a to je upravo ono što je ona godinama potiskivala i s čime se uspješno borila. S druge strane, Giga pokušava očuvati privid i svoje mjesto u njihovom sada već fiktivnom sretnom odnosu, ali joj to postaje sve teže. Svako njegovo pitanje ju otuđuje od vlastita života i od njega kakvog ga je imala u sjećanju:

> GIGA (se uspravi i krikne očajno): Ne pitaj me više! Ne pitaj me više. (Onda klone natrag u fotelj, ponovi tihim, skoro iznemoglim glasom): Ne pitaj me više.
> MARKO (digne ruke i ramena i spusti ih rezignirano): Mora da je strašno ono što od mene tajiš.[422]

Gigino otuđenje, a možda i gađenje vlastitim položajem u trenutnom odnosu, potpuno ju paralizira: „GIGA (je međutim sjedila apatična, zdrobljena na svom mjestu, s izgubljenim očima, bez misli...)“[423]

[421] (Begović 1991: 27)

[422] (ibidem: 28)

[423] (id)

Ova svađa, ova igra nametanja i otkrivanja, napada i obrane, sada stavlja Gigu u potpuno novi položaj – „oslobađa“ ju njene dosadašnje uloge. Taj novi osjećaj slobode ili „početak slobodnog pada“ osjeća se u njenom daljnjem tonu glasa i ležernom načinu razgovora. Sve više i sama uviđa da nema što izgubiti: „Večera, dragi. (Uputi se k njemu, kao sa su maloprije razgovarali o najindiferentnijim stvarima)“[424] Čak ni zvono telefona ne uzbuđuje dodatno situaciju jer je Giga potpuno ravnodušna.

Drugi čin

Marko i Giga se vraćaju s večere. Marko je sigurniji i mirniji, dok Giga „naprotiv, kao da je nesigurnija, zabrinutija, poput finog, opreznog, staklenog predmeta što se boji da se ne bi o nešto tvrdo i uglasto spotaknuo.“[425]

Begovićeva poredba opisuje Gigin nemir, njeno nezadovoljstvo. Ona ipak rutinski brine za Markovu udobnost, izuva mu čizme. Marko se prisjeća kako je živio u Mongoliji kao posjed jedne gazdarice: „Među svim njezinim blagom, među devama, konjima, mazgama, magarcima, ja sam bio najnevrjedniji.“[426] Njihov odnos je bio grub i oslonjen na instinkte jer nisu znali nijedan zajednički jezik: „Što je bilo surovije, to je baba više uživala.[427] Ovaj kratak uvid u proživljeno iskustvo brutalnog matrijarhata Giga pokušava potisnuti njihovim idiličnim sastancima. Podsjeća ga kako joj je u vrtu često držao predavanja: „U onim našim dugim razgovorima, govorio si o svačemu: o sferičkim računima, o integralima, o astronomiji.“[428]

Njihov je odnos dakle bio otprije takav da je ona slušala njega i uživala u njegovim doživljajima, njegovom znanju: „Tako si govorio, govorio sve dok nije došao čas da se rastanemo, a kad smo se rastajali, sjetio si se tekar onda da niti si ti moj korepetitor ni ja tvoja učenica.“[429]

Giga ulaže veliki napor da ga prisjeti i oživi njihov prvobitni odnos, iako to znači da pritom mora sputavati sebe, svoje trenutne želje i potrebe: „GIGA (se ganula i dolazilo joj da mu priđe i da ga zagrli, ali bojala se da to opet ne izazove u njemu kojekakve komentare i

[424] (Begović 1991: 28)

[425] (ibidem: 30)

[426] (ibidem: 31)

[427] (id)

[428] (ibidem: 32)

[429] (ibidem: 33)

paralele, pa se otimala i izvlačila iz vlastitog sentimenta kao iz tijesne košulje.“[430] Ali njen napor je uzaludan, jer u Marku sumnja živi i razdire njenu iluziju: „Bilo je lijepo i kad mene nije bilo tu![431] Problem koji muči Marka je od početka bio izvan Gigina dosega:

> Ne znam da li još pamtiš, ali nekad sam ti rekao kako sam iza posljednjeg svog ispita dobio svjedodžbu na kojoj je bilo napisano: - „Kadar da rješi svaki problem više matematike“. – Pa dobro, sva ta viša matematika nije nego obična glupost. Šta ima čovjek od toga što može da riješi svaki problem više matematike, a ne zna da zaviri drugom čovjeku ni za desetinu milimetara ispod kože? Nekada sam mislio da mi je otvoren čitav svemir, a sada stojim tu i ne shvaćam ni ono što sam uvijek mislio da mi je najbliže i što najviše volim.[432]

Vremenska i prostorna razdvojenost otuđila mu je Gigu koja je u početku za njega bila ono što joj je on nametnuo, ona djevojka koja je željno upijala njega, njegovo znanje. Između toga leže godine u kojima mu je ona bila izvan dosega.

Giga poćinje shvaćati cijelu prirodu njihovog odnosa:

> To nam i jest uvijek najmisterioznije i najnedokučivije. Mislim baš zato, jer težimo da ono što najviše volimo bude do krajnjih granica ono što smo i mi sami. Ti bi, dragi, izgleda, bio najsretniji kad bi svaka moja kretnja bila refleks tvoje volje, i da svoju misao posudim iz tvoje glave.[433]

Usporedivši se nadalje s aparatom, mehanizmom kojeg bi on mogao pregledati i pustiti u pogon, Giga uspijeva na trenutak odvratiti njegovu pažnju i zabaviti ga, ali on se odmah potom prisjeća kako ga je tijekom dugog izbivanja nagrizala i mučila ta zagonetka njene ženstvenosti – ako pokraj nje nije on da ju ispunjava i utječe na nju, zasigurno će se naći netko drugi.

U srdžbi Marko ponovno opisuje svoj nehumani status kod mongolske gazdarice kojoj se prodao da preživi. Sve to je živo u njemu – ta životna uvreda, ta izmanipuliranost i gađenje – sve to živi u njemu i preslikava se sada na Gigu, protiv čega se ona naravno bori, pokušavajući ponovno oživjeti ona dobra stara vremena kada su bili sretni: „Ali nije prošlo,

[430] (Begović 1991: 33)

[431] (ibidem: 33)

[432] (ibidem: 34)

[433] (id)

ništa nije prošlo! Sve je ostalo točno onako kao što je bilo tamo.“[434] Ali ono što sama uviđa je da je i on njoj postao isto toliko otuđen i neshvatljiv, kao i ona njemu. On nije zadovoljan odgovorom da je osam godina provela čekajući ga jer bi to bilo čudo s obzirom da je dobro upoznao ljudsku ćud i njenu surovu nagonsku stranu: „Za svako čudo treba svjedočanstvo. A ti hoćeš da vjerujem u čudo za koje nemam svjedoka i dokaza.“[435]

Sarkastičnim usklikom „švindl“ Marko zaprepašćuje Gigu koja istupa iz igre, iz svog karaktera i odlučuje braniti svoje dostojanstvo.

> (Nastane duga pauza koja je počela pogledima izazova i mržnje, a svršila time da su se oboje okrenuli jedno od drugoga i učinili nekoliko koraka na različite strane. Ona je pošla do tabernakla i naslonila se uza nj kao stup. On do prozora, naslonio čelo na staklo i, posut svjetlom uličnog fenjera, gleda u kišnu noć.)[436]

Klimaks njihove svađe i njihove potrage za potpunom i cijelom istinom je taj prizor u kojem se supružnici kao u ringu suprotstavljaju jedno drugome, šutnjom se boreći za autonomiju.

Sada Giga prekida šutnju odlučna da svoj život, koji on naziva švindlom i trikom, rasprostre ispred njega, da ju prezre do kraja ili konačno prihvati. Pokazuje mu tabernakl s pismima koje naziva „korpora delikti“. Pokazuje mu pisma kapetana koji ju je izveo sigurno iz Galicije nakon njihove prekinute bračne noći i njegovog odlaska. Tamo je kupila i revolver da se može obraniti ako kapetan bude nasrtljiv, ali nije bio.

Dok mu Giga prepričava svoje nesnosno duševno stanje tijekom tih godina i brigu ljudi oko sebe, koja dokazuje da joj nije bilo dobro, Marko se uspoređuje i svoju žrtvu nameće njoj kao optužbu. I tifus koji je preboljela i zbog kojeg je izgubila kosu, on izruguje: „Sjajan frizer taj tvoj tifus.“[437] Giga je ponovno slomljena, a njena cijela životna priča uzaludna:

> Jer bi radije laglje podnijela da odgovaram zakonu za bilo kakav zločin za koji sam svjesna da sam ga učinila, nego tebi ovdje za nešto što si ti sebi iskonstruirao a ja ne mogu da priznam jer nemam što da priznam. Čini mi se da bih u ovaj čas bila najsretnija kad bi na svakoj

[434] (Begović 1991: 36)

[435] (ibidem: 37)

[436] (ibidem: 38)

[437] (ibidem: 40)

> onoj stranici (pokaže na razbacana pisma) stajalo napisano kako sam bila nečija, ali, kad eto nisam. Ja ne mogu da kažem da jesam kad nisam.[438]

Marko i dalje jasno izriče svoju optužbu: „Svi ti ljudi oko tebe ne bi bili nikad tako uporni da im nisi dala povoda za to.“[439] Giga shvaća da problem leži dublje od takozvanih dokaza, u njemu: „Ti si bio ljubomoran od prvog onog časa kad me nisi više imao uza se, pa sve do sada dok se nisi vratio.“[440] Dovoljno je samo postojanje mogućnosti za prevaru da pobudi sumnju, a Marko se svojoj potpuno predao. Giga izriče naslovnu tragičnu spoznaju: „Za ljubomor između dvoje ljudi ne treba da postoji onaj treći, nego mogućnost...“[441] Marko je ne samo uvjeren u postojanje mogućnosti, već i u samu izdaju te je spreman napustiti Gigu. Tek zapečaćeno pismo njenog oca, adresirano na njega, zaokuplja njegovu pozornost. Nakon što mu Giga objašnjava da mu je to svekar po oporuci ostavio, on ga sprema u džep.

Odmah nakon toga, Marko silom Gigi otima dokument iz kojeg saznaje da je na njen zahtjev proglašen mrtvim. Marko sada počinje likovati, shvaćajući ovo kao ultimativni dokaz izdaje. Giga je očajna, sve mu priznaje i otkriva mučnu nedoumicu kojoj je bila izložena, ali i svoju veliku ljubav. To ne dotiče Marka koji odlazi spavati ostavljajući Gigu u suzama.

Treći čin

Prošlo je sat vremena otkako se Marko povukao u sobu. Ni Giga ne spava, ali se odluči tako pretvarati kada on potpuno preobražen, nježan i razdragan, dolazi do nje. Ona prihvaća njegovu preobrazbu, ali je umorna i hladna. Marko sada odlazi u potpuno drugi ekstrem te ju naziva „djevičanskom“:

> Imati te pod svojim rukama i osjećati da je ovo tvoja glava, tvoja ramena, da si tu preda mnom nepromijenjena, onakva kakvu sam te nekad izgubio, uprkos ljudima, uprkos godinama, uistinu čovjeku dolazi da rastvori sve prozore i da se razviče od sreće![442]

Marko od sreće pleše i pjeva. Giga je prvo zabrinuta, ali prihvaća promjenu i veseli se što ju je konačno prepoznao kakva je. Marko i dalje uživa u novom saznanju: „Imam te! Moja

[438] (Begović 1991: 40-41)

[439] (ibidem: 41)

[440] (id)

[441] (ibidem: 42)

[442] (ibidem: 54)

si!“[443] Ubrzo Giga otkriva da taj usklik posjedovanja nije rezultat njegove vjere u nju i njene riječi, već uvjeravanja njenog oca da mu je ostala vjerna kroz sve te godine. To saznanje Gigu tjera u očaj:

> GIGA (naglo pokrije laktom lice. Iza nekoliko sekunda digne se s njegovih koljena. Bez riječi, kao da je uvrijeđena, osramoćena, sa nešto ukrućenim izrazom u licu, pođe prema divanu i, prešavši rukom preko čela, posrne dva posljednja koraka i klone na divan. Tu uroni lice u dlanove, kao da propada u zemlju od stida, i zaplače tiho, skoro bezglasno.)[444]

Marko ne shvaća njenu reakciju, za njega je sada sve jasno – ona se nikada nije podala drugom muškarcu. Ta ideja da je ona predmet koji mora ostati čist, imovina koja mu vrijedi samo ako je neoskvrnuta, Gigu duboko vrijeđa:

> GIGA (jače): Ali nije znao kome piše! Nije znao da ću ti ja tekar onda nešto vrijediti kad imaš u ruci nekakav dokument da sam onakva kakvu si me ostavio. Da ti je moje srce ostalo sačuvano i intaktno, bilo ti je svejedno. Kako je sve to jadno![445]

On ne samo da nije vjerovao u nju od samog početka, kako je i trebao, već je za njega bila bitna samo njena tjelesna vjernost, čime ju je grubo rečeno sveo na komad nerabljenog mesa. Nije se zanimao za njenu životnu tragediju i, što je gore, stavio ju je u podređen položaj imovine, robinje koja nema pravo iskusiti isto što i on:

> Zašto tražite od nas da budemo ono šta vi niste? Zašto vi možete da nas mjerite vagom vaših iskustava na miligrame, a nama mora biti dostatan naš instinkt? Zašto vi znate kakve su nošnje i običaji po bordelima između Amura i Volge, a mi ne smijemo dozvoliti da nas pomiluje jedna muška ruka kad smo već izgubile nadu da će nas doseći ona koju tako dugo čekamo? Tvoja je logika apsurdna i egoistična[446]

Predbacuje mu što se nije oslonio na njene osjećaje, na njenu vjernost, već likuje samo nad očuvanim tijelom. Kao da mu se želi osvetiti, Giga okreće igru te namjerno umeće sumnju u očevo svjedočanstvo.

[443] (Begović 1991: 54)

[444] (ibidem: 56)

[445] (ibidem: 57)

[446] (ibidem: 58)

Marko želi raspraviti stvar do kraja i preuzeti u potpunosti „svoj posjed“, dok ona ne želi više voditi taj razgovor, želi biti sama. Marko, na trenutke siguran u njenu čistoću, želi da pođe s njim u krevet, a kad ona ne želi jer „To sad ne bi značilo ništa.“[447], Marko ju silom baca na krevet i zaključava vrata. Giga se bori („Živa se nedam![448]) i bježi ponovno u salon.

Marko se poziva na svoje „pravo“ raspolagati njenim tijelom:

> MARKO: Ja sam ti muž, ja imam pravo na te.
> GIGA (se nasmije užarenim sarkazmom): Pravo? Tko ima pravo na me? Gdje je taj čovjek koji to može reći? Nitko nema prava na me dok mu ga ja ne dam![449]

Giga sada napada navodnim priznanjima o brojnim aferama pa čak poseže i u školsko doba gdje je navodno skupila prvo iskustvo. Kako je on pregazio njen identitet, tako sad ona njemu oduzima njegov i gazi njegove nade: „Idiote jedan, kako si se samo veselio! Zasvirao u harmoniku, zapjevao i zaplesao, radujući se ne meni, svojoj ženi, tako dugo neviđenoj, nego fiziološkom jednom apsurdu zbog kojeg si osam godina strepio više nego za svoj život.“[450]

Marko prepoznaje njen pokušaj blefiranja i nelogičnost da bi se njemu otimala nakon toliko muškaraca, na što ona odvraća da ga odbija jer joj se gadi. Čak i nakon toga Marko kreće na nju, a ona ga ubija hicem iz revolvera. Giga telefonom zove doktora Miku kako bi mu rekla da je ubila svog muža.

4.3.1. Motiv Odiseja i Penelope

Za razliku od epa, Milan Begović u svojoj drami nudi vrlo zanimljiv i detaljan uvid u događanja isključivo pri susretu s povratnikom. Prateći tendencije razdoblja Begović oblikuje *Bez trećega* u stilu „dobro skrojenog“ ili salonskog komada. Napetost se drame postiže pomno izgrađenim dijalogom uz pomoć biranog okružja i ponekih zvučnih elemenata poput kiše i zvonjave telefona, ali se razrješenje potiskuje do samog kraja. Prikazuje se scena iz građanskog života u tipičnom građanskom ozračju. Kroz analizu se uspostavilo da se radnja razvija gotovo isključivo putem dijaloga.

[447] (Begović 1991: 60)

[448] (id)

[449] (ibidem: 61)

[450] (ibidem: 61-62)

Senker uočava da se struktura dramskog teksta oblikuje oko dramski rascijepljene auktorijalne jezgre. Rascijepljena u ovom slučaju u dramatiziranom sukobu „dvaju načina spoznaje čovjeka i dvaju načina karakterizacije dramskog lika.“[451]

Motiv se Odiseja i Penelope nigdje izričito ne spominje, ali je očita sličnost u početnoj strukturi – odlazak u rat, osam godina čekanja, povratak supruzi. Čak je i u drami održan element vjernosti supruge unatoč dugogodišnjem čekanju. No, dok se u Homerovu epu vjernost ne svodi na onu tjelesnu, već na onu u srcu i mislima, Marko traži materijalne činjenice. On pronalazi svoju Penelopu – svoju nepromjenjivu, stalnu i vjernu družicu, ali ju pritom ne samo vrijeđa, već i lišava njenih prava, njenog identiteta.

Mitska struktura Odiseja i Penelope nadalje je neostvariva jer ne postoji vjera u čudo a time i vjera općenito – junaci se kreću u svijetu u kojem vlada znanost, a znanost proučava prije svega materiju i ovladava njenim zakonitostima. Marko smatra da je znanstveno nemoguće da se ona nije podala nagonu te time u isto vrijeme i negira postojanje svoje Penelope dok s druge strane izriče žarku potrebu za njom.

Giga pak ne dozvoljava da ju se podredi takvom procesu jer ona nije samo tijelo, ona je samostalan cjelovit identitet. Čak je i Homerova Penelopa u epu pružala otpor Odisejevu povratku – i zaista, povratka nema dok ona ne kaže da je tako – time se potvrđuje Penelopino mjesto i značaj, koji nikako nije podređen. Gigino prihvaćanje Markovih optužbi podredilo bi ju njegovom viđenju svijeta i uskratilo vlastiti doživljaj, a na što ona nije spremna.

Kao rezultat nedostajanja ritualnog povratka i grubog nametanja dolazi do smrti Begovićeva Odiseja, i to nakon povratka, prepoznavanja i pronalaska vjerne Penelope.

4.3.2. Psihoanalitička podloga Begovićeve drame i emancipacija junakinje

Marko se Barić vraća kući nakon osam godina izbivanja, tijekom kojeg upoznaje taman i surov svijet ljudskih instinkta (kada nisu potiskivani društvenim normama ili kulturom). Iz takvog pakla vraća se u građanski raj u kojem njegova supruga Giga nosi svoj križ vjernosti i opstanka koji Marko ne samo da ne primjećuje, nego ga i ismijava. U žestokoj borbi za opstanak nakon rata, on upoznaje grubi oblik matrijarhata u kojem ga se podređuje i

[451] (Senker 1987: 156)

izrabljuje. Po povratku pokušava dominirati vlastitom suprugom na način da ju omalovažava i njenu vrijednost procjenjuje prema njenoj tjelesnoj čistoći.

Povrijeđenu Gigu prvi šok baca izvan njenog karaktera u stanje slobodnog pada, ali i stanje nove svijesti koja je izvan nametnutih slika. Svjesna da nije ona izdajnica i erotična fatalna zavodnica kakvom je on želi prikazati, ali isto tako svjesna da ne može održati sliku vjerne supruge i djevice koja osam godina čeka povratak izgubljenog muža – ona prvo luta svojim osjećajima i beznadno se hvata za slamke, dok ne otkriva vlastitu snagu upravo u svojoj ustrajnosti da ne odustane od jedne jedine stvari koja joj je ostala – njenog prava na raspolaganje vlastitim tijelom. Odlučna da se više ne da svesti na svoje tijelo, Giga ne pristaje biti zarobljena u braku s čovjekom koji smatra da njome raspolaže.

Begovićeva zasluga u portretiranju psihičkih stanja i procesa daleko je značajnija od kontrastiranja civiliziranog građanskog i divljeg društva koje zastupaju Giga i Marko. Okrutni nagonski svijet u kojem se Marko borio za preživljavanje, samo je naoko razlog za njegovo okrutno i posesivno ponašanje po povratku. Kroz razvoj drame postepeno se razotkriva da su se isti ti nagoni i motivi skrivali i ispoljavali kroz znanstvenu logiku koju je prakticirao prije rata. Sve to Giga sama uspijeva analizirati uspoređujući i pokušavajući se prilagoditi njegovoj promjeni. Upravo je to jedan element Begovićeva uspjeha – on kroz dijalog razvija njihovu borbu do vrhunca kako bi razvio i ogolio tu varku – divlje i nagonsko nije „ušlo“ u Marka tijekom njegove borbe, nego je samo „isplivalo na površinu“. Upravo u trenutku tog kobnog saznanja, njegova junakinja počinje odbacivati obrambeni položaj i počinje proces svoje emancipacije u odnosu na muža.

Tijek te emancipacije psihološki je detaljno razrađen. Prvo je prikazana Giga koja živi sama i slobodna i koja može birati muškarca kojeg želi. Povratkom muža, za nju se taj slijed radnje briše te mu ona pomaže u ponovnoj integraciji u njihovu obitelj. Cijelo to vrijeme ona odbija prihvatiti slike i uloge koje joj on nameće, osim one prvotne koju je prihvatila udajom – vjerne supruge. Nakon što uslijed žestoke rasprave shvati koliko je trivijalna i nestalna njena dosadašnja uloga, ona bira pad i slobodu te ne dozvoljava Marku da ju vrati u prijašnji status. Novostečeni osjećaj slobode ovlašćuje ju da sama raspolaže svojim tijelom, tijelom koje je do sada čuvala samo za njega. U obrani svoje slobode ona odlaže nježnu obrambenu ženstvenost i ubija svog supruga revolverom. Pištolj, koji je psihoanalitički jednoznačan simbol za *falus*, Gigina je karta za slobodu i emancipaciju. Tragičan završetak Begovićeve drame potvrđuje

Giginu emancipaciju, to jest uspješnu obranu njenog identiteta kao samostalnog, cjelovitog i ravnopravnog.

Ljubav, kakva je prikazana ovdje, krinka je za preslikavanje vlastite želje i potrebe za drugim. Begovićevo „željeli bismo da ono što volimo bude ono što smo i sami“ može se usporediti s fenomenom ljubavi kakvog ga shvaća Sartre:

> Pisati znači osetiti smisao stvari i učiniti ih boljim. A zavoditi – to je isto, potpuno jednako. Sa zgražanjem vidim dubinu imperijalizma koja je tu unutra vladala. Radilo se o tome da se opaža umesto jedne žene, da se misli na njenom mestu, da joj se ukradu misli da bi se zamenile vlastitima.[452]

Upravo na takvom odnosu i de Beauvoir gradi svoju feminističku kritiku – muškarac se želi potvrditi tako što posjeduje ženu u potpunosti. Treba se prisjetiti filozofskog načela, ljubav je varka jer subjekt u partneru želi vidjeti odraz sebe. Izrabljivanje tog fenomena nastaje ako se samo jednom subjektu oduzme sloboda kako bi se potvrdila vlastita. Upravo to radi Marko kada povrijeđen i posramljen po povratku kući napada Gigu u želji da ju ponizi, osvoji i posjeduje. Senker prepoznaje kako se cijela drama na neki način strukturira putem tog nametanja: „Drama se stoga razvija kao niz pokušaja da se odredi sugovornikov identitet, da mu se spozna karakter, a njega prisili da na isti način – i u istom svjetlu – spozna sebe sama.“[453]

Ravnopravnost u obostranom i dobrovoljnom odricanju slobode nije postignuta tako da Giga stavlja svoj život na kocku, braneći svoju slobodu. Ona prati svoj put i uklanja neprijatelja preuzimajući simbolički falus čiji je primitak do tog trena odgađala, vjerojatno pod utjecajem građanskog morala.

Ostat će neistražen potencijal jezika kao sredstva za uspostavljanje hijerarhije ili moguće odupiranje istoj. Razlog tomu su i suviše pomno izgrađene rečenične konstrukcije koje prije svega trebaju prenijeti značenje, ali ne daju osjetiti i naslutiti simboličnu dubinu izgovorenog.[454] Takva iskonstruiranost govora obogaćuje u isto vrijeme tekst, jer, kako tvrdi

[452] (Sartre 1983: 274)

[453] (Senker 1987: 156)

[454] Iako sam tekst po sebi ne dozvoljava taj doživljaj, on je itekako prisutan pri postavljanju komada na scenu.

Senker, Giga kroz svoj govor izgrađuje sebe, analitično i objektivno.[455] Prepun detaljnih didaskalija, Begovićev je dramski tekst previše definiran i konstruiran, a da bi davao naznake da je autor htio prikazati „realan razgovor“ između supružnika. Iz tog je razloga jedino mjesto u kojem se zaista i osjeti simbolička bitka u kojoj se par bori za život i slobodu, ravnopravan u zahtjevima, trenutak potpune šutnje, u kojoj se napetost nakuplja i kanalizira kroz pogled, kao sredstvo nametanja. Ovaj prizor je usporediv s prizorom iz *Odiseje* u kojem dolazi do iste napetosti u šutnji u iščekivanju nadolazećeg rješenja. Sukobljavaju se Markovo „želim ti nametnuti kakvom te vidim i želim“ i Gigino uporno odbijanje nametanja. Podati se pogledu za Gigu bi značilo odustati od sebe. Ona je stoga predstavnica snažne emancipirane žene, ali i Penelope koja nije dočekala svog pravog Odiseja.

[455] Za više o autorefleksivnom diskursu Begovićevih likova Vidi: (Senker 1987: 150)

4.4. Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür* (1947.)

Njemački pisac Wolfgang Borchert osobno proživljava strahote Drugog svjetskog rata. Svoju dramu *Vani pred vratima* piše nakon povratka. Iz rata se vraća pješačeći 600 km, kao smrtno bolesni dvadesetčetverogodišnjak.[456] Vrlo kratak životni vijek od 26 godina nije dozvolio mladom piscu potpuni razvoj književnog potencijala, tako da je iza sebe ostavio tek jednu dramu, desetak kratkih priča i nekoliko pjesama. Prije odlaska u rat Borchert se bavio među ostalim i glumom, što je pokušao nastaviti po povratku u Hamburg kada radi kao asistent režije i kabaretist. Iz rata se vraća „chronisch fieberkrank, gebrochen".[457]

Borchert svoju dramu naziva komadom „das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will."[458] Razlog tomu nisu loše kritike, već činjenica da je Borchert sam proživio neizvjestan položaj odbačenog povratka kakvog prikazuje u drami. Zato on očekuje da će društvo na isti način odbaciti i ono što on ima za reći. Potrebno je još napomenuti da je autor nakon prvog povratka osuđen na smrt, ali je umjesto toga poslan ponovno u rat. „Briefliche Äußerungen, die den Willkürstaat angeblich gefährdeten"[459] bili su razlog osudi koja je u konačnici i bila smrtna. Autor nije doživio praizvedbu svoje drame koja se, kako je uočio Alexander Koller, bavi značajnim problemom poslijeratnog njemačkog društva, problemom koji je specifičan jer je ujedno i autorov:

> In Verbindung mit der temporal wie lokal recht genauen Positionierung des Geschehens ist frühzeitig eindeutig, dass Beckmann das damalige Massenschicksal des Kriegsheimkehrers teilt.[460]

Prva paralela koja leži pri ruci je ona s Borchertovim životom. Kao što se autor vraća iz rata umoran, razočaran i prije svega svjestan da se nikada više neće uklopiti u društvene procese svoje okoline, tako se i glavni lik drame vraća u Hamburg. U popisu likova nalazi se tragičan nagovještaj ovog povratka:

> BECKMANN, einer von denen
> seine FRAU, die ihn vergaß

[456] (Rupp 1996: 83)

[457] (Borchert 2008: 2)

[458] (ibidem: 5)

[459] (ibidem: 2)

[460] (Koller 2000: 17)

deren FREUND, der sie liebt
ein MÄDCHEN, dessen Mann auf einem Bein nach Hause kam.[461]

Sam popis likova time određuje ovo djelo kao povratak koji je nemoguć jer je žena odlučila nastaviti svoj život s drugim čovjekom. Djelo ipak ne tematizira vjernost kao moralnu vrijednost, već samo tragičnost povratka općenito.

Autor u uvodu Beckmanna određuje kao jednog „von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist.“[462] Jasno je da se u ovom djelu ne tematizira odlazak u svijet kao junačka pustolovina, ali je također neizbježno osvrnuti se na dob autora koju je moguće na neki način preslikati i na glavni lik. Ratnikova mladost čini se kao jedan od ključnih elemenata za čitanje navedenog citata. Mladići odlaze u rat u trenutku kada im je najviše potrebna potvrda u razvoju, to jest kada stoje na pragu duševnih i fizičkih promjena odrastanja. Događaji koje doživljavaju u tom vremenu zasigurno snažno utječu na njihovu ličnost, što će se potvrditi i kroz analizu drame. Ipak ključno značenje u procesu odrastanja ima sam povratak obitelji, društvu, a on je prema navedenom citatu nemoguć.

Predigra

Nastupa Pogrebnik koji ljude uspoređuje s muhama jer tako umiru: „Ein Mensch stirbt. Und? Nichts weiter. Der Wind weht weiter... Und keine – keine Uhr bleibt stehen.“[463] Predigra uvodi u vrlo sumoran ekspresionistički intoniran svijet u kojem je pogrebnik najzaposlenija osoba. Čovjekova sudbina nije individualna i tragična, već se stapa u sveopću bezimenu kolektivnu bespomoćnost i smrt. Usporedba čovjeka i muhe vodi drastičnoj devaluaciji značenja, kao i ukidanju onog što bi se moglo nazvati smislenošću ljudskog postojanja. To potvrđuje i dolazak Starca koji se kasnije otkriva kao personifikacija Boga. On plaće za svojom djecom jer je nemoćan išta promijeniti. On je „[der] Gott, an den keiner mehr glaubt.“[464] Time smrt zamjenjuje Boga jer je najmoćnija i vlada svijetom.

[461](Borchert 2008: 7)

[462] (ibidem: 8)

[463] (ibidem: 9)

[464] (ibidem: 10)

San

Beckmann se pokušava utopiti bacanjem u rijeku i susreće personifikaciju rijeke Elbe. Beckmann ima tek 25 godina, ali je umoran i želi spavati. Elba mu to ne dozvoljava. Bio je šest godina vojnik, ali Elba tvrdi da su to bili i ostali koji su preživjeli. On još mora živjeti, tako da ga „pljuje van."

Beckmann odlazi u vodu, ali taj odlazak nije pokušaj čišćenja ili simbolički povratak u sigurnost utrobe. Elba je stara, ružna, prljava i prije svega hladna. Ona u konačnici nemilosrdno odbacuje Beckmanna koji joj se na suicidalan način utječe, kako bi našao mir i sigurnost koje traži. Slijedi Beckmannov put kroz „postaje" na kojima bi trebao povratiti vjeru u život. U obliku „postajne drame" Borchert konfrontira Beckmanna sa svijetom tako da na svakoj stanici doživi novo razočaranje.

Prvi prizor

Beckmann leži na obali Elbe kada nailazi Drugi: „Der von gestern. Der von Früher. Der Andere von Immer. Der Jasager. Der Antworter."[465] Beckmannu je on zamoran pa ga pokušava otjerati dok ga Drugi nagovara da se popne na ulicu, u život, da traži dom. Taj Drugi će pratiti Beckmanna kroz dramu, a iz njegovih izjava može se zaključiti razlog: „Du wirst mich nicht los. Ich habe tausend Gesichter. Ich bin die Stimme, die jeder kennt. Ich bin der Andere, der immer da ist. Der andere Mensch der Antwortet."[466] Drugi je personifikacija principa postojanja čovjekove svijesti o samom sebi jer je pojedinac svjestan da postoji samo zato što postoje drugi ljudi koji reagiraju na njega i time potvrđuju da postoji. Ako se navedeno pokuša objasniti Lacanovom teorijom o stvaranju identiteta, može se zaključujiti da je drugi uvijek i dio pojedinca, ali nije isključivo njegov, zbog čega ga se pojedinac ne može, kao ovdje, odreći. Borchert tu ideju o postojanju međuovisnosti i nužnosti međusobnog potvrđivanja simbolički izdvaja u Drugom koji u drami nije opisan, to jest ne saznaje se što ili tko je ili kako izgleda. Lik Drugoga, „stranog", „nepoznatog" preuzet je iz ekspresionističke dramatike,[467] ali kako život sam po sebi postaje stran, nepoznat, nepoželjan, tako Drugi postaje pozitivnom podsvjesnom projekcijom potpuno negativnog lika Beckmanna.

[465] (Borchert 2008: 12)
[466] (ibidem: 13)
[467] Vidi: (Szondi 2001)

U razgovoru, Drugi doznaje zašto se Beckmann odrekao osobnog imena:

> BECKMANN: ...Seit gestern heiße ich nur noch Beckmann. Einfach Beckmann. So wie der Tisch Tisch heißt.
> DER ANDERE: Wer sagt Tisch zu dir?
> BECKMANN: Meine Frau. Nein, die, die meine Frau war. Ich war nämlich drei Jahre lang weg. In Russland. Und gestern kam ich wieder nach Hause. Das war das Unglück. Drei Jahre sind viel, weißt du. Beckmann – sagte meine Frau zu mir. Einfach nur Beckmann. Und dabei war man drei Jahre weg. Beckmann sagte sie, wie man zu einem Tisch Tisch sagt. Möbelstück Beckmann. Siehst du, deswegen habe ich keinen Vornamen mehr, verstehst du.[468]

On je jednostavno zamijenjen, njegov povratak je nemoguć i time gubi svoj identitet, a gubitak se manifestira i u gubitku osobnog imena. Tragičnost se potencira činjenicom da je njegov godinu dana star sin poginuo za vrijeme njegovog izbivanja. Cijelo vrijeme dok priča s Drugim, Beckmann leži napola na obali i napola u rijeci, između negacije i afirmacije, života i smrti.

Iako Gerhard Rupp[469] ovu sliku uspoređuje s pričom o Mojsiju, treba dodati da je veća sličnost s epskom pričom o Odiseju koji se na Itaci budi ležeći na obali. Tu usporedbu opravdava prije svega daljnji razvoj povratka koji je već spomenut – povratak supruzi.

Drugi nestaje kada dolazi Djevojka i pomaže mu ustati. Na Djevojčino bodrenje da ustane Beckmann odgovara opisujući svoj život i svoju sudbinu:

> Mir haben sie die Kniescheibe gestohlen. In Russland. Und nun muss ich mit einem steifen Bein durch das Leben hinken. Und ich denke immer, es geht rückwärts statt vorwärts. Von Hochkommen kann gar keine Rede sein.[470]

Nemogućnost je ustajanja ovdje i doslovna – s tla – kao i metaforička – penjanje na društvenoj ljestvici. Djevojka ga uspoređuje s ribom. Sažali se nad njim i nudi mu da dođe k njoj. Opisuje sebe i njega kao „zwei uralte steinalte nasskalte Fische.“[471] Oni zajedno odlaze, a Drugi ih gleda i komentira neobičnu ljudsku povezanost u kojoj samo jedno drugome mogu dati smisao:

---

[468] (Borchert 2008: 13)

[469] (Rupp 1996: 86)

[470] (Borchert 2008: 15)

[471] (ibidem: 15)

> Weg sind sie. So sind sie, die Zweibeiner. Ganz sonderbare Leute sind das hier auf der Welt. Erst lassen sie sich ins Wasser fallen und sind ganz wild auf das Sterben versessen. Aber dann kommt zufällig so ein anderer Zweibeiner im Dunkeln vorbei, so einer mit Rock, mit einem Busen und langen Locken. Und dann ist das Leben plötzlich wieder ganz herrlich und süß. Dann will kein Mensch mehr sterben. Dann wollen sie nie tot sein.[472]

Autor napominje upravo neobičnu smislenu povezanost muškarca i žene koja se temelji na nekoj vrsti motivacije i nadopunjavanja. U vrlo kratkoj sceni prikazana je jednostavna životna istina da čovjek čovjeku daje smisao, u ovom slučaju žena muškarcu i obrnuto. Tek suživot i potvrda egzistencije (kakve takve) omogućuju nastavak života.

DRUGI PRIZOR

Beckmann i Djevojka nalaze se u njenoj kući. Djevojka se Beckmannu smije jer nosi vojne naočale što on opravdava lošim vidom: „Man kriegt so ein blechernes Robotergesicht. So ein Gasmaskengesicht. Aber es ist ja auch eine Gasmaskenbrille.“[473] Nužnost nošenja naočala Beckmann objašnjava činjenicom, da su njegove stare stradale u ratu, a bez naočala je potpuno bespomoćan. Naočale kao okviri u svijet, kao stakla koja modificiraju vid lako se simbolički daju iščitati kao Beckmannovo iskustvo, kao onaj njegov dio koji je rat uništio ili ozlijedio. Beckmann ne donosi ranu ili ožiljak iz rata, ali zato nosi naočale koje ga marginaliziraju kao nekoga tko se ne uklapa.

Djevojka na saznanje o njegovoj bespomoćnosti reagira gotovo radosno kao da je samo čekala nekoga tko je bespomoćan i za koga se može brinuti, zato mu ih, unatoč njegovom protivljenju, skida: „Außerdem ist es beruhigender für mich, wenn ich weiß, dass Sie so vollkommen hilflos sind.“[474] Otklonivši bilo kakvu moguću opasnost – time što ga je učinila bespomoćnim – ona ga pokušava shvatiti i brinuti se za njega: „Ich glaube, Sie tragen innerlich auch so eine Gasmaskenbrille, Sie behelfsmäßiger Fisch.“[475] Njena će se analiza, nažalost, pokazati točnom. Beckmannova nemogućnost nastavka života ne temelji se na neprikladnom vanjskom izgledu koji će do kraja drame šokirati ali i nasmijavati prolaznike, već prije svega na tragovima koje je rat ostavio na njegovoj psihi.

[472] (Borchert 2008: 15)

[473] (ibidem: 16)

[474] (ibidem: 17)

[475] (id)

Djevojka mu daje jaknu svog nestalog muža čija je sudbina nepoznata od bitke kod Staljingrada. Već pri spomenu Staljingrada Beckmann je zatečen i hvata ga panika:

> In Stalingrad? In Stalingrad, ja. Ja, in Stalingrad, da ist mancher liegengeblieben. Aber einige kommen auch wieder. Und die ziehen dann das Zeug an, von denen, die nicht wiederkommen. Der Mann, der Ihr Mann war, der der Riese war, dem dieses Zeug gehört, der ist liegengeblieben. Und ich, ich komme nun her und ziehe sein Zeug an. Das ist schön, nicht war. Ist das nicht schön? Und seine Jacke ist riesig, dass ich fast daran ersaufe. (hastig) Ich muss sie wieder ausziehen. Doch. Ich muss wieder mein nasses Zeug anziehen. Ich komme um in dieser Jacke. Sie erwürgt mich, diese Jacke. Ich bin ja ein Witz in dieser Jacke. Ein grauenhafter, gemeiner Witz, den der Krieg gemacht hat. Ich will die Jacke nicht mehr anhaben.[476]

Njegova je sudbina zapečaćena jer ako se i pokuša udomaćiti negdje, samo će zauzeti tuđe mjesto kao što je netko drugi zauzeo njegovo.

Djevojka ne shvaća njegovo očajavanje, već pokušava utažiti vlastitu čežnju za nekim za koga se može brinuti, za komunikacijom iako taj netko drugi nema više one ljudske topline kao ni ona, već su oboje „hladni kao ribe“:

> Nein, Fisch, du siehst wunderbar traurig aus. Ich könnte heulen, wenn du mich ansiehst mit deinen Trostlosen Augen. Du sagst gar nichts. Sag was, Fisch, bitte. Sag irgendetwas. Es braucht keinen Sinn zu haben, aber sag was. Sag, was Fisch, es ist doch so entsetzlich still in der Welt. Sag was, dann ist man nicht so allein.[477]

Djevojka izriče ono što je vjerojatno i srž poslijeratne pustoši, posebice za one koji su u ratu oštećeni: sve je teže naći smisao postojanja, potreban im je netko tko će ih potvrditi, usmjeriti, dati im sigurnost. Ali Beckmann se ne može riješiti zastrašujuće vizije. Bez naočala on joj je prepušten i vidi kako njen divovski muž stoji na drvenoj nozi i štakama iza nje. Djevojka se i sama toga uplaši i pobjegne dok Beckmann ostaje sam s divom kojem se pokušava opravdati i objasniti što radi kod njegove žene. Povratnik broj dva više prijezirno njegovo ime dok Beckmann govori da više ne želi biti „taj“ Beckmann i bježi. „Taj“ je Beckmann prošlost od koje on bježi, događaj koji ga je psihički opteretio.

[476] (Borchert 2008: 17)

[477] (ibidem: 18)

Beckmann u bijegu nailazi na Drugog koji ga odvlači od puta za Elbu, puta kojim je ponovno krenuo. Beckmann otkriva što ga tereti:

> Ich soll weiterleben, wo es einen Menschen gibt, wo es einen Mann mit einem Bein gibt, der meinetwegen nur das eine Bein hat? Der nur ein Bein hat, weil es einen Unteroffizier Beckmann gegeben hat, der gesagt hat: Obergefreiter Bauer, Sie halten Ihren posten unbedingt bis zuletzt. Ich soll weiterleben, wo es diesen Einbeinigen gibt, der immer Beckmann sagt? Unablässig Beckmann! Andauernd Beckmann! Und er sagt das, als ob er Grab sagt. Als ob er Mord sagt, oder Hund sagt. Der meinen Namen sagt wie: Weltuntergang! Dumpf, drohend, verzweifelt. Und du sagst, ich soll weiterleben? Ich stehe draußen, wieder draußen.[478]

Iako ta zapovijed koju spominje nije ni bila izvorno njegova, već je došla s neke više instance, on je taj koji ju je izrekao oštećenom i sada nosi njen čitav teret. Jednonogi u Beckmannovim očima poprima proporcije diva. Taj rast je simboličan rast krivnje koju mu nameće vlastiti superego, pobijajući i nadjačavajući čak i životnu energiju libida.

Beckmann i Drugi zajedno dolaze na ideju da posjete čovjeka kojem može vratiti odgovornost – pukovnika.

TREĆI PRIZOR

Pukovnik i njegova obitelj večeraju. Ne vole što ih netko smeta pri večeri, smatraju da ništa ne može biti toliko važno. Na upit je li vojnik, on odgovara da nije. Šest godina je nosio uniformu, ali nikada nije postao vojnik. Pukovnikovu kćer je strah jer on zuri u njeno jelo. Beckmann pukovniku predbacuje jer su tri godine kod Staljingrada ratovali, gladovali i umirali dok je njihov „vođa“ jeo kavijar. Pukovnik se cijelo vrijeme ponaša kao da se njega ne tiče što Beckmann priča, pretvara se da je Beckmann lud: „Ich habe aber doch stark den Eindruck, dass Sie einer von denen sind, denen das bisschen Krieg die Begriffe und den Verstand verwirrt hat.“[479] Predbacuje mu činjenicu da je mogao postati oficir i provesti rat u sasvim drugim krugovima. Beckmann objašnjava: „Meine Stimme war zu leise, Herr Oberst, meine Stimme war zu leise.“[480] Glas koji Beckmannu nedostaje su nagoni Ja koji ne

[478] (Borchert 2008: 19-20)

[479] (ibidem: 22)

[480] (id)

uspijevaju postići ostvarenje vlastitih želja kako bi ih nametnuli okolini, već su opterećeni moralnim stavovima.

Pukovnik misli da može njime vladati, samo treba malo žešće s njim ophoditi. Beckmann gotovo spava stojeći pred njima. Umorno i teško mu prepričava san koji ga muči, tako da nije miran niti dok spava. Sanja čovjeka koji svira ksilofon od ljudskih kostiju dok trupe ranjenih vojnika marširaju, plešu i pjevaju: „Dann sind die Nächte so, dass wir nicht atmen können. Dass wir ersticken, wenn wir keinen Mund zum Küssen und keinen Schnaps zu trinken haben.“[481] Alkohol i obitelj – to su dva moguća bijega od okrutnosti proživljenog rata i poslijeratne stvarnosti, ali Beckmann nema niti jedno. On sada dolazi vratiti odgovornost za dvadeset ljudi koji su mu povjereni za provjeravanje šume zapadno od Gorodoka. Iz te se izvidnice vratilo samo devet vojnika. Pukovnik ga ne shvaća ozbiljno: „Aber mein lieber Beckmann, Sie erregen sich unnötig. So war das doch gar nicht gemeint.“[482] Pukovnik mu se smije. Ismijava njegov san i stav jer ga ne razumije. Smatra da bi s takvom pričom mogao nastupati na pozornici.

Pukovnik nije vidio i proživio tu stranu rata, on je jedan od onih koji su za to vrijeme jeli kavijar, zato i ne osjeća takav teret krivnje kao Beckmann. Govori mu da je zastranio i da ponovno mora naći pravi put: „Schmeißen Sie Ihre zerissenen Klamotten weg, ziehen Sie sich einen alten Anzug von mir an, doch, das dürfen Sie ruhig annehmen, und dann werden Sie erstmal wieder ein Mensch, mein lieber Junge!“[483] To Beckmanna duboko vrijeđa. Njega naziva nečovjekom dok njima nedostaje sućuti i ljudskosti prema njemu.

Uplašena majka nehotice prevrće lampu i nastaje mrak. Beckmann krade bocu ruma i komad kruha i bježi. Nerazumijevanje ove obitelji za njega, kao i za ljudske potrebe općenito, poprima oblike sarkazma. Majka se primjerice čudi: „Das Brot hat er mitgenommen? Ja, was will er denn mit dem Brot?“[484]

Beckmann ovim posjetom ponovno gubi svoju vjeru u čovjeka. Pred sobom jasno vidi nadolazeću apokalipsu – ljudi se sami uništavaju novim super oružjima. Ipak odlučuje slijediti pukovnikov savjet i odlazi tražiti zaposlenje.

[481] (Borchert 2008: 24)

[482] (ibidem: 26)

[483] (ibidem: 27)

[484] (ibidem: 28)

ČETVRTI PRIZOR

Beckmann se nalazi kod direktora kabarea koji traži mlade ljude koji se ne boje govoriti i koji su revolucionarni. Smatra da je recept za uspjeh: „Frage, Hoffnung, Hunger!“[485] Beckmann je pripit i tek djelomično prati što mu Direktor govori. On ismijava Beckmannove naočale i hvali se kako sam posjeduje troje prvoklasnih naočala, ali mu niti jedne ne može dati jer su mu prijeko potrebne.

Nekoliko puta u razgovoru s Direktorom dolazi se do nepremostive prepreke – Beckmann je život i mladost izgubio u Sibiru, a sada kada želi negdje nešto započeti nitko ga ne prihvaća jer je „protratio“ godine, jer kreće od nule. Direktor ga ne shvaća i nije spreman preuzeti krivicu na sebe: „Menschenskind können Sie sich ruhig verkneifen. Ich habe schließlich keinen nach Sibirien geschickt. Ich nicht.“[486]

Direktor mu konačno preko volje uopće pruža priliku da pokaže svoj nastup, ali je prestrašen onim što vidi pa ga se želi riješiti: „Der gewisse Glanz fehlt. Das ist natürlich noch keine Dichtung. Es fehlt noch das Timbre und die diskrete pikante Erotik, die gerade das Thema Ehebruch verlangt. Das Publikum will gekitzelt werden und nicht gekniffen.“[487] Ovim direktorovim opisom umjetnosti autor na neki način negira, marginalizira i ističe svoju novu poslijeratnu umjetnost koja nema sjaja niti erotike, iako se bavi problemom bračne nevjere.

Beckmann i ovim posjetom dokazuje da nitko ne želi čuti istinu i kreće ponovno prema Elbi: „Die Straße stinkt nach Blut. Hier haben sie die Wahrheit massakriert. Meine Straße will zur Elbe! Und die geht hier unten!“[488] U istom se trenu pojavljuje Drugi i pokušava ga ponovno odvući na drugi put, u život. Podsjeća Beckmanna na njegove roditelje, na što se u njemu budi velika želja da ih ponovno vidi.

[485] (Borchert 2008: 29)

[486] (ibidem: 31)

[487] (ibidem: 32)

[488] (ibidem: 33)

Peti prizor

Pred vratima se Beckmann veseli što kuća još stoji. Nestrpljivo čeka otvaranje vrata i majčino lice, povratak u svoj dom, ali primjećuje da nema natpisa s njihovim prezimenom, već piše neko drugo: Kramer.

Vrata otvara gospođa Kramer koja ga ne želi ni saslušati i vrlo je gruba. Priča kako su mu se roditelji ubili plinom iz pećnice. To smatra smiješnim jer mu je otac bio nacist, tako da njihovo samoubojstvo naziva „entnatifikacijom“. Beckmann tijekom svake njene rečenice postaje sve bjesniji. Ne želi se više suzdržavati, sablažnjava ga ravnodušno držanje i govor gospođe Kramer. Opominje ju da zatvori vrata jer je u stanju nauditi joj. Sam oponaša ravnodušne i grube izjave gospođe Kramer: „Es ist natürlich ärgerlich, wenn es gerade deine Eltern sind, die beiden Toten. Aber zwei Tote, alte Leute? Schade um das Gas! Davon hätte man einen ganzen Monat kochen können.“[489]

Beckmann nakon toga pada u san u kojem razgovara s Bogom. Optužuje ga što je dozvolio da bomba raznese njegovog sina, kao i za smrt roditelja. Na trenutke čak i suosjeća sa zastarjelim Bogom:

> Die alten Leute haben es heute am schwersten, die sich nicht mehr auf die neuen Verhältnisse umstellen können. Wir stehen alle draußen. Auch Gott steht draußen, und keiner macht ihm mehr eine Tür auf. Nur der Tod, der Tod hat zuletzt doch eine Tür für uns. Und dahin bin ich unterwegs.[490]

Smrt sada dolazi kao čistač ulica. Govori da se morala prilagoditi potrebama društva jer mrtvi sada leže i po ulicama, kao što su prije na bojnom polju. Beckmann sam revidira svoj cijeli neuspjeli povratak i zaključuje da ga je društvo ubilo: „Oh, sie sind gut. Und in aller Güte haben sie mich umgebracht. Totgelacht. Vor die Tür gesetzt.“[491]

Prolazi Pukovnik kojemu Beckmann zamjera svoju smrt, ali je on potpuno ravnodušan: „War'n einer von denen, die sowieso vor die Hunde gegangen wären.“[492] Slično se ponavlja s Direktorom i gospođom Kramer. Zadnja dolazi Djevojka koja ga je posvuda

[489] (Borchert 2008: 38)

[490] (ibidem: 43)

[491] (ibidem: 45)

[492] (ibidem: 46)

tražila. Zbog nje Beckmann ponovno dobiva želju za životom, ali ponovno oboje čuju topot štake njenog muža te i ona bježi. Jednonogi staje i govori svoj monolog o vrtlogu ubojstva i ranjavanja koji čini naše društvo:

> Wir werden jeden Tag ermordet und jeden Tag begehen wir einen Mord. Wir gehen jeden Tag an einem Mord vorbei. Und du hast mich ermordet, Beckmann. Hast du das schon vergessen? Ich war doch drei Jahre in Sibirien, Beckmann, und gestern Abend wollte ich nach Hause. Aber mein Platz war besetzt – du warst da, Beckmann, auf meinem Platz.[493]

Beckmann se budi i ponovno osjeća puni teret krivnje i nemogućnost stvaranja obiteljske iluzije sigurnosti i povratka. On je izvan svega, ali je ipak dio tog društva koje se neprestano međusobno ubija. Beckmann traži imaginarnog Drugog, ali niti on ne odgovara. Umire svaki smisao i želja za životom.

4.4.1. Motiv Odiseja i Penelope

Na početku su analize već istaknute glavne odrednice koje Borchertovu dramu uvrštavaju u ovaj rad – povratak iz rata, buđenje na obali i pokušaj povratka supruzi. Osobito se zanimljivom čini slika buđenja na obali gdje se buđenje niti ne provodi iz dubokog odmornog sna koji bi zajedno s izlaskom iz vode simbolički označavao novo rođenje i početak (kao što je to prikazano u *Odiseji*), već je buđenje zapravo samo prekid mučnog razočaravajućeg sna koji tematizira ništa drugo nego nepripadanje, odbacivanje, hladnoću. U takav se svijet vraća Beckmann, a vjerojatno i sam autor Borchert.

Time što se u njegovim snovima simbolički manifestiraju elementi smrti, postaje jasno da libido u Beckmannovoj podsvijesti gubi bitku nad tanatosom koji je pojačan moralnim opterećenjem superega.

Kod uklapanja Odiseja u obitelj uočen je niz složenih procesa prepoznavanja i prihvaćanja, dok su u Borchertovoj drami vidljiva samo pravila koja se Beckmannu pokušavaju nametnuti: što ne smije nositi, a što bi trebao, kakvo bi trebalo biti njegovo ponašanje, a kakvo ne bi smjelo biti (isto vrijedi i za njegovu umjetnost). Čak i Djevojka u najboljoj namjeri zapravo Beckmannu pokušava uskratiti njegovo Ja (što se vidi na primjeru naočala) i prilagoditi ga silom. U trenucima kada se Beckmann pokuša objasniti, okolina ga

[493] (Borchert 2008: 52)

ismijava. Tako autor dolazi do tragičnog zaključka da se ljudi međusobno ubijaju – neprihvaćajući se takvi kakvi jesu, ne pokušavajući se razumijeti, već namećući jedni drugima vlastite želje i zahtjeve.

Nemogućnost povratka dana je kao gotovo stanje, kao nešto što je bilo očito i određeno već prije početka drame. Nakon susreta sa suprugom ne dolazi do razrade problema ili osjećaja, već se preuzima nastali raskol. Ta nevidljiva barijera koja mu sprječava povratak temelji se na otuđenosti supružnika kao i na nedovoljnoj osobnoj povezanosti koja je bila vremenski ograničena. Drugi problem je smrt jedinog potomka koji bi supružnike eventualno povezao, kako to očito čini i u *Odiseji*. Treći element je promjena unutar Beckmanna uslijed neizdrživog osjećaja krivnje, a koja se odražava i na njegovoj vanjštini u obliku naočala i vojne odore koje ne može odložiti. Beckmann je kao mladić proživio strahote rata koje su se integrirale u njegovu ličnost. On ne može odrasti i sudjelovati u strukturi društva.

Ova je drama kao tematska varijanta potpuno oprečna *Odiseji*. Kao prvo, ne postoji individualnost koja transcendira u mitsku općenitost kao ni junaštvo, to jest značenje pojedinca u obitelji ili svijetu. Zato ne postoje niti osobna imena. Povratak je nemoguć jer nema stalnog i stabilnog nepromjenjivog doma ili određenog mjesta koje čeka na povratnika.

Dok Odisej ubija konkurenciju kako bi uspostavio red, moderno društvo je sazdano tako da se bezlično ubija i nadomješta unutar sebe. Slijed događaja unutar tog društva ne završava kao u epu u novom redu ili uspostavljanju starog, već u kaosu koji je najava neizbježne apokalipse. To apokaliptično viđenje ne može se nazvati realističnim, ali niti potpuno pretjeranim jer se može pretpostaviti da u potpunosti odgovara poslijeratnom misaonom svijetu autora na umoru.

Motiv povratnika u Borchertovoj poslijeratnoj drami prožet je upravo nemogućnošću povratka – nema prepoznavanja jer nema stalnih simbola i znakova koji vežu ljude, osim smrti. Društvo uništava njega i njegovu obitelj, ali s druge strane je i on dio tog društva i ako se želi ostvariti nužno sudjeluje u uništavanju drugih. Vjernost prema tome ne postoji, a ne postoje ni stalna mjesta u svijetu što čini ljude izmjenjivima. Postoje potrebe koje se pokušavaju utažiti – glad ili ljudska blizina, ali ne dozvoljavaju se osjećaji sažaljenja ili krivnje jer ih pojedinac ne može podnijeti. Individualne sudbine više nisu bitne, zato je Djevojka do kraja drame bezimena – ona je tek jedna djevojka kojoj se događa isto ili slično

što i nizu drugih. U drami su prikazana dva povratka koja daju naslutiti neprekidan kružni tijek otimanja i ubijanja bez razrješenja ili iskupljenja kakvo nudi epski original.

Stilski Borchertova drama razvija ekspresionističku misao potencirajući bespomoćnost, osjećaj nepripadanja i sveprisutnost smrti. I formalno Borchert dramu gradi kao „postajnu dramu“ pri čemu je svaka postaja puta daljnji dokaz Beckmannu da ga to društvo ne želi. Drama je i analitička jer Beckmann kroz dramu otkriva da je u njemu (kao i u društvu) tanatos prevladao volju za životom, djelomično i kao posljedica krivnje koja ga tereti. To otkriće ne oslobađa lik, već samo potvrđuje njegovu usamljenost i beznadnost.

4.4.2. Psihoanalitička analiza

Već je u prijašnjim analizama primjetan pojačani i istaknuti problem kastracije koja može biti simbolična, ali i doslovna. Borchert svojom dramom nastavlja tu tradiciju, ali ju i mijenja – Beckmann ne vidi, što se može čitati uobičajeno kao „kastriran“, a jedinu zamjenu za oduzeti libido nudi mu simbol naočala s plinske maske. Te naočale, koje su po sebi simbol užasa rata, mogle bi tako stajati za oprečnu snagu libidu – tanatos. To je jedan od razloga zašto Beckmann niti ne može vidjeti ništa lijepo u svijetu oko sebe. U trenutku kada mu Djevojka oduzima naočale, on je prepušten sebi, svom misaonom svijetu koji je prožet krivnjom. Za Beckmanna prema tome nema bijega jer je nemoguće pobjeći od sebe, kao što je za njega nemoguće odložiti jedine naočale koje ima, iako ga one marginaliziraju i sprječavaju njegovu integraciju.

No, ne treba zaboraviti, naočale, kao i vojničko odijelo, tek su jedan sloj otuđenja koji je prvenstveno unutarnji. Stoga Beckmann odbija ponudu Pukovnika da uzme jedno od njegovih starih odijela, isto kao što mu ne bi pomogle naočale Direktora da ih je i dobio.

Sljedeći element kastracije koja vodi otuđenju i nemoći je činjenica da ga Djevojka zove ribom. Jasno je da je riba jedna od rijetkih životinja koja praktički ne posjeduje udove i potpuno je bespomoćna izvan svog elementa, vode. To vodi zaključku, da, ako je voda (Elba) smrt koju Beckmann iščekuje, on njoj jedino i pripada, a ne društvu u kojem je kao riba na suhom.

Sljedeći psihoanalitički fenomen koji se pojavljuje u djelu je lik Dugoga. Za pravilnu interpretaciju potrebno je prisjetiti se filozofskih učenja o nastajanju svijesti pojedinca. Drugi bi prema tome bio onaj udio čovjeka koji ovisi o drugima, to je ona međusobna igra

priznavanja i negiranja koja vodi konačnom uspostavljanju svijesti i slike o sebi. Drugi se pojavljuje kada nema nikoga uz Beckmanna. Njegova je uloga prije svega ona motivatora i zagovarača. On jedini potvrđuje Beckmannovu pripadnost društvu i potiče ga da se obrati ljudima oko sebe. Zanimljivo je kako autor odvaja taj koncept priznavanja u obliku Drugog te time dodatno osiromašuje ostale likove jer je taj Drugi ono što njima nedostaje da bi Beckmanna prihvatili. Također je potrebno dodati da je ekspresionistički motiv „nepoznatog", kao projekcija podsvjesnog, sumnjivog, opasnog, kako ga čita primjerice Szondi,[494] podložan inverziji, tako da se iz negacije života kakvu simbolizira Borchert projicira tek podsvjesna potisnuta želja za životom u obliku Drugog.

4.4.3. Žene u Borchertovoj drami

Ovaj posljednji tematski dio nažalost je u drami vrlo slabo razrađen. Kroz dramu se pojavljuju tri žene: hladna, gotovo okrutna gospođa Kramer, brižna i povodljiva Djevojka i supruga.

Djevojku i suprugu moguće je u neku ruku izjednačiti jer kao što supruga zamjenjuje Beckmanna novim partnerom, tako i Djevojka svog muža zamjenjuje Beckmannom. Time se pokreće proces zamjenjivanja koji bi mogao ići u nedogled. Nikako ne treba zaključiti da su žene, osim eventualno gospođe Kramer, namjerno prikazane kao okrutne ili nevjerne, već isključivo kao žrtve vremena, rata, društva. Također ne treba govoriti o neravnopravnosti jer se u prvom redu uopće ne tematizira. Usto treba dodati da žrtve nisu samo žene, žrtve su svi koji su na bilo koji način oštećeni u ratu.

I žene Borchertove drame samo pridonose općoj bezličnosti i bespomoćnosti u procesima života, ali prije svega smrti. Smijanje, koje uobičajeno ima pozitivne konotacije sreće i života, u drami postaje oružje kojim se svakog trena počini ubojstvo. Time Borchert nadilazi individualne i spolne razlike kako bi prikazao sveopću bespomoćnost, kao i neprikladnost smijeha i života općenito koji je uslijedio nakon užasa rata.

Kao i nekoliko prijašnjih, i ova drama tematizira nemogućnost razvoja, nastavka života, nepripadanje. Ali Borchertova drama je prije svega i drama o neuspjehu odrastanja i prevladavanja psihičke traume koja postaje jedini identitet vojnika Beckmanna.

[494] Vidi: (Szondi 2001)

4.5. Max Frisch, *Als der Krieg zu Ende war* (1949.)

Kada je 1945. okončan Drugi svjetski rat, ostavio je iza sebe užasnute svjedoke dugogodišnjeg stravičnog masovnog i tehnički razvijenog razaranja. Max Frisch i Friedrich Dürrenmatt među rijetkim su autorima koji se još u istom desetljeću osvrću na rat svojim književnim djelovanjem. Oba švicarska autora uvrštena su među najznačajnije autore 20. stoljeća.[495]

Helmuth Karasek iznosi najvažnije podatke o Frischu.[496] Autor je rođen 1911. u Zürichu. Nakon gimnazije studira germanistiku, ali studij mora prekinuti zbog smrti oca nakon čega počinje raditi kao novinar. Karasek navodi i zanimljiv podatak da je autor krajem 30-ih zapalio sve što je do tada napisao, što govori da je već do tada bio književno aktivan. Frisch se ipak odlučuje za studij arhitekture. Vodio je prema svemu sudeći relativno buran i nemiran život. Razvodi se od supruge s kojom ima troje djece, putuje često u Rusiju i Ameriku, da bi 1991. umro u rodnom Zürichu. Dobar dio saznanja o njegovom životu i radu proizlazi iz njegovih dnevnika u kojima često opisuje i okolnosti nastanka svojih djela. Pod podnaslovom *Berlin, November 1947.* Frich bilježi istinitu priču koju saznaje od svog tadašnjeg domaćina Franka. Frisch također bilježi da je u posjeti Berlinu čuo puno priča i doživljaja, ali ih nije imao motivacije zapisati, koliko god su bile dirljive ili šokantne. Tek priča o ženi koja se zaljubila u ruskog poručnika, dok je skrivala uniformiranog muža u podrumu, potakla je Frischa da ju zapiše i kasnije na temelju nje napiše dramu.

Ako bi neku Karasakovu misao trebalo istaknuti kao uvod u autorov rad, to bi bila sljedeća: „Frischs Dramen sind alle in ein faszinierendes Spannungsfeld zwischen privaten Erfahrungen und öffentlichen Wirkungen gebracht.“[497] I upravo tako će se čitati i sljedeća drama – kao borbu pojedinca između vlastitog doživljaja svijeta i očekivanja okoline.

Kako je rečeno, drama Maxa Frischa nastala je nakon prvog autorovog susreta s razrušenim Berlinom 1947/48. Posljedice Drugog svjetskog rata ostavile su duboke ožiljke na spomenutom gradu. Takav prizor djelovao je zasigurno poražavajuće. U prvoj se verziji drama sastojala od tri čina, ali je na zahtjev autora zadnji čin uklonjen jer je smatrao da ne

[495] Vidi: (Wiese 1973)

[496] (Karasek 1974)

[497] (ibidem: 11)

doprinosi razvoju započete tematike.[498] Iako se ne mogu (i ne trebaju) zaboraviti okolnosti u kojoj drama nastaje, ovaj švicarski pisac odlučuje se baviti ratnom problematikom na posve drugačiji način time što ratni sukob stavlja u drugi plan, a usredotočuje se na ukidanje onog što sam naziva „ikonama“ (*das Bildnis*) koje otuđuju pojedince i cijele nacije. U prvi plan svoje drame on zato stavlja ljubav koja ni po čemu neće biti svakodnevna. Radnja Frischove drame odvija se u Berlinu u proljeće 1945.

PRVI ČIN

Prva slika

Prva slika prvog čina započinje u podrumskoj kuhinji. Agnes, koja je u popisu određena kao „jedna Njemica“, sjedi i krpa platno. Osim nje u podrumu su njen muž Hors, koji je obučen u uniformu bez pojasa i oznake, a desna ruka mu prestaje u laktu, zatim Gitta i beba Martin koji spava. Dok Gitta napeto promatra kolone koje marširaju ulicom, Agnes u nekoj vrsti interpolacije, poput novinara, izvještava o stanju na ulicama i iščekivanju kraja rata. Taj efekt može se povezati s *V-efektom* Bertolta Brechta, s kojim je autor bio i osobno i književno blizak. I Karasek te dijelove naziva epskim trenucima.[499] S druge strane takvo izvještavanje upućuje na aktualnost, novost. Takvim se oblikom izvještavanja Frisch redovito služio u sklopu svog novinarskog posla. U istom pripovjedačkom tonu Agnes prepričava kako joj se jednog jutra vratio muž s bojišta. Ona je izašla po vodu zamotana u ružan rubac, ali kako se žica od kante urezala u njezinu ruku, skinula je rubac i omotala oko žice:

> So ging sie zurück, sorgsam, damit sie kein Wasser verschüttete, und achtete kaum, was sie umgab. Im Garten draußen stellte sie den Eimer noch einmal nieder, zu Tode erschrocken über den Mann, ihren Mann, der hinter den Kiefern stand und meinte, er wäre versteckt. Agnes glaubte ihren Augen nicht. Er lebte. Er nahm ihren Eimer, und sie gingen zusammen in das Haus: hinunter in diesen Keller.[500]

U stilu epskog teatra autor uspijeva na trenutke odvojiti priče svojih likova od osoba koje ih izgovaraju te time depersonalizirati događaje – lišiti ih osjećaja. Agnes tako pri susretu s povratnikom ne proživljava (ili bar nije vidljivo da proživljava) osjećaje sreće, brige ili slično, njeno stanje je vrlo jednostavno opisano: „nasmrt preplašena“; „Nije vjerovala svojim očima.“

[498] (Frisch 1979: 350-353)

[499] (Karasek 1974: 45)

[500] (Frisch 1979: 214)

Susret, koji je trebao biti vrhunac tragičnog izbivanja i čekanja, prepoznavanja i sjedinjavanja, ovdje se sklanja osjećaju svakodnevne tragedije, bespomoćnosti i rutine – jer Agnes je tek „jedna Njemica“ od mnogih. Usto se spominje kako se muž nespretno pokušao skriti što će se kasnije uklopiti u njegovo ponašanje i time karakterizaciju. Horst Anders po povratku iz rata rutinski uzima kantu iz ruke svoje supruge, nakon čega odlaze u podrum u kojem će se odvijati veliki dio drame dok u gornjem katu prebivaju ruski vojnici.

Već se na početku ističe uloga odjeće kao simbola osobnosti. Gitta primjerice veze u djetetovu odjeću njegovo ime, adresu i datum rođenja, a Horst je zabrinut jer nema niti jedne hlače, niti jedno drugo odijelo osim tog vojnog na sebi: „In diesen Klamotten bin ich erledigt.“[501] Gitta pokušava utješiti Horsta: „Sind Sie zufrieden, Horst, dass Sie leben. HORST: Wie eine Maus in der Falle.“[502] Ali osjećaj zarobljenosti pratit će Horsta do kraja drame, a njegovo opravdanje uvijek će biti sputanost krivom odjećom. Gitta nadalje komentira njihov susret, lišavajući ga također osjećaja, i pretvarajući ga u neku vrstu statističke vjerojatnosti: „Sie haben einander gefunden. Und wie! Das ist schon ein bares Wunder.“[503] Za razliku od njih, Gitta ne zna gdje je njen Otto. Ipak, druge tragične priče ne donose utjehu pa ni priča o Güntheru koja slijedi.

Gitta ih podsjeća na Günthera koji je pobjegao iz vojske te je, skrivajući se tri godine u podrumu, slao kćer po namirnice. Kada je konačno izašao, vidio je kako vojnici iskorištavaju njegovo dijete i pokušao im se suprotstaviti, na što su ga oni upucali. Time autor skrivanje u podrumu izjednačuje sa „zabijanjem glave u pijesak“ s konačnim ciljem preživljavanja. Skrivanje stoji u izravnoj opreci junaštvu.

Gitta je spremna otići do Horstove sestre u Potsdam kako bi Horstu donijela odijelo, ali on ne želi da izgleda kao da ju je on poslao jer ne voli da ljudi nešto obavljaju umjesto njega. Očito je da Horst mrzi osjećaj nepotpunosti koji ga prati na svakom koraku od trenutka gubitka ruke. Nedostatak cjelovitog uda, kao i pogrešna odjeća, do kraja će drame za njega biti glavni razlozi za neuspjeh. Svjestan da ruku ne može povratiti, ostaje mu jedina nada u novom odijelu: „Sobald ich einen Anzug habe. Das sage ich ja die ganze Zeit: weg von hier,

[501] (Frisch 1979: 214)

[502] (ibidem: 215)

[503] (id)

weg von diesen Russenschweinen.“[504] Agnes pogađaju navedene Horstove riječi, osobito jer je u prvim pismima s fronte hvalio Ruse i njihovo gostoprimstvo. Ona mu pokušava dokazati da jedna mržnja stvara drugu, u nedogled: „Russenschweine, weißt du, das erinnert mich so an Judenschweine und all das andere, was unsere eigenen Schweine gesagt haben – und getan.“[505] I Horst i Agnes osjećaju prepreku koja je među njima: nerazumijevanje i otuđenje, ali ona to pokušava opravdati godinama odsutnosti i još nosi nadu da će se sve popraviti:

> Wir haben uns lang nicht mehr gesehen, Horst, mehr als zwei Jahre – Agnes tritt zu ihm: Du? *Horst rührt sich nicht.* Zwei Jahre sind eine lange Zeit... Aber wir haben uns nicht verändert, Horst, wir werden uns wieder verstehen! Gelt?[506]

Izrečena nada u nepromijenjenost karaktera od ovog će se trena nadalje gasiti i pobijati svakim pokušajem zbližavanja ili komunikacije.

Pripiti ruski vojnik Jehuda prekida njihov razgovor jer nasilno otvara vrata koja vode u podrum. Iznenađen je činjenicom da netko uopće živi dolje. Pokušava nagovoriti Agnes da dođe slaviti s ostalim vojnicima. Agnes ga odbija, a nakon njegovog odlaska umiruje muža i Gittu koja je već jednom pretrpjela silovanje. Agnes joj predaje Martina i šalje ih iz kuće po odijelo. Ostaju ona i Horst koji čeka svoje odijelo. Ponovno sredstvom interpolacije Agnes izvještava o smrti sina:

> Martin Anders, geboren neunzehnhunderteinundvierzig, Berlin Zehlendorf, zum letzten Mal erblickt an diesem Freitag: in der Dämmerung verloren, in nächtlichen Trümmern verirrt, in einen Schacht gefallen, wo kein Mensch ihn hörte, sechs Wochen lang verschollen, gefunden von einem Hund, verhungert, vier Jahre alt.[507]

Vijesti koje se na takav način prenose potenciraju nemoć likova. Horst neprekidno ima želju nešto poduzeti, ali je nemoćan. Iz rata se vratio kao invalid, a ta invalidnost preslikava se na cijeli njegov karakter:

> Alles müssen die andern für mich tun. Draußen im Feld, das kann ich wohl sagen, hilflos war ich nie. Und wenn wir im größten Schlamassel waren. So oder so konnte man sich immer noch wehren – so oder so –

[504] (Frisch 19679 217)

[505] (ibidem: 218)

[506] (id)

[507] (ibidem: 221)

> Als ich den Arm nicht mehr hatte... Horst ist in den Bademantel geschlüpft. Kannst du mir das knüpfen?[508]

Izraz „so oder so“ daje naslutiti da je Horst proživio traumatične stvari u ratu, o kojima ne želi razgovarati i koje će ga do kraja drame pratiti. I sada Horst kućni ogrtač oblači na vojničku odoru što se simbolički može iščitati kao pokušaj prekrivanja prošlosti. Novo odijelo trebao bi biti njegov ultimativni bijeg od prošlosti i novi početak. Da odora, kao i novo odijelo, nisu tek odjevni predmeti, već simboli prošlosti i budućnosti, vidljivo je i iz Horstova pokušaja da si začađavi lice. Njegov strah za vlastiti život paralizira ga do te mjere da je spreman odreći se svega ili gotovo svega. Agnes se prisjeća kako zaprljano lice Gitti nije pomoglo kada su je šestorica vojnika silovala: „Wenigstens hat sie die Hose gerettet, das Letzte, was sie anzuziehen hat.“[509] Hlače, kao primarno muški odjevni predmet, označavaju ulazak u brutalni svijet podređenosti i muške agresije kojem je djevojka bila izručena.

Ponukan tom pričom Horst želi znati je li Agnes ostala „njegova“ jer mu se dvije godine čine previše vremena da ih provede usamljena, na što ga Agnes tješi da nije bila s drugim muškarcem, ali ona na ideju vjernosti gleda potpuno drugačije i ističe prije svega vjernost samoj sebi:

> Ich wusste nicht einmal, ob du noch am Leben bist. Du musst das nicht Treue nennen oder so, es war grauenhaft – ich weiß nicht – im Grunde ist alles ganz anders, als man es sagen kann. Ich wollte einfach leben.[510]

Agnes se nije nadala njegovom povratku, već je jednostavno pokušavala očuvati vlastiti život iz dana u dan i bila je vjerna prije svega sebi. Dolazi ponovno Jehuda, koji ju zove gore, te se prijeti da ako ne pristane, po nju će doći sam zapovjednik. Njegov zapovjednik navodno zna njemački i želi ju upoznati jer ona je mlada i lijepa. Agnes pristaje kako ne bi otkrili Horsta, ali traži vremena da se uredi. Njeno uređivanje može se usporediti s Horstovom zarobljenošću vlastitom odjećom. Taj se proces provodi u suprotnom smjeru. Naime, dok Horst ostaje do kraja drame zarobljen u svojoj odjeći, Agnes pomno oblači na sebe svoje samopouzdanje, svoju nadu u budućnost u obliku otmjene večernje haljine i nakita. Kada Frisch u svom dnevniku zapisuje istinitu priču, njen izlazak naglašava: „Sie als große Dame.“[511] Tako

[508] (Frisch 1979: 222)

[509] (ibidem: 223)

[510] (ibidem: 224)

[511] (ibidem: 204)

uređena ona izlazi svaki puta pred vojnike. Njena je odjeća njen štit, ona predstavlja njenu osobnost i njenu autonomnost kao ljudskog bića.

Horst ju odgovara, ali je ona odlučila otići. Ovdje se još čini kao da je to granica koju Horst ne može preći kako bi spasio svoj život. Slažu se da, ako ju uzmu silom, oni to oboje neće preživjeti, na što Agnes priznaje da njihova kći Erika nije kod djeda i bake, kako mu je prvo rekla, već ju je raznijela avionska bomba.

Druga slika

Pijani ruski vojnici dogovaraju se u dnevnoj sobi kako će dovući Agnes silom ako ne dođe na vrijeme. U trenutku kada ulazi Agnes, puštaju na gramofonu *Operu za tri groša*. Piotr, jedan od vojnika, dira joj haljine i dobiva zato pljusku, što ga još više ljuti. Tek ga zapovjednik Stepan uspijeva zaustaviti i zapovijeda svima da napuste sobu.

Sada počinje Agnesin monolog, dok Stepan samo djelomično neverbalno reagira s vremena na vrijeme. Agnes želi urazumiti Stepana i pokopati razmirice među nacijama: „Es gibt kein Volk – einfach so!“[512] Pokušava dotaknuti njegovu ljudskost, a zapravo budi svoju. Čudi se što on ne odgovara, ali ne prestaje pričati. Govori mu o tome kako je kao dijete živjela u Kini gdje je jednom prilikom provela dva dana i dvije noći izgubljena u polju riže, potpuno sama. Našao ju je jedan Kinez. Iako joj je bio potpuno stran i nije razumjela njegov jezik, s njim se osjećala kao kod kuće:

> Wenn ein Mensch schreit, wenn einer blutet – zum Beispiel – irgendwo hört es doch einfach auf, dass ich nach seiner Nase frage, nach seiner Sprache, nach seinen Ansichten, nach dem Ort seiner Geburt – wenigstens für mich.[513]

Agnes se poziva na ono zajedničko koje u osnovi spaja svaku osobu, neovisno o nacionalnoj pripadnosti. Ljuti se što on na to šuti. Htio ju je vjerojatno kao plijen, ali ona zahtjeva da ju shvati i prihvati prije svega kao čovjeka. Ona mu čak odaje da je njen muž u podrumu. Prije dvije godine je bio zarobljen u Staljingradu, ali o tome ne želi s njom pričati. Upravo jer ima Horsta, ona sada ima obraza tražiti da se prema njoj ponaša kao prema čovjeku:

[512] (Frisch 1979: 231)

[513] (ibidem: 232)

> Wenn Horst nicht gewesen wäre, ich weiß nicht, wie man all diese Jahre hätte ertragen können – ohne das Bewusstsein, dass es da draußen auch Menschen gab wie Horst – keine Engel, wissen Sie, aber Menschen, die nicht vor die Hunde gingen, Menschen wie Horst, die sich im Letzten doch hatten bewahren können...ohne dieses Bewusstsein – und dass man selber einen solchen Menschen kennt...Er ist nicht der Einzige, Gott bewahre, aber Einer, wo ich es weiß, und ohne dieses Bewusstsein, ich weiß nicht, woher man sein Gesicht nähme in dieser Zeit! Und in diesem Land![514]

Agnes govori kao da je u transu, uvjeravajući samu sebe u riječi koje izgovara. Prestaje kad joj postaje jasno da Stepan ništa ne razumije. On zove Jehudu i traži da ona sve ponovi kako bi mu preveo. Agnes postavlja samo jedno pitanje, koliko dugo namjeravaju ostati. Odgovor je tri do četiri tjedna, ali nije sigurno. Agnes predlaže da će svake večeri piti s njim, ali svi ostali moraju otići. Kada zapovjednik pristane, Agnes pada u nesvijest. Vojnici zaključuju da je iznemogla od gladi te joj donose tanjur s jelom i pritom ga slučajno razbiju. Stepan se poreže dok skuplja krhotine. U tom se trenutku Agnes budi i izvan sebe je kada ugleda Stepanovu krv. Taj će događaj biti prekretnica u Agnesinu stavu i ponašanju.

DRUGI ČIN

Treća slika

Agnes i Horst su u praonici. Dugo šute. Horst želi izaći iz podruma, ali njegova namjera ostaje i dalje samo na riječima. Agnes okrenuta izvan scene prepričava kako je jučer bila na izletu s Stepanom i kako je bilo lijepo. Kada se okreće ponovno Horstu, gotovo mu odaje gdje je bila.

Prošla su tri tjedna. Gitta je ubacila ceduljicu kroz prozor, ali u njoj nema niti riječi o Martinu. Agnes daje Horstu jesti, a kada mu se ona ne želi pridružiti, on ju optužuje:

> HORST Bekommst du droben was Besseres...
> *Agnes wendet sich scharf.*
> AGNES Wofür hältst du mich eigentlich?
> HORST Nun ja – der Mensch muss doch leben...
> AGNES Ich frage dich, wofür du mich hältst.
> HORST Herrgott –
> AGNES Glaubst du eigentlich, ich bin eine Hure?
> *Agnes weint.*
> HORST Was denn?

[514] (Frisch 1979: 234)

AGNES Rühr mich nicht an!
HORST Nun weinst du wieder –
AGNES Dass du immer so gemein sein kannst![515]

Horstove neizrečene sumnje nalaze plodno tlo, ali ni sam u to ne želi vjerovati, dok je Agnes na kraju s živcima. Među njima nema prave komunikacije.

Gitta je napisala da odijelo stiže u četvrtak, a Agnes ne vidi smisla u odlasku kada su tako blizu oslobođenja. Njih se dvoje uopće ne razumiju, što Horst izričito i više puta govori: „Ich verstehe dich nicht.“[516]

Agnes mu prebacuje što više ne čita kao prije. Ona mu je donijela knjige među kojima je i *Odiseja*. Sve knjige koje nabraja mu je ona poklonila i nije teško pogoditi da je razlog njenog odabira bila njena želja da se on povede za takvim velikanima. Horst primjećuje promjene koje se odvijaju u njoj:

> Überhaupt erzählst du immer weniger... Am Anfang war das anders, weißt du. Wenn du heruntergekommen bist, ja, du bist sehr verstört gewesen, aber du hast erzählt. Eure ganzen abendlichen Gespräche. Und jetzt?[517]

On joj zamjera tu šutnju koja stoji kao prepreka između njih, ali ona se brani pozivajući se na njegovu šutnju o tome što je on proživio i što je inicijalno bio razlog njihove otuđenosti: „Übrigens finde ich es auch sonderbar, dass du nichts erzählst. Zwei Jahre bist du verschollen gewesen: kein Wort, was du erlebt hast, wo du gewesen bist – seit Warschau.“[518]

Horst odbacuje njen pokušaj komunikacije i preusmjerava razgovor na očekivanje Gittina dolaska. Ponovno u obliku interpolacije u stilu epskog teatra, saznaje se što se krije iza Agnesine šutnje:

> Vor drei Wochen, als Agnes zum erstenmal hinaufging, hatten sie einander geschworen, dass sie ihr Leben nicht mit Schande erkauften. Aber da es eine Liebe war und nicht eine Schande, was sollte sie tun? Die vierzehn Stufen, die Agnes hinaufging, und die vierzehn Stufen, die sie hinunterging, Abend um Abend, und die Stunden da oben, wo sie liebte, und die Stunden da unten, wo sie log: was sollte sie tun.

[515] (Frisch 1979: 239)

[516] (ibidem: 240)

[517] (ibidem: 241-2)

[518] (ibidem: 242)

> Horst war gerettet, solange er glaubte, und was immer sie redete: er glaubte, damit er gerettet war.[519]

Ljubav je razlog njenog neobičnog ponašanja, njene promjene i njihovog nerazumijevanja. Ta nova ljubav nastala je u trenutku u kojem ona shvaća da su se ona i Horst potpuno otuđili. Stepan, s kojim jedva može progovoriti koju riječ, našao je način kako dodirnuti njeno srce, ono ljudsko u sebi i njoj koje ih je spojilo.

Frisch na razne načine pokušava dočarati otuđenje između Horsta i Agnes, kao i razočaranje u iluziji koju su imali jedno o drugom. Kako je za očekivati, gubitak potvrde koju su prije nalazili jedno u drugom, manifestira se u pogledu, koji je sada hladan i stran: „HORST Warum schaust du mich so an? / AGNES Und du? Warum schaust du mich an?“[520]

Horst sluti da Agnes rado napušta podrum, a ona više ne može lagati niti mu reći što se događa. U jednom zadnjem trenu pokušaja spašavanja iluzije njihovog braka u kojem je on taj jedan čovjek-heroj koji će popraviti situaciju, ona ga preklinje da joj zabrani odlaske gore te predlaže neka ih radije ubiju zajedno. Ali Horst, u strahu za njen ali i za svoj život, povlači sva izrečena predbacivanja i ponovno ju šalje gore. Horst ovdje potpuno krivo procjenjuje situaciju misleći da se zapovjednik zaljubio u Agnes, ali ne i obrnuto. Time on, paraliziran strahom, prelazi i tu posljednju granicu – unatoč svim indicijama i sumnjama, on šalje ženu neprijatelju kako bi spasio sebe: „Wenn du jetzt nicht gehst. Dass ich dir glaube, Agnes, das ist doch klar. Sonst sind wir verloren, beide.“[521]

Četvrta slika

Pijanist Halske uštimava klavir ruskim vojnicima. Jehuda za to vrijeme prepričava svoju tragediju – kako su ih Nijemci napali kod Varšave. Halske se brani da to nije bio on, već satnik Anders, Agnesin muž.

Uto dolazi Agnes koja se pozdravlja sa Stepanom poljupcem. Pričaju jedno drugom, iako se gotovo ništa ne razumiju. Stepan priča kako je pobjegao jer ne vjeruje ni svojima ni Nijemcima jer je rat vojnike pretvorio u životinje.

[519] (Frisch 1979: 244)

[520] (ibidem: 244)

[521] (ibidem: 245)

Agnes gore živi drugim životom, potpuno izgubljena u iluziji da će ova njihova sreća trajati zauvijek. U ovoj neobičnoj vezi ona se osjeća stvarnom i ispunjenom:

> Du! vielleicht ist es nie anders, wenn Mann und Frau zusammen sprechen, und alles, was man noch mit Worten sagen kann, ist gleichgültig ... Wenn du nicht gekommen wärest, Stepan, ich wüsste nicht, dass es das gibt; dass ich sein kann wie zu dir, so ohne Angst und Verstellung, so wirklich, so ganz und gar! Spürst du das? Ich sage dir, was ich nie einem Menschen habe sagen können; du hörst es, Stepan, und es bleibt doch alles ein Geheimnis...[522]

Njeno otkriće da postoji nešto što povezuje muškarca i ženu, a jače je od jezičnih i nacionalnih barijera, potpuno ju obuzima i ona pokušava živjeti u toj idili, trudeći se ignorirati da je od ta dva života koja vodi jedan pravi, a jedan iluzoran i da će jedan opstati, a drugi nestati.

U trenutku u kojem Stepan priča Agnes o svojim doživljajima iz rata, Horst izlazi iz podruma u novom odijelu. Ne shvaća zašto mu je Agnes lagala da zapovjednik razumije njemački. Raspravu prekida Jehuda koji je čekao osvetu nad zloglasnim Andersom. Horst se pokušava braniti da to nisu bili njegovi ljudi, ali kada ništa ne pomaže, on usmjerava pištolj na Stepana ispred kojeg staje Agnes. Horst nemoćan i zaprepašten baca pištolj, a Stepan i Jehuda odlaze s ostalim vojnicima:

> Jehuda entfernt sich und lässt die beiden allein, sie stehen wie zuvor, reglos, sie sehen einander an, so, wie man über eine unüberbrückbare Kluft schaut, Schweigen.
> Vorhang.[523]

4.5.1. Motiv Odiseja i Penelope u drami Maxa Frischa

Kada se Horst i Agnes usporede s Penelopom i Odisejem, dolaze do izražaja znatne razlike koje onemogućuju ponavljanje mita. Horst se ne vraća obogaćen novim iskustvima i spoznajama, već uniformiran i gotovo jednodimenzionalan. Ne dolazi do radosnog susreta i prepoznavanja, već jednostavno rutinskog pozdrava i preuzimanja dužnosti – kante s vodom koja za Agnes predstavlja teret.

[522] (Frisch 1979: 250)

[523] (ibidem: 257)

Moderni rat, za razliku od onog u *Odiseji*, nije avantura, put ka spoznaji, već nevidljiva nepoznata sila koja uništava sve osjećajno i intimno, sve ljudsko. Supružnici se osjećaju zarobljeno (i metaforički i doslovno) i otuđeno, neispunjeno. Autor aludira na tu paralelu s Penelopom i Odisejom kada spominje literaturu koju bi Horst trebao čitati u podrumu da se zabavi za vrijeme njenog izbivanja. Horst ne razumije niti jedan poziv koji ga pokušava usmjeriti na put junaštva i ostvarivanje mitske strukture, to jest vlastitog samoostvarenja. Iz vlastitog straha, on Agnes ne samo omogućuje, nego i bodri u preljubu, iako cijelo vrijeme sluti ali ne sprječava promjenu koja se događa u njoj. U trenutku kada Horst reagira, to je već prekasno. Njegovo novo odijelo ne može ga sakriti od bijesnog Jehude, željnog osvete, niti mu može vratiti ljubav supruge.

Odjeća općenito postaje ne samo simbolom mogućnosti i nade, već i života općenito. Frisch tijekom boravka u Berlinu u svom dnevniku zapisuje: „In der Zeitung gibt es eine Spalte für tägliche Überfälle; es kommt vor, dass man eine kleiderlose Leiche findet, und die Mörder stammen regelmäßig aus dem anderen Lager.“[524] Odjeća je sredstvo i uvjet preživljavanja, ona je dostojanstvo, ali i život.

Drugi odmak od mita je način povratka u svakodnevicu. Povratkom, koji je tih, rutinski, bez osjećaja, stvara se sve dublji i dublji jaz. Preskače se onaj bitni ritualni povratak kao i proces uspostavljanja veza te se jednostavno nameće neko prijašnje stanje.

Za razliku od Horsta, Agnes je ta koja slijedi poziv, prvi put kada dolazi Jehuda i poziva ju gore, a drugi put kada u Stepanovoj krvi vidi onu poveznicu ljudskog koju je cijeli život tražila. Ona privremeno uspijeva ostvariti svoju ljudskost i nalazi ispunjenje u rukama potpunog stranca, kršeći pritom sve moralne vrijednosti koje je preuzela prilikom obreda vjenčanja za Horsta. Agnes je neka vrsta privremene junakinje koja putuje preko jezičnih i kulturnih barijera kako bi prepoznala i upotpunila sebe. Ipak, drama završava pesimistično.

I ovo ispunjenje koje je Agnes našla je iluzorno. I Stepan i Agnes su svjesni da će ona izvršiti dužnost i vratiti se suprugu. Supružnici ostaju zauvijek zarobljeni i otuđeni. U sceni vrlo sličnoj Begovićevoj, Agnes i Horst shvaćaju beznadnost i besmislenost nastavka održavanja njihova braka. Za razliku od Gige, Agnes se ne usudi istupiti izvan građanskih normi (barem ne završetkom drame) i slijediti put osvete ili ljubavi s ciljem samoostvarenja.

[524] (Frisch 1950: 200)

4.5.2. Psihoanalitički simboli u drami

Utvrđeno je da je Horstova opsjednutost novim odijelom zapravo znak njegove nesigurnosti, nastale na temelju nečega što je doživio ili izgubio u ratu. Na isti je način i vojničko odijelo simbol tog proživljenog kao i njegove nemogućnosti zaboravljanja. O njegovim doživljajima u ratu ne saznaje se gotovo ništa, osim što ga Halske i Jehuda optužuju za navodni zločin kod Varšave koji on oštro poriče. Ali čitatelju je poznato da je u ratu izgubio ud – njegova desna ruka prestaje u laktu. Taj gubitak uda, koji u psihoanalitičkom čitanju stoji za gubitak uda općenito, to jest za kastraciju, označit će da je Horst izgubio nešto puno više od ruke, on je izgubio *falus* kao simbolično sredstvo „vladanja situacijom“. Horst ne može vratiti mjesto „snažnog muškarca“ na Agnesinoj strani, a ne posjeduje niti dovoljno razumijevanja za nju, da ju iznova upozna i dijeli njeno shvaćanje života. Zato Agnes ne može razumijeti promjenu u njegovom govoru i stavu kada se Rusima obraća pogrdno – „ruske svinje“. Njegova kastracija i njene spoznaje patnje koju ljudi proživljavaju u ratu otuđit će ih toliko da međusobna komunikacija postaje gotovo nemoguća.

Oblačenje haljine za Agnes postaje čin emancipacije jer se uređivanjem predstavlja kao neovisna hrabra žena koja se ne boji zahtijevati svoju slobodu. Agnesino buđenje iz samozavaravanja da se Horst nije promijenio počinje njenim padom u nesvijest. Poznato je da upravo u nesvjesnim ili polusvjesnim stanjima čovjek komunicira sa svojom podsvijesti i može spoznati svoje istinske želje i potrebe. Agnes prepoznaje simbol krvi kao ono što je tražila – ljudskost, toplinu pa i strast. Ona prati taj poziv usprkos mogućim moralnim preprekama.

Na samom početku drame, na odgovor je li mu bila vjerna, ona odgovara da je prije svega bila vjerna sebi i da nikada ne bi optužila niti jednu ženu koja je bila nevjerna. Ostvariti sebe znači ponajprije ostvariti i potvrditi svoju libidinoznu energiju, svoje potrebe. Ali tu svoju intimnu religiju ona će ipak iznevjeriti.

4.5.3. Agnes Anders – „jedna Njemica“ u potrazi za samoostvarenjem

U spomenutom pogovoru tiskanom izdanju iz 1949. autor objašnjava da je za svoju junakinju odabrao ime Agnes jer znači nevinost, čistoća. Da je Frisch za Agnes namijenio poseban put vidljivo je iz samog popisa uloga na kojem njeno ime stoji na vrhu, a Horst se navodi ispod nje, s opisom „njezin suprug“. I, zaista, radnja drame slijedi Agnes na njenom putu spoznaje prvenstveno same sebe, a zatim i ljudi koji ju okružuju. Ono što ona ističe je potraga za ljudskim. To ljudsko spaja sve ljude neovisno o jeziku ili kulturi. Ona to više ne nalazi u izmijenjenom/kastriranom Horstu, ali vjeruje da to vidi u Stepanu.

Vrlo svjesna svoje ljudskosti i ranjivosti, Agnes se podaje Stepanu u želji za ispunjenjem. Na isti način Stepan pokušava pronaći smisao svega što je proživio u Agnesinu zagrljaju. Oboje pokušavaju otkriti i nadopuniti sebe, bez nametanja uloga ili, kako ih autor naziva: „ikona“, koje su ograničene jezikom ili podrijetlom.

Frisch daje uvid u vrlo kompleksan doživljaj – Agnes odlaskom iz podruma više ne zna koji je život za nju stvaran. S jedne strane, ona po prvi puta osjeća cjelovitost i iskustvo bliskosti s drugom ljudskom osobom, s druge ju u podrumu čeka suprug kojemu se zaklela na vjernost. Ipak, ona se potpuno predaje strancu koji joj je bliskiji od vlastitog muža i time prevladava „ikone“ protiv kojih se autor bori. U pogovoru Frisch navodi da je to jedini put ka prevladavanju prepreka i konflikata, ka sprečavanju masovnih uništenja kakvim je svijet svjedočio tih godina i čak ka komunikaciji s Bogom jer:

> Das Gebot, man sollte sich kein Bildnis machen von Gott, verliert wohl seinen Sinn nicht, wenn wir Gott begreifen als das Lebendige in jedem Menschen, das Unfassbare, das Unnennbare, das wir als solches nur ertragen, wo wir lieben; sonst machen wir uns immer ein Bildnis;...[525]

Zadnja scena ocrtava tragično izvršavanje bračne dužnosti unatoč obostranom otuđenju i nerazumijevanju. Za Agnes to znači potiskivanje novostečene sreće, odricanje samoostvarenja i vjernosti sebi koje je zagovarala na početku.

I sada je potrebno postaviti pitanje: Zašto? Zašto Frischova junakinja, koja je prebrodila sve prepreke u obliku konvencija i jezičnih ili nacionalnih barijera, u trenutku kada nalazi sreću, kada ostvaruje ono čije nedostajanje je osjećala cijeli život, ne odlazi sa

[525] (Frisch 1950: 352)

Stepanom? Zašto ga ne moli da ostane? Moguće je da je autor želio dodatno ocrtati zarobljenost ljudi koja je prije svega zarobljenost u njihovim glavama jer u samim njima pobjeđuje konvencija, navodni društveni moral, dužnost. Karasek dolazi do sličnog zaključka:

> Kein anderer Autor des Gegenwartstheater verbindet in seinem Werk wie in seinen theoretischen Äußerungen die Einsichten in die Unbelehrbarkeit der Menschen durch Kunst mit der unüberhörbaren moralischen und gesellschaftlichen Verpflichtungen, es immer wieder zu versuchen.[526]

Struktura društva, time i frojdovski superego, pobjeđuje jer je urezan duboko u svijest o vlastitom životu, ali treba uvijek ponovno pokušavati ostvariti sebe. Također je bitno ponoviti da je autor ideju za dramu dobio nakon susreta s ruševinama Berlina te je sretan kraj u tolikoj tragediji u tom trenutku nezamisliv. Agnes ostaje tragičan karakter, jer je poslijeratno vrijeme po sebi tragično. Iako Frisch svoju junakinju vodi na put avanture samospoznaje i stvaranja vlastitog života pomoću životne priče koju sama odabire, takvo junaštvo i takva sreća nužno uzmiču pred stvarnošću razorenog Berlina kakav je zatekao Frisch.

Da je Frischova junakinja po svemu ravnopravna u društvu dokazuje uporaba i struktura njezinih replika. Ona koristi jezik svrhovito, jasno i suvereno. Potvrdu svoje biti, svog životnog ispunjenja ipak ne nalazi u jeziku, već izvan njega u onom suštinskom međuljudskom odnosu koji ne regulira jezik.

[526] (Karasek 1974: 11-12)

4.6. Friedrich Dürrenmatt, *Romulus der Große* (1949.)

Dok je Frisch svoju dramu smjestio u ruševine suvremenog i stvarnog grada, Friedrich Dürrenmatt na drugačiji način pristupa poslijeratnoj problematici, također pod utjecajem Brechtova teatra, i to smještanjem radnje u rimsku povijest te relativiziranjem njenog sadržaja.

Pisac Friedrich Dürrenmatt rođen je 1921. u mjestu Konolfingen, u švicarskom kantonu Bern. Iz kronike koju izdaje Daniel Keel[527] mogu se saznati detalji piščeva života, od studija filozofije, preko početaka književnog rada 1943. do tiskanih izdanja njegovih romana i drama. Što se tiče drame *Romulus der Große*, Keel navodi da je praizvedena 1949. u Baselu. Dürrenmatt je tijekom života primio brojne nagrade, a Keel bilježi i učestala putovanja autora u London, Berlin, Egipat i druge zemlje. Taj veliki pisac umire 1990. i iza sebe ostavlja bogat i raznoliki književni opus, od pripovijedaka, romana, drama, radio-drama do eseja i pjesama.

U dodatku tiskanom izdanju drame iz 1957. tvrdi za svoj komad da je „[e]ine schwere Komödie, weil sie scheinbar leicht ist.“[528] To treba imati na umu tijekom interpretacije. Ova „nepovijesna historijska komedija u četiri čina“, kako ju naziva sam autor, obuhvaća vremensko razdoblje od jednog dana. Kako je motiv Odiseja i Penelope tek sporedni motiv drame, naredna će analiza biti relativno kratka. Radnja će biti prikazana samo u glavnim crtama a rad će se usredotočiti isključivo na dijelove koji su usko vezani uz naslovni motiv.

U prvom se činu saznaje da je Rimsko Carstvo u opasnosti pred prijetećom invazijom Germana. Jedini koga te vijesti uopće ne uznemiruju je car Romul koji o politici odbija razgovarati. Vrijeme provodi najvećim dijelom u brizi za svoje kokoši. Naoko „lagan“ lik Romula razvojem komedije poprima neosporno veliku iako pomalo paradoksalnu ulogu:

> Ispostavlja se ipak da Romul nipošto nije bezazleni i duhom tromi peradar, kao što se općenito vjerovalo. On je više nego vladar Rima; on je njegov sudija. On jedini poima da je carstvo tijekom povijesti postalo ustanovom za legalizirana ubojstva, pljačku i podjarmljivanje čitavih naroda.[529]

[527] (Keel 1986: 431-451)

[528] (Dürrenmatt 1985: 119)

[529] (Obad 1982: 96)

Dok mu se podanici utječu pozivajući ga na reakciju i borbu, Romul odlučno izbjegava ikakve svrhovite političke radnje, okrećući se isključivo privatnom području ljudskog života. Tu svoju filozofiju privatnog Romul primjenjuje pri pomno planiranim i dugim objedima, kao i primjerice u svom odnosu prema Zenu, caru istočnog Rima. Romul zanemaruje (i doslovno zaboravlja) činjenicu da među njima vlada dugogodišnje neprijateljstvo te prihvaća spomenutog azilanta kao prijatelja u svoj dom. Proces objeda postaje važniji od dvorskih formalnosti, a prijateljski (i time međuljudski) odnosi postaju jedini bitni odnosi, doslovno ukidajući političke funkcije i odnose.

Ovakvo zagovaranje privatnog nad formalnim (i prije svega političkim) imat će veliki značaj za interpretaciju odnosa povratnika Ämiliana i zaručnice, princeze Reje, Romulove kćeri, koja svakodnevno uz pomoć učitelja vježba tragediju, točnije *Antigonu*.

Romulova supruga, carica Julija, prva spominje naznake koje će opravdati uvrštavanje ove drame u analizu motiva Odiseja i Penelope. Ona naime objašnjava da je Rein zaručnik već tri godine u germanskom zatočeništvu. Zbog toga se ona protivi da kći vježba komediju, a što joj savjetuje otac. Ono što Romula osobito brine je Rein gubitak apetita. On tu posljedicu pripisuje izravno utjecaju tragedije. To je od osobite važnosti ako se apetit interpretira kao glad za životom općenito jer samo uvježbavanje stihova tragedije onemogućuje ispoljavanje Reine želje za životom, njenog libida.

Njezino uvježbavanje tragičnih stihova Antigone koja se žrtvuje za moralna načela i pravdu preslikava se na njen položaj kada bogataš Cäsar Rupf ponudi spasiti Carstvo. Zauzvrat Rupf traži Reinu ruku. Gledano matricom drame povratnika, zaručnica prije povratka zaručnika upoznaje novog prosca. Rea dolazi u nedoumicu jer pokušava slijediti tragične nametnute veličine, poput Antigone, dok u isto vrijeme želi ostati vjerna odsutnom zaručniku. Kao ključna instanca nameće se Romul koji ne dozvoljava Reinu žrtvu. U raspravi s Julijom on jasno i odlučno povlači liniju između političkog/javnog kao nevažnog i privatnog/obiteljskog: „Das Römische Imperium verkaufe ich ihm auf der Stelle für eine Handvoll Sesterzen, aber es fällt mir nicht ein, meine Tochter zu verschachern.“[530] Time se Romul jasno bori protiv Rupfove ideologije da je sve na prodaju, kao i tragičnog načela nužne žrtve za domovinu:

[530] (Dürrenmatt 1985: 44)

> Umjesto bezuvjetne ljubavi za otadžbinu Romul zahtijeva bezuvjetnu ljubav prema čovjeku pojedincu u čemu nije teško prepoznati kršćanski postulat ljubavi prema bližnjem.[531]

Takvo shvaćanje oštro će se kositi s povratnikovom patriotskom ideologijom. Neprepoznat i unakažena tijela Ämilian se vraća na dvor: „Ich bin ein Patriot. Ich bin gekommen, mein Vaterland zu besuchen.“[532] Po povratku on prepoznaje i prezire ruševno i kaotično stanje koje nalazi. U razgovoru s ministrom Tulijem Rotondom Ämilian ne želi odmah otkriti tko je:

> Ämilian: Ich war ein Wesen höherer Kultur.
> Tulije Rotondo: So schreiben Sie wieder, so dichten Sie wieder. Der Geist besiegt das Fleich.
> Ämilian: Wo ich herkomme, haben die Fleischer den Geist besiegt.[533]

Njegov govor u prošlom vremenu odaje da se Ämilijan promijenio. Strahote koje je proživio u germanskom zarobljeništvu potpuno su ga otuđile. Zato će pri prvom susretu s Reom tvrditi: „Ich bin das, was zurückkommt, wenn man dorthin geht, wohin ich gegangen bin.“[534] Taj prvi susret prati obostrano čuđenje i nemogućnost prepoznavanja. Čak i kada se Rea predstavlja, sjećanja kao da nisu dovoljna kako bi rehabilitirala njihovo poznanstvo: „Rea: Wir kannten uns? / Ämilian: Ich glaube mich zu erinnern.“[535] Njegova nemogućnost prisjećanja, kao i njena nemogućnost prepoznavanja, kulminiraju u Ämilianovoj tvrdnji da više nije čovjek: „Rea: Kommst du aus Ravenna? Spielten wir miteinander, als wir Kinder waren? / Ämilian: Wir spielten miteinander als ich ein Mensch war.“[536] Potpuna fizička izobličenost kao i psihička izmučenost rezultiraju time da Ämilian sam sebe svodi na ideje, ali i predmete. Tako će jedini mogući predmet prepoznavanja biti zaručnički prsten koji je urastao u kožu njegove izobličene ruke. Šokirana Rea odvraća pogled od strašnog prizora da bi potom ipak skupila hrabrosti i shvatila da se radi o njenom zaručniku. Kao i svi povratnici iz rata, Ämilian je sada netko posve drugi i to u toj mjeri da Rea vrlo teško može prihvatiti promjenu:

> Rea: Der Ring! Der Ring Ämilians!
> Ämilian: Der Ring deines Bräutigams.
> Rea: Er ist tot.

[531] (Obad 1982: 106)

[532] (Dürrenmatt 1985: 52)

[533] (ibidem: 55-56)

[534] (ibidem: 57)

[535] (id)

[536] (id)

Ämilian: Krepiert.
Rea: Fleisch ist stellenweise über den Ring gewachsen.
Sie starrt auf die Hand in der ihren.
Ämilian: Er ist eins mit meinem geschändeten Fleisch.
Rea: Ämilian! Du bist Ämilian!
Ämilian: Ich war es.
Rea: Ich erkenne dich nicht mehr, Ämilian.
Sie starrt ihn an.
Ämilian: Du wirst mich niemals mehr erkennen. Ich komme aus germanischer Gefangenschaft zurück, Tocher des Kaisers.[537]

Ovo je u isto vrijeme šokantan kao i simbolički vrijedan trenutak jer je prsten dio njegove ruke, kao što je njegova ljubav dio njega. Pod dojmom ovog trenutka izvedenog na kazališnoj pozornici Dürrenmattov suvremenik Max Frisch tvrdi:

> Bewundernswert erscheint mir, wie bisher an allen Werken von Friedrich Dürrenmatt, der Zug ins Große; wie im ersten Stück, mir vorläufig das liebste, gelingen ihm Szenen, die grandios sind in ihrer theatralischen Kongruenz, etwa die Begegnung zwischen Ämilian und seiner Braut, Rea, die *Antigone* rezitiert.[538]

Sada je nemoguće osvrnuti se na izvedbu, ali ostaje zaključiti da je autor ovaj efektan prizor gradio na temelju kombinacije jednostavnih izjava likova i konkretne situacije - od materijalnog stanja dvora do trenutka susreta. Susreću se deklamirani tekst, koji promiče tradicionalne vrijednosti i pun je kićenih i pomno planiranih riječi, i jednostavno a dirljivo prepoznavanje zaručnika koje teško nalazi riječi i skuplja napetost upravo u neizrečenom i neizrecivom.

Ponovno se postavlja vječito pitanje je li ta ljubav dovoljna da povrati snagu povratnikove osobnosti ili drugim riječima njegovu volju za životom. Uskraćen cjelovitim doživljajem vlastite osobe (uslijed tjelesnog sakaćenja i dugogodišnjeg mučenja), povratnik sam sebe svodi na načelo; žrtvu koja traži osvetu. Rea ga u konačnici prihvaća i poziva ga u kuću svoga oca što bi obilježilo njegov potpuni povratak njoj i životu. Ipak, on ne razmišlja o miru i nastavku života, već o tragičnoj i časnoj smrti koja je moguća samo u borbi. Zbog toga poziva Reu da uzme nož i pođe se boriti za domovinu.

Iako je Rea marljivo vježbala Antigonine stihove, sada su joj takva žrtva i sudbina potpuno strane i zastrašujuće: „Drei Jahre wartete ich auf dich. Tag für Tag, Stunde um Stunde, und jetzt fürchte ich mich vor dir.“[539] Rea ne prihvaća njegov zahtjev i bježi. Njena

[537] (Dürrenmatt 1985: 58)

[538] (Keel 1986: 146)

[539] (Dürrenmatt 1985: 59)

želja za životom jača je od njegove logike smrti. Ämilian ju ponovno poziva nakon što saznaje za mogući spas od strane Rupfa te joj zapovijeda da se žrtvuje pozivajući se na njenu bezuvjetnu ljubav:

> Ämilian: Du liebst mich.
> Rea: Ich liebe dich.
> Ämilian: Mit deiner ganzen Seele?
> Rea: Mit meiner ganzen Seele.
> Ämilian: Du tätest alles, was ich von dir verlange?
> Rea: Ich werde alles tun.
> Ämilian: Du nähmest auch ein Messer?
> Rea: Ich werde ein Messer nehmen, wenn du es willst.
> Ämilian: So unerhört ist deine Liebe, Tochter des Kaisers?
> Rea: Meine Liebe zu dir ist unermesslich. Ich erkenne dich nicht mehr, aber ich liebe dich. Ich fürchte mich vor dir, aber ich liebe dich.
> Ämilian: Dann heirate diesen prächtigen kugelrunden Bauch und gebär ihm Kinder.[540]

Zahtjev koji joj upućuje prate uzvici dvorjana koji navijaju da se žrtvuje. Iako se ona nada da je njegova ljubav veća od želje za osvetom, uviđa da je žrtvujući sebe on žrtvovao i nju:

> Rea: Das kannst du doch nicht von mir verlangen, wenn du mich liebst.
> Ämilian: Das kann ich nur von dir verlangen, weil du mich liebst.
> *Sie starrt ihn entsetzt an.*
> Ämilian: Du wirst gehorchen, Tochter des Kaisers. Deine Liebe ist unermesslich.
> Rea: Ich werde gehorchen.[541]

Odnos koji je prije bio ispunjen obostranom ljubavi, sada se pretvara u odnos poslušne zaručnice koju zaručnik, pozivajući se na njihovu ljubav, izručuje svom patrijarhalnom idealu. Romul prekida dogovor i zabranjuje dogovorenu udaju što sve okupljene potiče na planiranje njegovog ubojstva.

Pokušaji atentata na cara odvijaju se u trećem činu, ali ostaju bezuspješni. Nakon toga cara u njegovim odajama posjećuju supruga i kći kako bi se oprostile od njega. U razgovoru s Julijom zaključuje da je njihov brak bio proračunat, s tim da se ona vjenčala za njega kako bi se domogla moći, a on za nju kako bi uništio carstvo. Nakon Julije dolazi i Rea koja posljednji

[540] (Dürrenmatt 1985: 63)

[541] (ibidem: 64)

put pokušava nagovoriti Romula da odobri vjenčanje s Rupfom. Romul ju pokušava urazumiti da shvati vlastite osjećaje i postupi pravilno:

> Rea: Soll man denn nicht das Vaterland mehr lieben als alles in der Welt?
> Romulus: Nein, man soll es weniger lieben als einen Menschen. Man soll vor allem gegen sein Vaterland misstrauisch sein. Es wird niemand leichter zum Mörder als ein Vaterland.[542]

Romul ovdje posebno naglašeno zagovara povratak privatnosti, ostvarenje ljubavi i individualne sreće. To se ne može postići slijedeći potrebe domovine, već samo ustrajući u vlastitim osjećajima. Rea to shvaća i želi poći s Ämilijanom, ali on ju je odbacio i prepustio drugome. Otac joj na to savjetuje da se bori:

> Wenn du einen Funken echten Liebesfeuers in deinem Leibe hast, kann dich das nicht von deinem Geliebten trennen. Du bleibst bei ihm, auch wenn er dich verstößt, du harrst bei ihm aus, auch wenn er ein Verbrecher ist.[543]

Romul pretpostavlja da je jedino što poraženog Ämiliana može vratiti u život njena bezuvjetna ljubav, ali ono što Reu sprječava da se potpuno prepusti Ämilianu je prije svega strah. Taj strah je strah od budućnosti, od prepuštanja osobnom, intimnom, bez krinke političnog ili javnog. I Romul to uviđa kao najveći problem koji ona mora prebroditi, kao i svi suvremeni ljudi: „Dann lerne die Furcht zu besiegen. Das ist sie einzige Kunst, die wir in der heutigen Zeit beherrschen müssen. Furchtlos die Dinge betrachten, furchtlos das Richtige tun.“[544] Rea se oprašta od oca i odlazi Ämilianu.

U četvrtom činu Germani ulaze u dvor i Romul se predaje Odoakeru odlazeći u mirovinu. Prije toga saznaje tragičnu vijest da su se svi koji su pobjegli pred Germanima, uključujući Reu i Ämiliana, utopili pokušavajući prebjeći na Siciliju.

[542] (Dürrenmatt 1985: 80)

[543] (ibidem: 82)

[544] (id)

4.6.1.Motiv Odiseja i Penelope

Tema povratnika Odiseja ne spominje se eksplicitno, ali se ne može zanemariti činjenica da je jedan značajan element radnje upravo dolazak povratnika kojeg zaručnica čeka. Rea ne prepoznaje svog zaručnika koji je obilježen tjelesnim ožiljcima. Za pretpostaviti je da su njegovi ožiljci simboli ratnih strahota, kako to navodi i Vlado Obad: „Na tek okončani Drugi svjetski rat upućuje i lik Emilijana, mladog patricija, koji se nakon tri godine vraća iz germanskog zarobljeništva, izmrcvaren i skalpiran.“[545] Strahote Drugog svjetskog rata u toj mjeri uništavaju život ovog mladića da se i on sam prestaje smatrati čovjekom pa preostalu životnu snagu usmjerava na osvetu i smrt. Jedini čvrsti znak prepoznavanja nudi zaručnički prsten. Taj je prsten ujedno i simbol njihove ljubavi koja je oboma „urasla pod kožu“ i jedina može preživjeti životne strahote, ovdje prije svega ratne.

U prvoj autorovoj verziji četvrtog čina[546] ispunjava se mit u pobjedi ljubavi tako što Rea i Ämilian uspiju pobjeći zajedno. Dürrenmatt ipak odustaje od takvog sretnog kraja, vjerojatno iz istog razloga iz kojeg je Frisch u prethodnoj drami zaustavio Agnes u njenoj potrazi za srećom – poslijeratno stanje u kakvom se nalazi srednja Europa čini ideju potpune sreće gotovo nemogućom.

Autor tijekom cijele drame zagovara komediju umjesto tragedije jer je komedija zapravo težnja ka sretnom kraju i ispunjenju. Isto zagovara i *Odiseja*. Tragedije, kakva je *Antigona,* očituju rad psihološke sile tanatosa, kao nagona smrti. Junakinje se podaju smrtnom nagonu i potiskuju onaj životni kako bi se svojom žrtvom borile za pravdu. Komedija, s druge strane, zagovara razvoj životnog libida i ostvarenje individualnih potreba.

Ova komedija, koja je samo naoko laka, teška je jer se probija kroz mučnu poslijeratnu stvarnost svojom borbom za sretan kraj i ostvarivanjem privatnoga da bi naposljetku posustala pred tragičnom zbiljom. Ipak, Dürrenmatt ukazuje na pravi put, a to je put osobne sreće i bezuvjetne ljubavi. Upravo takav svjetonazor omogućuje konačno potpuno i obostrano prihvaćanje zaručnika, kakvo je inicijalno interpretirano i u epu *Odiseja*.

[545] (*Zbornik Pedagoškog fakulteta* 1985: 136)

[546] Prva je verzija uz autorove bilješke priložena tiskanom izdanju *Romulusa*. U sklopu ovog rada spomenuti će se samo ta jedna za ovu temu ključna razlika.

4.6.2. Žene u *Romulus der Große*

Susreću se dvije žene koje dominiraju radnjom drame *Romulus der Große*. To su Julia, Romulova supruga, rimska carica i Rea, Romulova kći.

O Juliji se ne saznaje puno, ali dovoljno da je moguće ocrtati njezin karakter. Sam Romul tvrdi da se vjenčala za njega iz koristi kako bi se domogla prijestolja i time moći, a ona to ne može poreći. Druga situacija u kojoj ju čitatelj upoznaje je kada kćer želi izručiti (ili bolje rečeno prodati) kako bi spasila carstvo, a time i svoju moć. Julija se, dakle, prikazuje u ne tako lijepom svjetlu jer je proračunata i željna moći do koje želi doći pod svaku cijenu. Možda je previše smiono tvrditi da iza ove odluke, koja ne ide u korist sreće vlastite kćeri, stoji ona suparnička barijera koju Freud vidi između svake majke i kćeri u svojim analizama.

Autor također ne ulazi previše u dubinu Reina karaktera. Ona je vjerna i poslušna, teži dovinuti tragičan karakter, ali to ne uspijeva niti formalno jer ni učitelj ne smatra da dobro glumi, a kamoli simbolički ili s razumijevanjem. Rea je od početnih scena predestinirana da postane žrtvom, tako se barem prema njoj odnose Ämilian, Rupf, majka, učitelj (koji joj nameće učenje *Antigone)*, a vjerojatno i ostatak dvora. Jedini koji ju pokušava osvijestiti i zaštititi od takve sudbine je otac, Romul.

Tijekom čitanja prevladava dojam da se Dürrenmatt opire nametanju uloga velikih heroina kao što su Antigona ili primjerice Judita. Zato on Reu odvraća od takve lektire i pokušava pridobiti za težnju ka spoznaji bezuvjetne ljubavi čovjeka prema drugom čovjeku. Time Dürrenmatt poriče da žena mora biti žrtvom okolnosti. Njegove su žene ili osviještene i poduzetne, kakva je carica Julija,[547] ili tek u procesu odrastanja i postajanja osviještenima i poduzetnima, čemu očito Romul usmjerava Reu. Kao što tragedija više ne prolazi u modernom društvu tako ni žena više ne prolazi uopćeno kao žrtva. Može se zaključiti da Dürrenmatt potiče na aktivnost, na borbu i samoostvarenje žene, iako to nije glavna tematska nit djela. Ravnopravnost je polazište od kojeg Romul gradi savršeni odnos, a kakav želi Ämilianu i Rei.

[547] Pritom je ponovno potrebno napomenuti da je Julia poduzetna samo u javnoj sferi u kojoj želi pridobiti moć. Jedan je od Romulovih zadataka upravo spriječiti da se formalan brak između njega i njegove žene preslika u Rei i Cäsaru Rupfu. Dürrenmatt tako zagovara žensku (kao i mušku) aktivnost samo u području privatnog u svrhu ostvarenja bezuvjetne ljubavi.

4.7. Botho Strauß, *Itaka* (1996.)

Proći će gotovo pola stoljeća od posljednjeg teksta do ponovne značajnije adaptacije naslovnog motiva. Kraj dvadesetog stoljeća u književnosti obilježio je takozvani postmodernizam[548] dok će cijela Europa još dugo trpjeti posljedice dvaju svjetskih ratova. I sam pojam rata proširuje se i mijenja fenomenom takozvanog Hladnog rata koji obilježava sukobe dvaju vodećih svjetskih sila (SSSR-a i SAD-a) u obliku propagande te ekonomskih i političkih poteza. Činjenica da se sukobi nikada ne pretvaraju u masovne bitke, ali uvijek ostaju na rubu izbijanja istih, pridonijet će tendenciji relativiziranja i općenite nesigurnosti. Raspadom SSSR-a završava Hladni rat, ali zbog masovnog naoružanja velesila postaje nemoguće izbjeći gotovo apokaliptično raspoloženje u društvu. Iz takvog okružja izniče i Straußova drama, kao autorov doprinos viziji svijeta koji lebdi između mira i rata.

O životu suvremenog kontroverznog autora Strauba nije napisano mnogo. Rođen je 1944. u Naumburgu. Radio je kao novinar, kazališni kritičar i dramaturg u „Schaubühne am Hallschen Ufer“. Toliko se odaje na uvodnim stranicama *Ithake*. Usprkos tome, pogled u virtualne i tiskane medije otkrit će da je Strauß jedan od najizvođenijih autora današnjice. Praizvedba *Ithake* u „Münchener Kammerspiele“ 1996. pridonijela je žestokoj raspravi oko postojanja i sadržaja autorove političke poruke. Hellmuth Flashar opisuje atmosferu uoči praizvedbe:

> ...Dieter Dorn hat seine Stücke in den Münchener Kammerspielen inszeniert, und so war denn die Uraufführung von Ithaka am 19. Juli 1996. die sechste Strauß-Inszenierung von Dorn. Zur Premiere in dem Haus mit 600 Plätzen reisten allein 400 Kritiker an; entsprechend vielfältig und auch widersprüchlich waren die Presseberichte, deren Kontroversen sich vornehmlich an der Münchener Uraufführung entzündeten, weniger an den folgenden Inszenierungen in Berlin (Deutsches Theater), Frankfurt (wo die Szenerie in ein Schwimmbad mit angrenzender Sauna verlegt ist und Odysseus auf einer Showtreppe mit einem Schnellfeuergewehr die Freier tötet) und Dresden.[549]

Razlog tomu dakle ne leži u izvedbi samoj, koliko u Straußovom tekstu. Flashar dalje objašnjava:

[548] Naziv „postmoderna“, kao i njena najznačajnija obilježja, preuzet je iz: (Oraić Tolić 2005)

[549] (Flashar 2004: 220-221)

> Vor allem aber war einige Jahre zuvor der schwer verständliche Essay von Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgesang* erschienen, der dem Verfasser den Ruf eines fremdenfeindlichen, demokratieskeptischen Neokonservativen eingetragen hat.[550]

Odgovor na pitanje o Straußovoj političkoj opredijeljenosti traži i Nadja Thomas koja jedini razlog za danu interpretaciju Straußova stajališta vidi u posljednjem činu *Ithake*, dok ju u isto vrijeme pokušava preusmjeriti na teoriju francuskog filozofa Renea Girarda:

> Die Tilgung des Gedächtnisses an Mord und Verbrechen war der zentrale Kritikpunkt an Ithaka. Faktisch bezieht sich Strauß mit diesem Ende auf Girards Idee der „Gründungsgewalt"...[551]

Thomas nadalje detaljno razjašnjava sve paralele između Straußove estetike na primjeru *Ithake* i Gerardove teorije kulta žrtve kako bi zaključila da se i u drami, kao i u teoriji, u trenutku krize društva pokušava uspostaviti poredak ritualnom žrtvom, to jest nasiljem. Thomas nalazi toliko preklapanja da Straußovu dramu naziva „Bebilderung dieser Theorie"[552], a Strauß u drami naglašava „schöpferisch-restaurativen Kräfte der Tradition."[553] Zaključno Thomas Straußa opisuje kao reakcionarnog estetskog fundamentalistu koji se pokušava ograditi od pripisivanog mu političkog konzervatizma.[554]

Strauß *Ithaku* naziva kazališnim komadom koji je napisan prema povratničkom spjevu *Odiseja* što odmah govori da je naslovni motiv ujedno i glavna tematska nit komada. Popis likova više manje odgovara onom u epu: Atena, Odisej s članovima obitelji, sluge, jedanaest prosaca, služavke, narod Itake, s dodatkom „tri fragmentarne žene" – koljeno, ključna kost i lakat. Prema tom dodatku može se naslutiti da će se djelo u znatnoj mjeri posvetiti ženskom tijelu i Penelopinu liku, ali i da je poimanje svijeta tek fragmentarno što upućuje na postmoderan svjetonazor.

Sam autor u uvodu napominje da se radi o „Übersetzung von Lektüre in Schauspiel. Nichts mehr;"[555] ali već u rečenici nakon toga odaje da je nemoguće zadržati objektivnost i izvoran oblik i da će doći do „Abschweifungen, Nebengedanken, Assoziationen, die die

[550] (Flashar 2004: 221)

[551] (Thomas 2004: 162)

[552] (ibidem: 165)

[553] (ibidem: 170)

[554] (ibidem: 238) Vidi poglavlje „Wei konservativ ist Botho Strauß"

[555] (Strauß 1998: 7)

Lektüre begleiten...“[556] Upravo taj pokušaj reinterpretiranja tradicije još je jedan dokaz postmodernosti njegove drame.

1. *Die Ankunft*

Prvi se prizor odvija u gornjim odajama Penelope. Vladarica sjedi nasuprot proscu Amfinoju. Već prve Penelopine rečenice daju uvid u njen osjećajni svijet:

> PENELOPE Amphinomos. Du allein weißt nun, wie ich, die Bittere, lebe. Dass mein Gesicht vom Lächeln träumt wie von einer fernen Jugendfreunde. Ich sehe, dass du ein Herz besitzt. Ja, ein Herz. Anstand. Liebenswürdigkeit. Dass du mich achtest und dich nicht scheust, in die schwarze Flamme zu blicken, die ich bin – die mich verzehrt.[557]

Autor ničim ne daje uvod u situaciju poznatu iz epa – opsadu prosaca i Odisejev povratak, ali za pretpostaviti je da postoji predznanje na koje se i osvrće ovaj komad. Penelopa je dakle odabrala sebi najdražeg prosca i istaknula koje kvalitete ga izdvajaju – srce (sućut, ljubav), pristojnost, simpatičnost, poštovanje i hrabrost. Sebe opisuje metaforom crnog plamena. Penelopa je kao i u epu naoko umrtvljena i pasivna jer je u stanju čekanja, ali autor sada poseže duboko ispod privida gdje nalazi Penelopu koja bukti i plamti, ali to što u njoj izgara je crno i jezivo, neprirodan plamen koji ne simbolizira strast i energičnost svojom prirodnom crvenom bojom, već neku vrstu njihova negativa – raspadanja, nedostatak nečega, gorenje nečeg neživog pa možda i trulog.

Penelopa pogrešno smatra da Amfinoj razumije što se u njoj događa, da razumije to njeno neprirodno izgaranje i da ga se ne boji, ali Amfinoju je ona zagonetka: „Was von Eurem Rätsel ist mir begreiflich? Was werde ich nie verstehen?“[558] On dakle primjećuje da je između njih nekakva prepreka koju on ne može shvatiti a time i premostiti. Penelopa mu pokušava objasniti sebe, to jest unutrašnji raskol između tijela i duše:

> Du hast diesen riesigen leib. Er zwingt dich, immer aufrecht zu sitzen. Ich halte mich gerade. Damit mir der Bauch nicht ans Kinn stößt. Du musst dich langsam bewegen, musst immer langsam gehen, gerade sitzen, gerade lehnen. Aber es gibt Stunden, da möchtest du dich verkriechen. Gar nicht so einfach, irgendwo einen Schlupfwinkel zu

[556] (Strauß 1998: 7)

[557] (ibidem: 11)

[558] (ibidem: 11)

> finden mit dem Leib, wo du dich verkriechen kannst, wie dir zumute ist.[559]

Ona daje naslutiti da je nezadovoljna svojim tijelom koje je očigledno korpulentno. Amfinoj, još uvijek ne shvaćajući, savjetuje da se povuče u privatne odaje na što ona nastavlja:

> Dabei wispert's in mir, drinnen bin ich eine kleine, zarte Person. Draußen fällt Licht auf meine speckige Haut. Ich glänze wie eine schwitzende Stute. Drinnen kauere ich, schleiche wie ein Schatten auf der Mauer ... Hat man aber einmal von mir den Koloss gesehen, so wird man nicht mehr nach dem zerbrechlichen Wesen fragen, das da drinnen lebt.[560]

Tijelo postaje prepreka, zamka, zatvor koji skriva osobnost i ujedno potiskuje njeno ostvarenje, transcendiranje. Sasvim jasno sada atributi „znojna“ i „masna“ daju naslutiti da je Penelopa pretila, a taj vizualni element pridonosi gušenju karaktera u tijelu i osjećaju istovremene težine i praznine.

Amfinojeve daljnje riječi kao da izriču svu sumnju i optužbe koje su teretile Penelopu od nastanka Homerove *Odiseje*:

> Die Fürstin darf nicht erwarten, dass die Vorstellungskraft eines Menschen ausreicht, um gegen die Leibesfülle, die er vor Augen hat, anzukämpfen und sich ein Bild zu erschaffen von der mageren, der entbehrungsvollen, der wahren Fürstin. Allein die Hände. Die Finger sind zahlreich mit Ringen bestückt.[561]

Drugim riječima, Amfinoju je teško vjerovati da Penelopa u tako dugom odsustvu muža ne zadovoljava i ne ostvaruje potrebe svog tijela. Autor je domišljato kombinirao njenu pretilost i putenost koji simboliziraju nagomilani životni libido, i navodni vjeran karakter utemeljen na odricanju, kako bi pooštrio diskrepanciju i vječito pitanje: Zar je Penelopa zaista toliko dugo mogla ostati vjerna? Može li jedna lijepa mlada žena punih dvadeset godina živjeti kao pustinjak usred obilja hrane, zabave i prosaca te kakve to fizičke i psihičke tragove mora ostaviti na njoj?

[559] (Strauß 1998: 11)

[560] (id)

[561] (ibidem: 11-12)

Penelopa svoje tijelo naziva krinkom – sredstvom kojim želi odvratiti pozornost od činjenice da je kao svaka druga žena – uspoređuje se s prodavačicom na tržnici. I upravo to ona od njega traži, da shvati kakva je iznutra:

> Amphinomos! Befreie die Gefangene aus der Götzenstatur ihres Leibes! Durchschau, ich bitte, alles Stattliche, Große an mir! Befrei das zarte Geschöpf, dessen Rufe – elende, verzweifelte du deutlich vernimmst aus der Tiefe dieses Kolosses![562]

Penelopa želi svoj odraz vidjeti u njemu jer samo ako netko drugi potvrdi takvu sliku nje same, tek onda ona to zaista i postaje, ali Amfinoj to ne može. U trenutku kada joj pokušava objasniti da je to nemoguće, javljaju se tri fragmentarne žene koje komentiraju i najavljuju njegove replike:

> AMPHINOMOS Das kann ich nicht.
> HANDGELENK Sagte der ältliche Jüngling in seinem schneeweißen Leibrock.
> AMPHINOMOS Außerdem
> KNIE Fügte er hinzu und erhob sich von seinem Sitz
> AMPHINOMOS Außerdem kann ich der Fürstin nicht folgen. Der Leib, ich weiß nicht, was der Leib wirklich ist. Vielleicht werde ich es niemals herausfinden. Aber über eines hege ich keinen Zweifel: der Leib lügt nicht.[563]

Fragmentarne se žene javljaju u onom trenutku kada i Penelopi i Amfinoju postaje jasno da ju on zapravo tako i vidi – samo u fragmentima njenog tijela: obliku, veličini i da ne može prodrijeti do njenog pravog Ja koje traži potvrdu u partneru. Penelopa ga nijemo i prividno hladno promatra, dok joj niz trepavice klize suze.

U drugom prizoru ostaju samo fragmentarne žene. Od žene-koljena saznajemo da nitko na Itaci ne sluti da se Penelopa užasno udebljala. Po dvoru kolaju samo tračevi nevjernih služavki:

> SCHLÜSSELBEIN Doch seit längerem war sie nicht mehr unter den Freiern erschienen. Nur ihr Schatten schlich hin und wieder durch die oberen Gemächer. Oder ihr Kopf, halbverdeckt von kupferroten Locken, erschien am dunklen Fenster, wenn sie der Versuchung erlag, heimlich das scheußliche Treiben der Jünglinge zu beobachten.[564]

[562] (Strauß 1998: 12)

[563] (id)

[564] (ibidem: 13)

Penelopa je u kušnji mučena vlastitom tjelesnošću i znatiželjom. Žena-koljeno dalje objašnjava:

> So musst du dir's vorstellen: es ist Penelope die Kerze der Erwartung, unauslöschlich brennt sie bis auf den heutigen Tag. Herren aller Zeiten verkehren bei ihr, lagern im Hof und nisten in ihrem Palast. Die Freier sind Soldaten, sind Forscher, Händler und Philosophen, Staatsmänner und Sportler ... aber die Wiederkehr des Odysseus wischt alle Zeiten aus.[565]

Ova replika žene-koljena vrlo je slojevita u svojoj strukturi, a poziva se prije svega na ono mitološko, van- i svevremensko. Metafora vječno goruće svijeće iščekivanja, koja gori do danas, poziva se na Penelopin razgovor s Amfinojem u kojemu ona za sebe kaže da je „crni plamen." Metafora svijeće može biti pozitivna jer označava svjetlo, toplinu ili negativna jer gori, to jest označava ograničen vijek trajanja. Ovdje se te konotacije nadopunjuju primjerima: crno i vječno. Kao posljedica neljudskog čekanja i potiskivanja svog Ja Penelopa gori jer živi, ali ne daje toplinu, već gori kao mrak, nešto ugaslo ili što se drži u neznanju. Osim toga, njeno čekanje nema drugi cilj osim nedefiniranog povratka muž, koji se može dogoditi danas, sutra ili nikada, na vrijeme ili prekasno. Na njoj je da se suzdržava i čeka, neovisno o događanjima na dvoru ili proteklom vremenu - prema autoru *Odiseje* je to jedino ispravno. Strauß tom čekanju daje svoju interpretaciju – ranjivu uplašenu Penelopu s poremećajem ishrane. Osim toga, ide korak dalje i razotkriva mitološku strukturu prema kojoj Penelopa transcendira kao primjer žene općenito jer „gospoda svih razdoblja" pokušavaju osvojiti Penelopu/ženu, ali neovisno o njihovoj profesiji ili njihovom stavu samo je jedan Odisej/muškarac koji briše vrijeme i vraća Penelopi život time što prepoznaje pravu nju – samo se s njim život nastavlja i razvija.

Žena-lakat opisuje kako prosci nisu junaci te kako se vješaju po njenom balkonu, orgijaju, piju i jedu posvuda, pa i po krovu. Nadja Tomas u takvoj drastičnoj karakterizaciji vidi temelje Girardovog kulta žrtve:

> Das von Strauß beschriebene ausschweifende Leben am Hofe des Odysseus unter dem Einfluss der buhlenden Freier verdeutlicht den Mechanismus des Opferkultes in zweifacher Weise. Zum einen geht es den buhlenden Freiern gar nicht mehr um Penelope und die

[565] (Strauß 1998: 13)

> Herrschaft über Ithaka selbst, sondern ihre Präsenz am Hofe wird zum Selbstzweck.[566]

Svoj vrhunac orgije postižu kada se ona pokaže na prozoru. Žena-koljeno ih optužuje da ju ne prose ozbiljno i kako je red, već ju samo pokušavaju ocrniti na što žena-ključna kost objašnjava:

> Noch ein wenig anders musst du dir's vorstellen. Die Fürstin foltert ihre Reinheit mit dem Anblick der Gelage, die die Freier vor ihrem Fenster abhalten. Alles an ihr ist rein. Nur die Entbehrung selbst wird ihr zur finsteren Passion. War es nicht so, dass Telemach sie mit Gewalt daran hindern musste, sich am Fenster zu zeigen?[567]

Odricanje, čistoća, ali i intenzivan mazohizam karakteriziraju vladaricu u čekanju i žalosti.

Treći se prizor odvija na obali Itake u magli. Odisej vuče blago. Prizor je sličan onom u epu – zbunjen je i razočaran, ne zna gdje je i odlučuje prebrojiti blago. Dolazi androgina svjetlosna spodoba Atena i kori ga što zapomaže. Nakon što mu otkriva gdje se nalazi, Odisej ljubi zemlju od sreće:

> ATHENE Genug jetzt. Vielleicht ein anderer Irrfahrer, dem die glückliche Heimkehr gelang wäre beträubt, zuerst nach Frau und Kind im Hause zu sehen. Wie es um dein eigenes Weib steht, willst du lieber nicht fragen, um nicht in endlosen Jammer zu sinken.
> ODYSSEUS Penelope?
> ATHENE Wie fragst du? Hat dir die Lust auf dem Lager der Circe die Sinne benebelt, dass du am Namen der Gattin stotterst?
> ODYSSEUS Penelope. Ich dachte es beinah. So steht mir das Unheil Agamemnons bevor und blutige Greueltat wie im Haus der Atriden.[568]

Atena ne otklanja izričito njegove sumnje, ali mu prepričava kako se Penelopa borila protiv prosaca: „Zeigte sich standhaft, doch biegsam. Versprach jedem ein wenig, doch keinem zuviel. Aber ihr richtiges Denken galt einem anderen.“[569] Zajedno Atena i Odisej smišljaju osvetu, nakon čega slijedi preobrazba u starca.

[566] (Thomas 2004: 165)

[567] (Strauß 1998: 14)

[568] (ibidem: 17-18)

[569] (ibidem: 18)

Pojavljuje se Eumej koji u četvrtom prizoru gosti Odiseja u svojoj kući poštujući sve rituale primanja gosta. Odisej doznaje o njegovoj vjernosti, o nepodnošljivom stanju u Itaci kojoj prijeti pobuna naseljenika protiv kaosa koji je nastao (ne)kulturom neumjerenog života prosaca. „...Genusssucht, Sport. Prahlerei.“[570] – to su novi zakoni, umjesto reda i discipline. Odisej također saznaje da je Telemah otplovio u Pil, dok mu prosci rade o glavi. Eumej ne vjeruje Odisejevu uvjeravanju da će mu se gospodar vratiti, govori kako on i Penelopa više nemaju vjere jer ih je bezbroj lažnih glasnika pokušalo prevariti do sada. Odisej mu zatim priča svoju lažnu životnu priču.

U petom je prizoru Penelopa sama u sobi i sjedi nasuprot krevetu s kojim vodi neobičnu raspravu:

> Ich kann nicht schlafen, Bett.
> Ja, sperr deinen gierigen Rachen auf.
> Zerreiß mich. Ja. Tu es. Zerreiß mich doch, du weiße Bestie. Tausend Nächte, tausendmal der Schlaflosigkeit zum Fraß vorgeworfen...
> Streckbett. Foltergestell. Dolchstichkasten.
> Was war das für ein Geräusch?
> Ich habe das Haus schlecht über die Jahre gebracht. Das Haus wimmelt von Ungeziefer. Dicke Haufen, Klumpen von Käfern und Schaben... Ich bin die Unordnung, ich bin die Vermehrung von Unrat, Fäulnis, Ungeziefer...auf einen zertretenen Artgenossen kommen einhundert neue! ... *zum Bett* Unterbrich mich nicht, du ächzender Leichnam! ... *brüllt* Ich kann nicht schlafen![571]

Penelopino očajavanje prekida Euriklija koja je čula buku. Autor je na zanimljiv način uprizorio osjećaj samoće, zatočenost krevetom koji je (kao i u epu) personifikacija braka, vjernosti. Penelopa prebacuje sebi događaje oko dvora, sve što je oko nje postaje odraz nje same, kao ogledalo u kojem vidi užasnu sliku. Nesanica je rezultat njenog unutarnjeg nemira, njenog nezadovoljstva i anksioznosti. Sve te unutrašnje mračne misli očite su i Eurikliji: „Du schleppst dich hin und gehst nicht mehr den Gang der Herrin.“[572]

Penelopa predosjeća kraj jer zna da on mora doći, kakav takav. Opisuje neizdrživost svog stanja:

> Niemand vermag ohne wechselnde Gefühle zu leben. Wechsel des Jahres, Wechsel des Spiegelbildes, Wechsel der Launen, überall ist

[570] (Strauß 1998: 21)

[571] (ibidem: 24)

[572] (id)

> Unbeständigkeit. Nur mir, mir ist sie fortgenommen, alles Veränderliche ist mir geraubt wie Augenlicht, wie Stimme. Wo ist mein Sohn?[573]

U epu nije prikazana promjena Penelopine vanjštine jer joj autor ne pridaje pažnju, a i rijetko se doznaje išta o njenom psihičkom stanju osim da je već godinama tužna. Strauß prihvaća izazov te neprirodne nepromjenjivosti pod kojom nužno pate psiha i tijelo.

U posljednjem prizoru Odisej Eumeju priča o avanturama ispred Troje i najavljuje svoj odlazak među prosce.

2. *Haushalt der Freier*

U prvom prizoru drugog dijela pojavljuju se razuzdani prosci koji pred Penelopinim prozorom postavljaju izazovne erotične scene. Jedna služavka pleše oko „svijeće iščekivanja“, Penelopinog simbola. Na prozoru su sjene Penelope i Eumeja.

Prosci se i međusobno svađaju, veći broj želi ubiti Telemaha, dok je Amfinoj nesiguran. Prekida ih Penelopa okružena fragmentarnim ženama i vrijeđa Antinoja koji ih predvodi: „Willst meinen Sohn vernichten und seine Mutter in dein Bett locken? Ja, dich meine ich, du Memme. Versteck dich nicht, närrische Motte.“[574] Vrijeđa ga i podsjeća na njegov kukavičji rod (točnije oca) te mu prijeti da joj ne dira sina. Po njenom odlasku prosci ostaju zgroženi njenim izgledom:

> AMPHIMEDON Welch scheußliches Bild! Wie breit, Götter im Himmel, wie breit diese Hüfte! Welch harte Prüfung war diese Erscheinung![575]

Zgražaju se i ostali, a promjenu pripisuju „ihrer unnatürlichen Enthaltsamkeit.“[576]. Amfimedon usto optužuje Eurijada da on zapravo preko Penelope želi doći do Telemaha: „Er wird zuerst den Telemach und dann den Thron besteigen.“[577]

U sljedećem se prizoru Telemah vraća s poklonima, a Odisej se pojavljuje pred Telemahom u punom sjaju. Za razliku od epske radnje, autor ne zadržava prepoznavanje već

[573] (Strauß 1998: 25)

[574] (ibidem: 33)

[575] (ibidem: 34)

[576] (id)

[577] (id)

Odisej odmah obznanjuje tko je te time postiže sasvim drugačiju vrstu napetosti – otvoreno rivalstvo oca i sina u kojem ponovno na kraju pobjeđuje Odisej:

> TELEMACH Ich staune dennoch ... Ich glaube, mich blendet ein Trugbild.
> ODYSSEUS Du staunst. Ich sehe es. Dein Gesicht glänzt nicht vor Freude. Vielleicht hattest du nicht mehr gehofft, den Vater wiederzusehen.
> TELEMACH Ich komme von Pylos, eben erst in der Morgenkälte kehre ich von einer langen vergeblichen Reise zurück. Ich frage die Atriden, die alten Gefährten, ruhlos suche ich nach Kunde von dir, um endlich Gewissheit zu haben...
> ODYSSEUS Das ihn die Fische gefressen haben, den Vater?
> TELEMACH Und selber musste ich fürchten, mein Leben zu verlieren, auf der Suche nach dir.
> ODYSSEUS Denn selber bist du ein Mann und selber wärst du gern Herrscher auf Ithaka...
> [...]
> TELEMACH ...Ich bin jetzt alt genug, ich habe die Pflicht, mein Haus in Ordnung zu halten –
> ODYSSEUS Mein Haus.[578]

Njihova rasprava kulminira u Odisejevoj spoznaji: „Du bist Telemach. Mein kleiner Sohn. Ein Mann, der mich erschlagen könnte...“[579]

Na vrhuncu napetosti dolazi do preokreta i Telemah grli oca i time prihvaća njegov autoritet. Odisej nakon toga Telemahu razotkriva plan osvete. Dolazi Atena i bodri ih: „Schont euch nicht, ihr mutigen Aufhalter der Zeit, ihr herrlichen Wiederbringer der Heldentage!“[580] Ako uspije ispuniti mit i zatvoriti ciklus svog puta, Odisej će izbrisati vrijeme (jer je mit sam po sebi bezvremenski) i dokazati svoju ulogu junaka uvodeći red. „Junačka vremena“ prema tome zahtijevaju žrtvu i ritualno prolijevanje krvi, ali donose red i obnovu životnih vrijednosti. Strauß u svojim bilješkama pojašnjava da načelo povratka starom nema regresivan smjer kretanja, nego ima cilj obnoviti, pokrenuti:

> Der Revolutionär ist eben nicht der Aufhalter oder unverbesserliche Rückschrittler, zu dem ihn die politische Denunziation macht – er schreitet im Gegenteil voran, wenn es darum geht, etwas Vergessenes wieder in die Erinnerung zu bringen. Er hat jetzt und hier vor sich die dichten Schleier des technischen Scheins und der Bedeutungsleere,

[578] (Strauß 1998: 35-36)

[579] (ibidem: 36)

[580] (ibidem: 37)

> und er will sie teilen, zumindest für lichte Augenblicke, in denen Anwesenheit, Sinn, Logos offenbar werden.[581]

Nije teško zaključiti da je Odisej u ovom slučaju autor sam ili bar projekcija njegove želje za promjenom modernog društva.

Tri fragmentarne žene u trećem prizoru prepričavaju Argos-epizodu u kojoj Odisej nalazi vjernog psa zanemarenog i iznemoglog. Prosci se okupljaju za skupštinu koju je sazvao Telemah. Sjede za stolovima i prave bilješke svojih političkih govora.

Kao i u epu, Odisej prosi po dvorani dok ne dođe do Antinoja koji ga vrijeđa i odbija dijeliti jelo s njim. S prozora sada gledaju Penelopa i Eumej. Ona mu naređuje da dovede stranca koji, kako Eumej tvrdi, lijepo priča. Izriče želju da Odisej kroči kroz vrata na što Telemah kiše, a ona se grohotom nasmije. Ova kontroverzna scena u epu, oko čijeg značenja teoretičari raspravljaju, u Straußovoj drami prilično jednoznačno odaje Penelopinu slutnju da je stiglo vrijeme povratka: „Am Ende wird noch ein fetteres Fest als meine Hochzeit sämtlichen Freiern bevorstehen, bei dem nicht nur Rinder und Schweine geschlachtet werden?!“[582]

Dolje u dvorani Medon i Eurijad raspravljaju o izboru igara, ali dolaze i do zanimljive teme:

> MEDON Gut. Dann frage ich weiter: ein ungesatteltes Pferd steht vor deiner Haustür. Offensichtlich steht es da, um dich zu einem bestimmten Ort zu bringen. Du ahnst vielleicht, zu welchem. Du stehst also vor der Wahl, aufzusitzen oder abzulehnen.
> EURYADES Ich bin mit Pferd groß geworden.
> MEDON Sicherlich. Aber jetzt. Was würdest du jetzt tun?
> EURYADES Wahrscheinlich... ich würde es unter Umständen möglicherweise nicht schaffen. Ohne Sattel.
> MEDON Gut. Du würdest das Angebot also ablehnen.
> EURYADES Ablehnen, nicht direkt. Verzichten, ich müsste verzichten, ja. Das ist das richtige Wort. Ich müsste dem Pferd die Botschaft mit auf den Weg geben: ich muss auf all mein Glück verzichten. Eine wundersame Begegnung. Ein glänzender Hof. Ein bildschöner junger Herr, Tage im späten Sommer, Ausritte mit ... ihm.[583]

[581] (Strauß 1999: 49)

[582] (ibidem: 43)

[583] (ibidem: 43-44)

Ovdje se očito aludira na poziv junaku za odlazak u svijet/avanturu. Eurijad odbija hipotetički poziv i time ne ispunjava uvjete za junaštvo bilo kakve vrste. Druga kušnja je čavao u kruhu za koji Eurijad tvrdi da bi ga odmah bacio i da ne bi jeo sljedećih dana jer bi mu se toliko gadilo. Prosci su prema tome slabići, nejunaci u svakom pogledu i time neprikladni za položaj koji pokušavaju silom zauzeti.

Iros i Odisej se svađaju, a potom i bore. Odisej pobjeđuje, nakon čega ga Penelopa poziva k sebi, ali on odgovara da će doći kasnije. Amfinoj jedini odaje prosjaku čast zbog pobjede, a Odisej mu zauzvrat nudi dio svoje životne mudrosti:

> Der Mensch ist das unbeholfenste Wesen von allen. Wenn ihm die Götter beistehen und er kommt sicher voran, so glaubt er, niemals könne ihm Unheil geschehen. Aber die Mächtigen im Himmel stoßen ihn schnell ins Elend. Und er erträgt es, hält durch, lehnt sich nicht auf, sondern schweigt.[584]

Autor naglašava ljudsku bespomoćnost i načelo slučajnosti koji ovisi o nekim višim i jačim silama od čovjeka. Ipak, kao i u epu, postoji veza između čovjeka i te sile koja je dvosmjerna, tako da i čovjek može utjecati na ishod.

Amfinoj se želi pred prosjakom odvojiti od ostalih kao miljenik vladarice i kao jedini s časnim namjerama. Ne shvaća ozbiljno prijetnju Odisejeva povratka. Završetak njihovog razgovora prati ponovno Penelopin smijeh.

3. *Die Narbe*

Penelopa u prvom prizoru sjedi u svojoj sobi na krevetu i smije se ničim izazvana. Sve navodi na to da je njezin smijeh nekakvo podsvjesno naslućivanje nadolazećeg zadovoljstva, kraja. Odlučuje se pokazati proscima, ponovno naoko bezrazložno kako objašnjava Žena-lakat: „Früher nie, neuerdings drängt es sie öfter, sich vor den Männern zu zeigen.“[585] Razlog koji navodi je njezina želja da razgovara sa sinom i pokuša time popraviti njegov status među proscima. Prije izlaska fragmentarne joj žene savjetuju da se dotjera i naspava te moraju obećati da će izaći s njom:

[584] (Strauß 1998: 48)

[585] (ibidem: 53)

> Ich will nicht allein vor die Männer treten. Ihr sollt mich noch einmal begleiten. Wie Schatten umspielt ihr mich, umrundet mich flink, damit ihre Blutegel-Blicke nicht saugen an mir.[586]

Fragmentarne žene imaju zadatak štititi ju. Penelopino je tijelo prema tome njen štit. Slijedi trenutak uljepšavanja. Ona kao i u epu zaspi, ali sada „[auf]...Drähten gezogen entschweben Maske und Körperteile der beleibten Penelope.“[587]

U drugom prizoru Odisej iskušava služavke koje ga vrijeđaju i ismijavaju. Ponovno dolazi do sukoba s Eurimahom koji baca stolac na Odiseja jer ga je uvrijedio. Telemah brani oca i vrijeđa prosce. Odisej nalaže sinu da svo oružje odstrani iz dvorane. Dok skidaju oružje sa zidova, pojavljuje se božansko svjetlo koje obasjava zidove, zbog čega Odisej mora umiriti sina: „Schweig, mein Sohn. Richte dein Blick auf die Arbeit. Auch wenn ein Gott den Raum mit dir teilt, musst du das Nötigste selber verrichten.“[588] U cijelog je drami božanska energija prikazana kao nešto svakidašnje i razumljivo. Kulminira u nekim prizorima, primjerice Odisejevu preobražaju ili Penelopinu uljepšavanju.

Početkom trećeg prizora Penelopa razgovara s prosjakom i objašnjava mu događanja na dvoru, ali i unutar same sebe:

> Ich habe Sehnsucht nur nach Odysseus. Doch sein endloses Fernbleiben zehrt meine Liebeskraft auf. Bevor ein Weib sich für immer erkalten fühlt, willigt sie ein, wenn auch erschöpft, in die schändliche Heirat.[589]

Za razliku od epskog predloška, Strauß nudi potpuni uvid u Penelopina razmišljanja u kojima se osim brige za sina sada može primjetiti i njena briga za sebe samu – ona trpi i čeka koliko može, ali kada osjeti da je ugrožena njena feminina egzistencija, njen libido, tada će se odlučiti za život. Ženski mazohizam i njena požrtvovanost time ne pobjeđuju libido trajno, već ga samo zaustavljaju.

Penelopa mu dalje priča o neuspjeloj dosjetki s Laertovom tkaninom te ga ispituje o njegovoj povijesti. Odisej izmišlja priču o svom kretskom porijeklu i avanturama s Odisejem. Penelopi su te priče potrebne pa se tako potpuno uživljava u njih, ali ne zato što im vjeruje,

[586] (Strauß 1998: 53)

[587] (id)

[588] (ibidem: 57)

[589] (ibidem: 58)

već to čini kako bi lakše plakala. „HANDGELENK Zu baden in Tränen! So dreist einer auch aufschnitt, er brachte immer das Eisen zum Schmelzen, unter dem sie Leib und Seele verbarg vor den Freiern.“[590]

Penelopa iskušava stranca koji, spominjući određeno znamenje (odjeću, kopču), dokazuje da je sreo Odiseja. Penelopa ga gosti i časti, ali ne vjeruje u povratak. Kada Euriklija pere strancu noge, Penelopa je duhom odsutna. Tu neobjašnjivu scenu, koja je u epu protumačena kao znak božanske volje, ovdje autor objašnjava nešto drugačije: „KNIE Zu nah dem unfasslichen Wiedererkennen, starrt sie versteinert zu Boden.“[591] I Strauß dakle interpretira epski događaj kao početak prepoznavanja, ali polusvjesno i nespremno – zbog toga nastaje i ova nepravilnost u ponašanju.

Euriklija prepoznaje Odiseja po ožiljku, zbog čega se on prijeti da će ju zadaviti, na što ona obećava da će mu pomoći. Uto Penelopa dolazi k svijesti i moli stranca za pomoć. Priča mu ideju o održavanju natjecanja u napinjanju Odisejeva luka, a on ju bodri da ispuni plan.

Prepoznavanje je prema tome, iako nesvjesno, započelo i nastavlja se nakon starčevih hvalospjeva njenom mužu:

> PENELOPE Daran erkenne ich, dass du einst sein treuer Gefährte warst. So prahlte Odysseus.
> Hast du nicht Lust, mit mir zu kommen, auf meiner Bettkante zu sitzen? Eine Nacht lang nur deiner Stimme zu lauschen, wäre eine Freude für mich. Aber nein! Welch ein ungehöriger Wunsch...[592]

Želja za strancem, koji ju sve više podsjeća na Odiseja, potiče ju da brzopleto izrekne nepromišljenu želju koja nikako ne znači da ona Odiseja želi prevariti, već da čezne za svim odisejevskim na ovom strancu. Nakon toga Penelopa odlazi u svoje odaje. Atena prilazi Odiseju koji je ponovno obeshrabren tako da ga mora bodriti.

4. *Der Bogen des Odysseus*

Euriklija zapovijeda služavkama da pripreme dvoranu za gozbu. Telemah ispituje kako se majka ponašala prema prosjaku na što Euriklija odgovara:

[590] (Strauß 1998: 60)

[591] (ibidem: 63)

[592] (ibidem: 65)

> Deine Mutter ist fürstlich gekommen und fürstlich wieder gegangen. Zwischendurch sah ich sie fürstlich lehnen im Sessel. Es gab zwar eine kurze unfürstliche Unterbrechung, als sie ein Nickerchen hielt, weil sie die Lügenmärchen des Alten allzusehr ermüdete.[593]

Tako je ta scena nepravilnosti i morala izgledati nekom trećem promatraču koji ne shvaća u kakvom stanju svijesti je Penelopa.

Melanta ponovno vrijeđa Odiseja, a prosci odbacuju svaku krivnju za nastalu okupaciju i pripisuju je ratu i Penelopi:

> ELATOS Schuld an allem ist nach wie vor: der Krieg.
> LEIOKRITOS Der Krieg! Der Krieg von Troja ist lange vorbei... Niemand von uns hat einen Nachteil durch ihn erfahren. Im Gegenteil. Wohlstand und neue Fertigkeiten aller Art verdanken wir dem Krieg.
> ELATOS Noch heute ist es eine Folge des Kriegs, dass mir am Morgen speiübel ist. Ohne den Krieg tränke ich weniger Wein. Ohne den Krieg wäre ich nie mit dem Wein des Odysseus in Berührung gekommen. Ohne den Wein des Odysseus säße ich nicht heute noch auf Ithaka.
> AMPHIMEDON Mit oder ohne Krieg: hätte die Fürstin gehandelt wie jede vernünftige Kriegerwitwe, wäre einer von uns, nur einer, noch hier, und sämtliche anderen endlich verschwunden. Sie allein trifft die Schuld an unserem geschmacklosen Zustand. Unmenschliches Warten entartet den Menschen.[594]

Ova kratka rasprava odnosi se na puno značajniju raspravu o nužnosti ili uzaludnosti rata što će baciti svjetlo i na nadolazeći Odisejev brutalni pokolj prosaca. Je li on bio nužan? Strauß u svom eseju *Anschwellender Bockgsesang*[595] zastupa mišljenje da su ratovi ili borbe nužne za ponovnu obnovu i rekonstruiranje društva pa tako i Odisejev pokolj prosaca. Očito je da se prosci samo izvlače tražeći krivca drugdje i tako Elatej dolazi do smiješnog zaključka da je rat kriv za njegove jutarnje mučnine. Čini se da autor simpatizira s osvetnikom Odisejem, ali i s Leiokritom koji vidi pozitivne strane rata kao stepenice u novo organizirano društvo.

Događaji koji slijede izmjenjuju se razmjerno brzo i bez većih zapleta tako da će se samo pregledno popisati: Odisej prosi po dvorani zbog čega ga Ktesip ismijava i daje mu kravlju nožicu. Telemah ih kori i najavljuje da se trenutak odabira bliži. Tri fragmentarne

[593] (Strauß 1998: 69)

[594] (ibidem: 71)

[595] (Strauß 1993: 202-207)

žene, koje sjede po strani dvorane, opisuju kako Atena lebdi nad glavama prosaca i izvrće im razum. Vidovnjak Teoklimen jedini prepoznaje kakav ih je užas snašao. Iz gornjih se odaja čuje kako Penelopa vadi Odisejev luk iz kovčega. Nato se svima vraća razum i Eurimah želi izbaciti Teoklimena iz dvorane jer ih plaši bajkama. Za to vrijeme Penelopa sjedi na gornjem katu držeći luk položen na koljena i obraća se proscima. Dok ona najavljuje natjecanje, sluškinje postavljaju dvanaest sjekira po dvorani. Natjecanje se odvija kao i u epu. Nakon što Leiod ne uspijeva napeti luk, pokušavaju ga zagrijati kako bi ga omekšali. Odisej se otkriva Eumeju. Nakon što Eurimah ne uspijeva napeti luk, Antinoje želi odgoditi natjecanje jer je dan očito nepovoljan.

Odisej izražava želju isprobati luk, zbog čega ga prosci napadaju, a Penelopa brani. Telemah ju utišava i nameće se kao glava u kući te određuje da starac dobije luk. Odisej lakoćom iz sjedećeg položaja napinje luk, pogađa sve ušice i nakon toga Antinoja. Prosci prvo stoje u šoku i kada shvate da se zaista dogodilo ubojstvo, pokušavaju se naoružati. Odisej, Telemah i Eurimah ubijaju prosce jednog po jednog. U trenutku kada prosci ipak dolaze do oružja, Odisej zaziva Atenu koja mu ne pomaže izravno, već ga savjetuje da vjeruje svojoj snazi i ubojitom instinktu. Pokolj je sakriven od očiju gledatelja jer je između gledališta i pozornice napeto jedro. Penelopa za to vrijeme spava u svojim odajama.

Na zagovor Telemaha, Odisej odlučuje poštedjeti Medona i Femija iako izriče svoje gađenje nad njihovim pasivnim sudjelovanjem: „Ihr seid keine Schurken, habt aber niemand gehindert, Unrecht zu tun. Euer stilles Dabeisein erscheint mir hässlich genug.“[596] Nakon toga Odisej naređuje služavkama da očiste dvoranu te da ih se potom išiba i objesi. A Melanteju, koji je donio proscima oružje, trebaju se odrezati uši, nos, spolovilo, noge i ruke. Pred kraj se prizora otac i sin klanjaju pred Penelopom koja se pojavljuje na prozoru.

5. *Die Wiedererkennung. Der Vertrag*

Penelopa i Odisej sjede u naslonjačima. Didaskalije opisuju sljedeće:

> Hin und wieder ein stummes langsames Vorbeugen des Kopfes, ein Halsrecken der Königin, ein prüfender Blick auf den Heimkehrer, dann ein ebenso langsames Sichzurücklehnen. Odysseus blickt unter

[596] (Strauß 1998: 85)

> sich und wartet darauf, endlich begrüßt zu werden. Hebt er den Blick, so weicht Penelope aus und starrt in eine andere Richtung.[597]

Iza njih naglavačke vise leševi služavki. Telemah stoji ocu iza leđa, a Euriklija Penelopi. Penelopa odbija priznati stranca kao Odiseja. Svoj razgovor supružnici vode preko sina iako Telemah ništa ne ponavlja. Penelopa, još pod utjecajem dubokog sna, zijeva i govori da je samo bog mogao ubiti prosce. Razgovor je vrlo sličan onom u epu. Euriklija ju kori: „Seltsame Frau. Einsame und schreckliche.“[598] Penelopa odgovara da ako je to Odisej, oni će se već prepoznati, nakon čega postavlja zamku s iznošenjem kreveta. Odisej ljutit odgovara kako je sam izradio nepomični krevet, na što mu ona pada u naručje. Odisej počinje pričati svoje doživljaje i zajedno odlaze u krevet. Fragmentarne žene zaklanjaju pogled na krevet i komentiraju ukratko što slijedi.

U sljedećem se prizoru Odisej budi usred noći. Oko sebe vidi duše prosaca. Nije siguran je li sam živ ili mrtav i što se događa. Strah ga je što će se dogoditi kada svi saznaju što je učinio. Oblači odoru i odlazi ocu.

U posljednjem prizoru drame na pozornici se nalaze prospekti s drvećem maslina koji prelaze preko pozornice. Samo jedno stablo jabuke stoji istaknuto. Na njega Laerto veže kalemljene grančice.

Prepoznavanje Laerta i Odiseja slijedi vjerno epskom predlošku. Pridružuje im se i Telemah i pripremaju se za borbu protiv pobunjenog naroda. Atena moli Zeusa, koji je prikazan kao ono istaknuto stablo jabuke, za pomoć. Isto tako Odisej zaziva Atenu koja ga savjetuje da ubije vođu. Nakon što on to učini, ona staje pred narod i poziva ih da se prestanu boriti. Odisej ih nastavlja vrijeđati pa Atena mora umiriti i njega kako bi sklopili božanski ugovor primirja.

Itačani odlažu oružje, a na sceni se pojavljuje lagano odjevena, neobično pomlađena, vesela i koketna Penelopa. Itačani ju prate dok pristupa Odiseju. Prvo sami stoje jedno nasuprot drugom: „[d]ann tritt sie lächelnd zu ihm, küsst ihn, schlingt ihre Arme um seinen Hals und das rechte Bein um seine Kniekehle.“[599]

---

[597] (Strauß 1998: 91)

[598] (ibidem: 94)

[599] (ibidem: 103)

4.7.1. Motiv Odiseja i Penelope

Ranije je navedeno da autor svoje djelo određuje kao svojevrsni prijevod epa u dramu, što se sada može i potvrditi. Strauß se usredotočio na povratak Odiseja od trenutka neposredno prije njegovog buđenja na Itaci do pobjede Itačana i ponovnog uspostavljanja „starog reda“. Autor je ostao vjeran sretnom ishodu kao i velikom dijelu epskog slijeda. Kao i u epu, sumnja u Penelopinu vjernost postoji, samo što se ona više ne uspoređuje u istoj mjeri s Klitemnestrom.

Na više se mjesta spominje problematika vjernosti koja je svakako u ovom odnosu na Penelopinoj strani:

> Die wollen nur die Reine mit Kot bewerfen, wollen sie kränken und verhöhnen, die Erztreue, die sich an ihren Webstuhl fesseln ließ wie ihr Gemahl, der vielmals Untreue, an den Schiffsmast.[600]

Ipak, vjernost sama po sebi nije, kao ni u epu, ključna, već ključ predstavlja osjećaj pripadnosti i uspostavljanje istine oko pravog identiteta. Vratiti se može samo jedan, onaj koji je vrijedan nazvati se Odisejem, a to mora moći i dokazati.

Simbolika se kreveta, za razliku od epa, proširuje na krevet kao spravu za mučenje usamljene žene, kao njen zatvor. Ali tom se problematikom treba pozabaviti detaljnije pri proučavanju Penelopina lika.

Među ostalim odstupanjima od epskog originala tu je uvođenje homoseksualne tematike koja se ne razrađuje detaljno. Nadalje, rivalstvo oca i sina koje je daleko otvorenije i izraženije nego u epu. I Telemahovo kihanje postaje jednoznačna potvrda povratka.

Prepoznavanja se odvijaju vrlo vjerno epu. Jedina znatnija promjena vidljiva je u odnosu Odiseja i Telemaha gdje se otac vrlo brzo i bez većeg okolišanja odaje sinu i na neki način mu oduzima pravo preuzimanja moći.

Sve u svemu, motiv Odiseja i Penelope odvija se vjerno epu: samo taj jedan Odisej zna i može pobuditi njenu ženstvenost i samo uz njega Penelopa može biti ponovno slobodna i sigurna, ponovno može voljeti i ostvariti sebe u potpunosti – živjeti. Osvojivši njeno srce, on

[600] (Strauß 1998: 13-14)

osvaja nazad svoje mjesto u obitelji, ali i društvu. U svojoj drami Strauß uravnotežuje i relativizira agresiju i borbu za mirom u dva lika – muškom i ženskom koji su drugačiji, a opet jedno, koji su suprotni, a opet nerazdvojni. Postmoderna preusmjerava fokus s muškog na žensko pa tako i Botho Strauß motiv interpretira usredotočujući se primarno na glavni ženski lik tog odnosa – Penelopu.

4.7.2. Psihoanalitička analiza

Kao prvi i glavni fokus psihoanalitičkog istraživanja nameće se Penelopino psihičko i fizičko stanje koje je ujedno i primarna tematska nit drame. Kroz prizore se otkrivaju simptomi zanemarivanja i zatomljivanja vlastite (ovdje ženske) seksualnosti. Tu se svakako mora ubrojiti pretilost koju i sama Penelopa naziva svojim štitom. Taj štit nije utoliko usmjeren protiv prosaca koliko protiv njihovih pogleda, to jest protiv svih seksualnih primisli koje bi mogle biti usmjerene njoj ili poći od nje. Drugi simptom je, kao i u epu, nesanica. Strauß nadodaje i maničnu vezanost za krevet koji je ujedno i tamnica i moguće mjesto ispunjenja seksualnih poriva. Kao treći simptom javlja se neka vrsta neuroze, kao rezultat unutarnje borbe između poriva i moralnih zakonitosti. Penelopa taj raskol osjeća kao raskol između tijela i skrivenog Ja. Tijelo je pritom nositelj i mjesto ispoljavanja nagona, to jest ono od čega bježi, dok je skriveno Ja potpuna suprotnost tom tijelu, ali je ujedno u njemu zarobljeno i čeka transcendiranje, oslobađanje. Penelopino oslobađanje počinje se događati već u trenutku kada tek sluti povratak što znači da je i neraskidivo vezano za povratak. Po povratku nestaju fragmentarne žene. Reinhard je Baumgart još 1984. zaključio proučavajući Straußove drame: „...alles Empfundene wird sofort Verkörpert.“[601] Upravo je to vidljivo i na primjeru fragmentarnih žena – kada Penelopu vide samo kao tijelo, ona se „razlaže“ na gotovo autonomne dijelove tijela.

Skriveno Ja je u opasnosti. Prema Lacanovoj teoriji o mimikriji, koju on shvaća i kao prilagođavanja okolini i kao nametanje okoline jedinki, lako se može iščitati i Penelopin strah da je ona sama nered koji ju okružuje, množenje nečistoće i nemorala. Niti „kolos“ od tijela koji je stvorila ne može ju vječno očuvati od nemoralnog utjecaja okruženja. Strauß u svojim teorijskim razmatranjima pod nazivom *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie* objašnjava kako čovjek shvaća svijet oko sebe:

[601] (Baumgart 1984: 7)

> Unser Gehirn besitzt keinen unmittelbaren Zugang zur Welt. Es ist vollkommen auf sich selbst bezogen. Es liefert die selektiven Muster, Konstruiert die Modelle und Invarianten, das gesamte evolutionsgeprüfte Programm zur Herstellung einer uns verfügbaren Wirklichkeit. Erkennen hat nicht mit Gegenständen zu tun, es ist effektives Handeln, ratloses Erschaffen.[602]

To potvrđuje povezanost s lakanovskom tezom da se kroz svaku interakciju između osoba (ali i interakciju s okolinom) vrši dvosmjeran proces nametanja i prilagođavanja.

U drami se prikazuje i nekoliko podsvjesno motiviranih radnji koje su u epu pripisane božanskom djelovanju, a autor ih ovdje namjerno pripisuje podsvijesti. To je bezrazložan Penelopin smijeh, njena iznenadna potreba da se pokaže proscima, kao i odsutnost uma u trenutku kada Euriklija prepoznaje Odiseja.

Sve to vodi zaključku da je autor svjesno kontrastirao svijest i podsvijest, ali ne odbacujući u potpunosti božanske elemente. Isto se tako prikazuje raskol između biološkog i psihičkog pri čemu je Penelopa u svom neprirodnom odricanju i više nego zahvalan objekt analize.

4.7.3. Straußova dekonstuirana Penelopa

Tamo gdje epski predložak namjerno ostavlja praznine kako bi mistificirao Penelopin lik, Strauß nalazi prostora da svoju junakinju prikaže u punom svjetlu. Vrlo podrobno i može se reći uspješno uvodi u mračni svijet odricanja i iščekivanja koji jasno utječe na Penelopinu psihu i njeno tijelo. Strauß je i u svojim ranijim djelima ženske likove izdvajao od muških što se može vidjeti na primjeru interpretacije Lotte[603] Reinharda Baumgartena:

> So wie diese Frau würde Strauß nie einen Mann mythisieren. Männer schrumpfen ihm, jedenfalls auf der Bühne, rasch ins Kleinliche, Lächerliche ihrer engen, sozialen Rollen, sind also ‚äußerst unfrei'.[604]

Upravo se iz tog razloga Odisej u Straußovom tekstu karakterizira kao nevjeran, suviše temperamentan i nema istu psihološku dubinu kao Penelopa.

[602] (Strauß 1992: 10-11)

[603] Lotta je glavni lik Straußove drame *Groß und klein*

[604] (Baumgart 1984: 15)

Strauß proučava Penelopin intenzivan mazohizam kao rezultat povlačenja u sebe. Označava ga metaforom „crnog plamena“ koji gori i drži ju na životu, ali je suprotan iživljavanju potisnute libidinozne energije.

Kao i u epu, pitanje Penelopine pasivnosti ostaje nejasno. Ona svjesno i voljno djeluje u trenucima kada to smatra potrebnim dok se ostalo vrijeme skriva unutar dvora pa čak i unutar svog tijela. Njeni dijelovi tijela tehnikom pars pro toto postaju simboli nje koji je ujedno reprezentiraju, ali i onemogućuju potpuni uvid u cjelinu. Za Oraić Tolić je predstavljanje dijela kao reprezentativnog uzorka cjeline jedan od elemenata postmoderne kulture.

Rezultat povlačenja u tijelo i „neprirodnog odricanja“ je ranjiva uplašena Penelopa s poremećajem ishrane. Užas nepromjenjivosti muči ju iz dana u dan kao i simbol njene bračne dužnosti i vjernosti – krevet. Kraj njene agonije donosi povratak Odiseja i gotovo čudesno oslobađanje „obnovljene“ Penelope. Za razliku od epskog završetka, Strauß potencira scenu stapanja supružnika kada Penelopa doslovno dolebdi do Odiseja i ovije se oko njega.

Kao i u epu, prizor stapanja ključan je za razješenje radnje i uvodi očekivani red. Nakon nužne borbe i Odisejeve pobjede, narod je pobijeđen, ali ne i potpuno uvjeren. To se mijenja Penelopinim pojavljivanjem na sceni. Ona prilazi ljudima, koketira s njima dok ju ne počnu pratiti. Približava se Odiseju koji još nije napustio napadački stav. Ovo suprotstavljanje muškog i ženskog, grubog i nježnog staro je vjerojatno koliko i sam svijet, a Strauß njihovom konfrontacijom, kao i konačnim sjedinjenjem, zagovara nužnost supostojanja oprečnih sila koje se stapaju u nekakvom simbolu Jin-Janga. Može se reći da je time u jednu ruku potvrđena ravnopravnost Odiseja i Penelope jer prije svega oboje aktivno sudjeluju u pobjedi kao što su i oboje nužni za uspostavljanje konačne životne ravnoteže.

Ipak, dekonstrukcijom ženskog tijela kao oklopa i zatvora, Strauß uprizoruje dramu potvrde „ženskog“ kao obilježja koje nije samo biološko, već i psihološko. Isto tako uvođenjem homoseksualnih likova ukazuje na ideju ženskih i muških elemenata psihe koji nisu određeni spolom. Samo ravnoteža muškog i ženskog, njihov spoj, oživljava mit blagostanja i povratka. Spoj polariteta unosi red putem rituala.

Ti polariteti dolaze do izražaja samo ako su pravilno prepoznati, ne nametanjem, već uočavanjem. Ako se parafrazira Penelopin početni razgovor s Amfinojem on bi mogao

izgledati ovako: Nemoj mi nametati značenje i svoju želju u pokušaju popunjavanja praznine koju slutiš iza „zastora“ mog tijela. Oslobodi me otkrivanjem i potvrđivanjem onakve kakva jesam.

Posljednji element na koji se potrebno osvrnuti je upotreba jezika. Penelopa na početku drame pokušava objasniti sebe Amfinoju, ali svaka metafora koju upotrebljava nužno posustaje pred materijaliziranim tijelom. Za razliku od toga, Penelopa u zadnjem prizoru, kao dekonstruirana ženstvenost, ne govori, već samo djeluje, gotovo lebdeći i tražeći svoje uporište u sjedinjenju s muškim. Ona se oko njega obavija, ona ga umiruje. Strauß ovakvim prikazom potvrđuje predodžbu oprečnih polariteta muškog i ženskog. Njihove se osobine mogu miješati, nisu fiksne, ali pri kraju ostaju jednake elementarnim suprotnostima muškog agresivnog i ženskog pomirbenog. Oboje iskazuju određenu mjeru aktivnosti tijekom drame, a Penelopin izlazak u svijet u potrazi i sjedinjenju s Odisejem na bojnom polju potvrđuje njezin status i izvan društvenih struktura (primjerice kućanstva).

4.8. Ivana Sajko, *Žena-bomba. Bilješke s odigrane predstave* (2005.)

Ivana Sajko jedna je od najpoznatijih mladih dramatičara koji su gotovo instantno ušli u antologije suvremene hrvatske drame. Leo Rafolt navodi nekoliko razloga: „[...] drama Ivane Sajko uklapa se u one tendencije u suvremenom kazalištu koje se ponajčešće označuju sintagmom postdramskog kazališta[...].“ [605] Ali i jer „predstavlja jedan zanimljiv primjer 'ponovne afirmacije' – donekle i aktualizacije 'ženskog pisma' u hrvatskom dramskom miljeu na početku 21. stoljeća“.[606]

Autorica Ivana Sajko rođena je 1975. u Zagrebu gdje je diplomirala dramaturgiju. Iako je biografija na koricama njenih tiskanih djela[607] relativno kratka, bogata je iskustvom i nagradama autorice koja je radila kao voditeljica književne emisije, urednica časopisa, predavačica na fakultetu, dramaturginja i redateljica dramske skupine.

Njenim *Bilješkama*, koje će se ovdje analizirati, prethodi Domovinski rat u Hrvatskoj, kao i jačanje utjecaja Europske unije. Politički osviješteno i provokativano ovo djelo relativizira pojmove „političke korektnosti“ i cijene ekonomske sigurnosti. Kritika se autorice gradi u jednom dijelu *Bilježaka* oko odnosa žene Europe i povratnika Pukovnika, zbog čega je taj dio uvršten u ovaj rad. Postmoderna autorica svoju dramu gradi drastično drugačije, koristeći gotovo isključivo monolog kroz koji se proteže neka vrsta „toka svijesti“ glavnog lika.

Djelo koje će se analizirati sastoji se od tri djela: *ARHETIP: MEDEJA* (*Monolog za ženu koja ponekad govori)*; *ŽENA-BOMBA* i *EUROPA* (*Monolog za majku Courage i njezinu djecu*). Po samim nazivima može se primijetiti da autorica progovara isključivo sa ženskog stajališta pokušavajući izreći i uprizoriti probleme s kojima se u tom pogledu suočava. Sva tri naziva impliciraju ili agresiju ili snagu. Mitska Medeja[608] koja iz osvete ubija svoju djecu stoji u redu sa ženom-bombom. Za ovaj je rad relevantan samo treći dio kojim će se detaljno pozabaviti.

---

[605] (Rafolt 2007: 21)

[606] (id)

[607] To vrijedi i za njen roman *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991. i nakon* u izdanju Meandar Zagreb 2009. Iako sam naslov aludira na biografske činjenice o autorici, njih u romanu nema.

[608] Za više o analizi Sajkičine Medeje kao snažne ženske anti-junakinje vidi: (Čale-Feldman 2005: 185-215)

Europa je naziv za kontinent, uniju zemalja, ženu, suprugu i majku. To su ujedno i uloge kroz koje autorica vodi svoj lik. Prvi lik (uloga) koji se predstavlja je Mama:

> JA SAM SPOMENIK KULTURE NULTE KATEGORIJE
> JEBENA KOLIJEVKA CIVILIZACIJE
> U KOJOJ ZIBAM 450 MILIJUNA SVOJE DJECE
> JA SAM ARHEOLOŠKI MASTERPIECE
> ISKLESAN, IZBRUŠEN I KONZERVIRAN
> JA SAM SEDAMDESETPOSTOTNI KATOLIK
> IMAM VISOK PRAG TOLERANCIJE
> VOLIM KAZALIŠTE, ŽIVOTINJE I
> SIMFONIJSKU GLAZBU
> JA SAM SAMOHRANA MAJKA SVOJE
> RASPJEVANE VOJSKE
> ŠTO DIŽE GRLA PREMA ZVONIMA KATEDRALE
> JA SAM LEGALNO IZABRANA MISS SVIJETA
> ŽELIM MIR NA PLANETU
> I PJESMU U SVOJIM REDOVIMA[609]

U liku Mame pojavljuje se personifikacija Europe kao kontinenta i prije svega Unije. U ovom samodefinirajućem citatu ona ujedinjuje sve one uloge koje su spomenute: ona je žena (miss svijeta), majka („zibam 450 milijuna djece“), ali svoj karakter gradi na vjerskim i političkim idealima te dugoj kulturnoj povijesti. Uočljivo je snažno izricanje subjekta Ja koji se nameće kao ženski i verbalno agresivan zbog uporabe psovki i snažnih metafora. Iako autorica svoj tekst naziva monologom, osim Europe, u svim gore navedenim oblicima, za riječ se javljaju i Djeca. Ona se mogu shvatiti kao paralela proscima u epu. Ovdje su ona prije svega prisutna tek kako bi izvršavala njene zapovijedi. Tekst Djece neka je vrsta odjeka teksta Europe i time potvrđuje njenu snagu, kao i njene riječi. Vrše ulogu komentatora tako što gledatelju/čitatelju prenose tekst koji bi se eventualno našao u didaskalijama klasičnijih dramskih oblika.

Nakon gore citiranog teksta Djeca pjevaju europsku himnu, *Odu radosti,* na njemačkom jeziku i opisuju Mamu:

> Ona stiže jašući na bijelom biku. Bliješti kao prelivena jogurtom. Grudi joj se mesnato zibaju u ritmu kasa. Hvata se za bikove rogove naoštrene poput naših bajuneta. Hladnokrvno promatra obzor.[610]

Autorica se poigrava s mitološkom građom. U ovom slučaju ne dolazi do mitske priče u kojoj Zeus u obliku bijelog bika siluje prekrasnu Europu, već autorica prikazuje Europu kao

[609] (Sajko 2004: 69-70)

[610] (ibidem: 70)

pobjednicu – kao onu koja je zavela i ukrotila bika, kao ženu koja vlada (doslovno i figurativno) na leđima božanstva.

Nastupa i trenutak povratka, u kojem započinje tematska paralela koja je od posebnog interesa za ovaj rad. Radi se o povratku Pukovnika: „Iz suprotnog pravca, polako napreduju desetkovane jedinice predvođene Pukovnikom.“[611] On je pandan junaku, ratniku Odiseju jer je osvajač i razoritelj. Daljnja usporedba može se naći u činjenici da su “desetkovani“ što prisjeća na Odisejev gubitak njegovih drugova. Pukovnik će se tek s vremena na vrijeme pojavljivati u tekstu, iako će uvijek igrati značajnu ulogu krivca, ali nikada neće govoriti. Sve što se o Pukovniku saznaje zaključuje se isključivo iz Europinih opisa ili izravnih optužbi. Time se može povući paralela Hauptmann – Sajko na temelju oprečnih tendencija „opisati žensko kroz govor muškarca“ i „opisati muško kroz govor žene“.

Autorica se osobito u početku usredotočuje na opisivanje i kontrastiranje Europine ljepote i zavodljivosti. Djeca gore opisuju mesnatu Europu što pridonosi njenom snažnom liku. Naglašava se i zavodljivost mlade Europe koju su umjetnici slikali prema svojoj predodžbi na temelju mita o djevojci kojoj ni bog ne može odoljeti:

> Ovako uživo, ljepša je od arhajskog reljefa na kojem jašući postrance desnom rukom miluje bikova leđa, dok se lijevom prihvatila za njegovu zaljubljenu glavu ukrašenu kovrčama. U šestom stoljeću prije Krista još je mlada i mršava, ne nosi nakit i ne pokazuje dekolte.[612]

Takav prikaz, koji je prije svega muški prikaz ženske ljepote, uspoređuje se i podređuje autoričinoj, dakle ženskoj viziji ljepote koja je zapravo snaga:

> Ljepša je i od freske iz Pompeja gdje, iako odjevena samo u nisku bisera i tkaninu nehajno omotanu oko kukova, s tek propupalim dojkama i podignutom kosom, ne zrači još takvom snagom kao danas dok zuri prema obzoru gdje se naziru povratnici.[613]

Njena navedena snaga manifestira se na njenom tijelu koje je debelo i puteno, čak se spominje „stotinjak kilograma razvaljenog inkarnata“[614] na bikovim leđima. Slikarima Tizianu i Coypelu zamjera se što „Na svim tim prikazima nedostaje činjenica da je ona ta koja

[611] (Sajko 2004: 70)

[612] (ibidem: 71)

[613] (id)

[614] (id)

usmjeruje pravac njegovih kopita, ona je ta što mu šapće na uho i maše crvenom krpom ispred gubice.“[615] Iako je u mitologiji Europa žrtva – oteta i silovana djevojka, Sajko izvrće i prilagođava mitološku strukturu utoliko što naglašava zavođenje i Europinu inicijativu i snagu. Autorica je prikazuje kao toliko dominantnu da koristi erotsku sliku koplja i lopatica:

> Ona je velika Mama zapiknuta kao koplje među
> njegove lopatice i spremna da se suoči s vojskom
> koja se vraća iz davno započetog i davno izgubljenog
> rata. Ne dočekuju ih ni himne ni beneficije.[616]

Spomenut je početak mitološke strukture vraćanja. Do sada se moglo primijetiti da se povratnik vraća snažnoj Europi. Pukovnika, kao ni njegovu vojsku, ne dočekuje se otvorenih ruku:

> Čitaj što piše:
> NO PASS!
> ČEKAMO NAREĐENJA.
> ARMIRANI I NAPETI.
> MAMA ZNA ŠTO REĆI I ŠTO UČINITI.[617]

Ovaj citat već daje naslutiti da u susretu i Europe i povratnika Pukovnika nema privatnosti, već je on ovdje isključivo politički, popraćen zakonskim regulativama i administrativnim obrascima. Svijetom kojim u tradiciji vlada muškarac ovladala je žena Europa. Ukratko se objašnjava kako je došlo do toga:

> Dobro se sjeća riječi svoje bake koja joj je kao mladoj djevojci savjetovala: 'Prvo pometi u vlastitom dvorištu.' I ona je mela mela mela mela mela mela i pomela, počistila, oprala, izbacila suvišno i nabavila novo. A bilo je mnogo smeća. No tek kad je ukrotila i bijelog bika, čiji se vulgaran jezik i zaostali stavovi nikako nisu mogli uklopiti u njen svježi image, odahnula je i započela novi život.[618]

Preuzimanjem inicijative i ukroćivanjem slabijeg (ovdje i drugačijeg) Europa se nameće kao gospodarica, izražavajući se hegelijanskim rječnikom. Ono što za sada treba istaknuti kao bitno jest proces učenja mlade djevojke. Taj se proces oslanja na prenošenje informacija, znanja i uputa po ženskoj liniji – s bake na unuku, kako to zagovara primjerice Irigaray. Vidljiva su dva kritička stajališta autorice koje uspješno spaja u jednom liku Europe.

[615] (Sajko 2004: 72)

[616] (id)

[617] (id)

[618] (id)

Prvo je osvajanje socijalnog i političkog prostora od strane žena, dok je drugi element politički i moralni. Ukrotivši bika, Europa kroti i nameće sebe nad ono iskonsko, primitivno vjersko, nad boga koji je ometao modernizaciju:

> Bik je predugo stvarao lošu sliku o njezinu karakteru pričajući da je glupača, proždrljivica, častohlepka, nimfomanka, izdajica, lažljivica – prava vještica s otpornošću žohara. Govorio je da se obogatila ratnim profiterstvom te kako je već utrošila milijune na plastične operacije i da više niti sama ne zna koje joj je pravo lice.
> Taj portret pamte još samo Argonauti.
> No oni su mrtvi.
> Nije imala izbora doli ukrotiti agresivnog rogonju. Njezina je namjera išla ukorak s novim dobom: modernizacijom gospodarstva, liberalizacijom društva, rasnom i spolnom tolerancijom, restrukturiranjem pravosuđa i formiranjem ekologije i nošenja umjetnih krzna, multikulturalnom egzotikom i humanitarnim inicijativama vojske.[619]

Ukrotivši svoju mitološku osnovu, koju će koristiti (zauzdati) samo kad i koliko joj to zatreba, Europa je otvorila put modernom društvu koje uređuju zakoni, a zakon je ona sama:

> Zakonski su se zaštitile ugrožene životinjske vrste
> Zakonski su se zaštitile prašume i rijeke
> Zakonski se zaštitila povijest.
> Zakonski se zaštitio teritorij.
> Zakonski su se zaštitili govor, šutnja i potpis.
> Zašto ne i naša Mama?
> Htjela je biti IN.
> Htjela je biti unutar zakona.
> Pravo na privatnost također se zaštitilo Člankom 8. koji je stupio na snagu točno na Dan mrtvih, 1. studenog 1988. Mogla je zakonski lagati o sebi, jer su svjedoci grijeha iz mladosti bili ili pokopani ili i sami grješni.[620]

Unošenjem zakona čak i u intimu, ona se neophodno razara i eksponira. Fragmenti intime postaju samo maske, a kako se spominje u tekstu, uslijed tih plastičnih operacija gubi se pravo lice. Moderno je europsko društvo prema tome izgrađeno na idejama i zakonima, na plošnim maskama i ulogama bez prave intime, bez pravog lica ili osobnosti.

Mama dalje opisuje svoju borbu s bikom kojemu je odgrizla jezik. Opis borbe je detaljan i protkan asocijacijama:

[619] (Sajko 2004: 72-73)

[620] (ibidem: 73)

> MIR, MIR, govorila sam mu.
> On je urlikao i bijesno bacao pjenu iz ustiju.
> MIR, MIR, SELJAČINO. REKLA SAM MIR!
> Palio mi je lice kipućom parom što je šištala iz nozdrva. Kopitima je dizao prašinu i nekontrolirano zabacivao zadnje noge. Odlučila sam ga prevaliti na bok i svom težinom naleći na njega.
> SAD ĆE BITI MIR!
> Prijetnju sam mu vrisnula ravno u uho. Nalegla sam na njega sa svih svojih sto dvadeset kila izgrađenih na najkvalitetnijoj švicarskoj čokoladi i tonama straciatelle. Barokna ga je arhitektura mog tijela poklopila kao kuća. TRAS!!! „Blitzkrieg", šapnula sam – tiho, naravno – kako nitko ne bi čuo radi loših konotacija."[621]

Ponovno se pojavljuje primjer u kojem se potkapanje nagonske ili mitološke strukture odražava poremećajem jela, u ovom slučaju prejedanjem koje vodi prekomjernoj težini. Ali težina, koliko se do sada moglo vidjeti, nije nikako negativna. Tako je i proces izgrađivanja zapravo proces samopotvrđivanja kako je prikazan recimo na primjeru Odiseja kao majstora koji je napravio svoj krevet. Pomalo je ironično, ali i specifično da je materijal koji se u ovom slučaju koristi čokolada. S jedne strane to implicira dosadašnje ujedanje potisnute (ali urođene) ženske snage, kao oblik neuroze, dok je s druge čokolada luksuz, višak koji stoji u suprotnosti sa životno bitnim namirnicama. Europa, kakvu autorica prikazuje, nije dodirnula ono životno bitno, već svojoj djeci prodaje i nameće ideologiju luksuza. Može se reći i da je ona okrutna u tom postupku prvenstveno jer ne trpi „drugo" koje ili uništava ili zauzdava metodama koje ne svjedoče o poštenoj borbi. Europa je pobijeđenom biku usred poljupca odgrizla jezik i progutala ga. Tako ga je ukrotila i on je ostao nijem – bez prava govora. Europina parola: „SVE JE BILO PO ZAKONU."[622]

Opojni miris mošusa, koji je izlazio iz ukroćenog, Europa naziva *Courage*. Ponovno se ironizira pobjeda u kojoj se *courage* (hrabrost) pobjeđuje i ukroćuje. Njena pobjeda mogla bi biti pobjeda Penelope nad proscima i Odisejem. U takvom se čitanju javlja nekoliko podudarnosti: obijest i ludost prosaca može se usporediti s hrabrošću nezrelih mladića koja se ovdje ukroćuje. Penelopina pobjeda nad proscima (pridobivanje Djece) također bi značila pridobivanje naklonosti prosaca (koja nije rezultat poštene borbe) i okretanje istih u svojoj borbi protiv povratnika. Tako odbijanje povratka muškarca i time pristanka na njegovu dominaciju i preuzimanje, vlasti autorica naziva „novim dobom":

[621] (Sajko 2004: 75-76)

[622] (ibidem: 77)

> DJECA Novo doba započinje otkad Mama jedri na pitomim goveđim leđima. Njegovo rogovlje određuje pravac razvoja. U tom pravcu rastu standard i tulipani. A iz suprotnog smjera vraća se Pukovnik. Kasni. Gmiže kao tenk.[623]

Politički ironičan i provokativan, tekst među ostalim obrađuje i osnivanje Europske unije, naglašavajući jaz između stvaranog privida političke korektnosti i brutalnosti koja se iza nje skriva. Oblikovan je kao umetak, digresija, nakon koje se ponovno vraća temi povratka Pukovnika. Kako je ranije rečeno, ne dočekuje ga se raširenih ruku, a njegov lik ne posjeduje ništa junačko ili glorificirano:

> Zapuhuje nas smrad pljesnive hrane i vlažnih uniformi.
> Nešto kao...amonijak?
> Zapravo, kao da se netko...posrao. Ali, zaista. Fuj.
> Tko to smrdi?! Tko to tako smrdi?!
> Gosti![624]

Ti su gosti vojnici odaslani u ime naroda. Ali sada su oni suvišni i zastarjeli. Djeca koja predstavljaju narod, Europljane, ali i prosce iz *Odiseje*, žele da povratnici nestanu:

> Mama, što da radimo s tim smrdljivim starcem?
> Postajemo nervozni. Ukopao se ovdje kao korov.
> Reci mu da se gubi ili ćemo ga mi iščupati.
> Šutiš? Što se događa? Zašto te tako gleda?
> Zašto bulji u tvoje grudi i predivne naslage oko trbuha?
> Zašto se ne boji tvog naparfimiranog bika?
> Mama, kaži nešto! Tko prvi progovori, bit će u prednosti.[625]

Ako se sav tekst do sada čita kao analogija stvaranja Europske unije, povratak bi Pukovnika bio povratak svih onih koji su se borili za svrhu, za cilj koji im je postavljen. Mama je mogla ukrotiti bika, to jest mitologiju i vjeru, i zgurati se u svoje zakone, mogla je zaslijepiti svoju djecu kulturom, ali nije mogla oprati ruke od žrtava, od onih koji su se borili za nju, koliko god joj sada smetali u njenom napretku i rastu.

S druge strane, ako se na odnos Europe i Pukovnika gleda isključivo kao na odnos muškarca i žene, otvaraju se brojna pitanja. Do sada se ispostavilo da se tematizira odbacivanje povratka koje je složeno. Složeno je prije svega jer Pukovnik pruža otpor. Jedino oružje koje autorica navodi je njegov „pogled“. Ako se na problematiku pogleda gleda kao na

[623] (Sajko 2004: 77)

[624] (id)

[625] (ibidem: 78)

proces nametnutog, kao sredstvo za potvrđivanje i ukroćivanje, Pukovnik svojim povratkom nameće Europi onu ulogu koju u njoj vidi. Usto se jasno nadovezuje i fizička privlačnost. On u njoj traži i vidi ono što od nje treba. Drugi problem predstavlja jezik. Na temelju lakanovske uloge jezika, može se zaključiti da se kroz jezik vrši nametanje, kao i borba za prevlast. Djeca kao *cheerleadersi* navijaju za mamu, računaju da će se boriti s njim i pobijediti. Mama progovara, ali od tog trena fokus se pomiče s političkog na intimno, na odnos između žene i muškarca, to jest povratka muškarca ženi. Mama napada:

> Seronjo, dugo ti je trebalo. Mislio si da ću drugačije započeti? Ali neću – nemam talenta za pozdravne govore.
> Izgubio si.
> Tko ti kriv?
> SERONJO.
> Ne bulji u mene s toliko čuđenja, jer se neću smilovati,neću se smekšati nad dobrim starim vremenima i neću ti pružiti drugu priliku. Mnogo je prošlo otkad si krenuo u zadnji pohod. Kao da ideš na posao: obrijao se, uzeo torbu i u pola osam zalupio vratima. Neko sam vrijeme mislila da si mrtav. Nadala sam se da su ti već odavno iskopali raku, zatrpali te teškim kamenjem i zaboravili uklesati ime. Svima bi nam bilo lakše. Iskreno me iznenadila tvoja žilavost.[626]

Sve što se može uočiti je govor mržnje koja bi mogla biti rezultat njene povrijeđenosti uslijed previše formalnog i olakog odlaska. Ogorčena i snažna ona mu oduzima ono što od nje traži – povratak: „No nema povratka. Ja sam granica koju nećeš prijeći.“[627]

Nakon odluke, koja je ujedno i ključna za temu povratnika, slijedi retrospektiva koju započinje opis njihovog susreta i njenog bolnog čekanja. Prisjeća se da ga je prvi put vidjela sjedeći s prijateljicama: „[...] pričale smo svinjarije, gledale naokolo, pokušavale djelovati odraslo, udati se, roditi djecu i ostati vitke.“[628] To je ideologija ženstvenosti koja joj je nametnuta kao cilj, kao samoostvarenje. Pukovnik se istaknuo među ostalim vojnicima jer su mu i oni iskazivali poštovanje: „Za tebe su pričali da imaš sve što treba. Nisam znala što to znači imati sve što treba.“[629] Kao i ostale djevojke podrazumijevala je novac, status u društvu i moć. Njihov je prvi susret opisan kao lov u kojem se zbog strukture naracije ne zna tko lovi, a tko je ulovljen:

[626] (Sajko 2004: 80)

[627] (ibidem: 30)

[628] (ibidem: 80)

[629] (ibidem: 81)

> Čopor ti se maknuo u stranu. Glupavo smo se kesile. Trebao si uzeti plijen. Odmjerio si nas polako i očito – kao da odmjeravaš konje za svoju ergelu. Zagledao si se. Spustila sam pogled. Začula korake. Pomislila: Ma, nemoguće, no već si prilazio...meni. Meni![630]

Ovaj lov upućuje na prikriveno „mamljenje“ kao prikladan oblik iskazivanja ženske želje, drugim riječima – potiskivanje i kanaliziranje iste.

Autorica ponovno izbacuje dimenziju osjećaja iako je naracija subjektivna, kako bi „ogolila“ proces zavođenja na osnovnu strukturu – lov u cilju ispunjavanja interesa i potreba. Ubrzo se otkriva i kakve su njene potrebe i interesi:

> ...dok bi govorio, tiho ti je zveketala metalna vilica.
> Taj me zveket podsjećao na novčiće u džepu.
> Na stavljanje perli oko vrata.[631]

Borbu za interes ubrzo obavija iluzija ljubavi:

> Zavoljela sam te na prvi pogled, jer su mi prijateljice rekle da se zaljubljenost prepoznaje po nervozi u želucu i nesigurnosti u koljenima. A meni su se u tvojoj blizini odmah zacrvenile uši, zakrulio mi želudac i zaklecala koljena. Prva mi je pomisao bila: Strah; no prijateljice su šaptale: Ljubav; roditelji su govorili: Ljubav; i želudac je neprestano tulio neku melodiju te se činilo da i on pjeva: Ljubav ljubav ljubav...[632]

Ljubav se pretjeranim ogoljivanjem na fizičke simptome dekonstruira. Djetinju nesigurnost i neiskustvo ona odlučuje zamijeniti i ušutkati nametnutom iluzijom jer je to što se od nje očekuje. Kao nužan element ljubavi javlja se osjećaj osobitosti i izdvojenosti: „Zar je moguće da od svih baš svih žena što su ti svojim crveno manikiranim noktima greble po uniformi uzimaš baš mene: sklone debljanju i beznogu od čuđenja.“[633]

Ako je iluzija ljubavi u nečem vrhunski iluzorna, onda je to u laži da se zaljubljeni potpuno poznaju i prihvaćaju, iako treba imati na umu da niti čovjek sam ne poznaje svoje Ja u potpunosti, već ga neprestano istražuje, mijenja i upoznaje. Ipak, ovdje, u potpuno ogoljenom susretu može se promotriti kako ta iluzija djeluje – sve svoje nedostatke pokušat će sakriti i nadomjestiti u drugome, samo ako ju taj drugi prihvati kao takvu – jedinstvenu,

[630] (Sajko 2004: 81)

[631] (id)

[632] (id)

[633] (ibidem: 82)

savršenu: „Htjela sam biti dobar konj na kojem ćeš proći ispod slavoluka. Pozirati za novine. Potapšati ga po stražnjici. Dobar konj koji je ponos gospodara.“[634] Ili rječima Lacana: Želja subjekta je želja drugoga! Poslušnost je prva faza pokušaja održavanja iluzije, to je pokušaj potpunog stapanja s partnerom i kao posljedica – gubitak pa čak i uništavanje vlastite osobnosti. „Htjela sam biti mala značkica među tvojim odličjima. Htjela sam da me upikneš na svoja prsa, da ti se zabijem duboko duboko kao metak.“[635] Cijena prividnog samoostvarenja, to jest zadovoljstva, to jest „svega što treba“ je gubitak ostvarenja želje:

> ...tjelohranitelja, kućnu pomoćnicu, pedeset kvadrata terase, dobro susjedstvo, pozivnice za modne revije, zimovanje na jugu i ljetovanje u snijegu, perilicu za posuđe, obilni džeparac, metalik sivi auto i mobitel iste boje.
> I malo ljubavi.
> Nitko ne treba vidjeti.[636]

Ono što se ne mora vidjeti je možda i ispunjenje stvarne ženske želje. To malo ljubavi je zapravo malo iskrene potvrde bića, a koje nije preslikavanje. Materijalni su se snovi ispunili, ali nakon tog zadovoljenja ostalo je nerazumijevanje i samoća: „NA KOLJENA, EUROPO, OPET JE RAT I NEMAMO MNOGO VREMENA ZA LJUBAV! Jesi li me jebao ili tukao?“[637] S obzirom da se brak sveo na zadovoljavanje materijalnih potreba ratnim profiterstvom Mama rezimira: „Naš je brak zapravo tužna kronologija nepromišljenih političkih i vojnih poteza.“[638]

Prvi je odlazak bio ponosan i sretan, pun nade i veselja, prvenstveno materijalnih. Prvi povratak bio je koban:

> Ugledala sam rasparene uniforme, ulubljene džepove, mrtvace umotane u naše zastave i njihove uplakane djevojke, stotine zašivenih glava, tisuće prostrijeljenih i površinskih rana i bika krvavih kopita.[639]

Po prvom povratku ga je dočekala željna ljubavi, u zavodljivoj crvenoj haljini, kao što se od nje i očekivalo, a on joj je donio realnost: „Takvog su te donijeli k meni – strganog i spaljenog. Mislila sam da si poražen, no radio je objavio pobjedu.“[640]

---

[634] (Sajko 2004: 82-83)

[635] (ibidem: 84)

[636] (ibidem: 83)

[637] (id)

[638] (ibidem: 85)

[639] (ibidem: 88)

Kroz monolog govori žena koja s jedne strane pokušava raditi i biti ono što se od nje očekuje, dok s druge osjeća potrebu ispuniti i svoje želje, a da te želje ne može niti izreći. Nemogućnost komunikacije nalazi daljnju prepreku u nerazumijevanju onoga što se događa s Pukovnikom: „Rat uništava čovjeka. Nisam te više slušala. Zabila sam glavu u zlatnu škrinju i žderala, žderala, žderala, žderala..."[641] Europa je potrebu za ljubavlju jednostavno zamijenila za drugu – jelom. Ne prihvaćajući još raspad iluzije i vjerujući u nekakvo konačno ispunjenje ona ga prima i njeguje:

> DJECA:
> EUROPA GA JE ZATIM PRIMILA U DOM
> LIJEČILA MU RANE U KREVETU SVOM
> MIJENJALA ZAVOJE I ČEŠKALA KRASTE
> ČEKALA DA MU SNAGA OPET NARASTE
> ČIM JE NA NOGE MOGAO STAT
> POSLALA GA JE U NOVI RAT.[642]

Razočaranje, pokušaj kompenzacije i rastuća vlastita želja i snaga stavljaju Europu u položaj da sama okreće taj pakleni krug odlazaka i dolazaka. Cilj je pobijediti i zaraditi, ali Europi je sve teže održati iluziju:

> Smeđi vijenac što je ostajao nakon što bi istekla voda, skidala sam solnom kiselinom. Shvatila sam da se baviš jako prljavim poslom.
> I zaista si sivio unatoč sapunima, no ja sam i dalje maštala:
> BIJELI PUKOVNIK NA BIJELOM BIKU.
> JA SAM BEZDAN U KOJEM SE UTOPILA VANILIJA
> JA SAM DIVLJA BOMBONIJERA
> VELIKA KAO KONTINENT
> JA SAM ZID PODIGNUT OD
> NUGAT NAPOLITANKI
> JA SAM ARSENAL PRELIVENIH
> BADEMA I ŽELIM PUCATI[643]

Njezina debljina postaje njen štit od vlastite ranjivosti i osjećaja, ali i svega što je povezivala uz nesnosno čekanje i neispunjenje – dakle - od Pukovnika.

---

[640] (Sajko 2004: 89)

[641] (ibidem: 89)

[642] (id)

[643] (ibidem: 89-90)

Tijekom drugog odlaska Pukovnikov zrakoplov se ruši tako da on ostaje visjeti na rasvjetnom stupu čiji ga električni udarci drže na životu tri dana. Europa ga prima i liječi. Pukovnik ponovno odlazi, ovaj puta na štakama i u tišini. Europa priznaje kobnu pogrešku:

> TREBALI SMO POBJEĆI DOK JE JOŠ BILO VREMENA. LOVE. PRIJATELJA NA POLOŽAJIMA. KAD JE CIJELI SVIJET POSTAO NAŠ, VIŠE ZAPRAVO NISMO IMALI GDJE OTIĆI. SPALILI SMO GA.[644]

Nemogućnost izgradnje, samoostvarenja ili održavanja odnosa vodila je krajnostima njenog prejedanja i njegovog uništavanja, radnjama koje su okrenute ili na unutra ili na van – podjela spolno određene aktivnosti koja je bila kobna ne samo za njih, već i za njihovu okolinu. Ali bilo je prekasno: „Umjesto heroja koji dolazi sve mlađi, snažniji i ovjenčan lovorom, vraćao si se siv i smrdljiv.“[645]

Potpuno neodisejevski, nejunački i nemitski – tako izgleda moderna stvarnost, pogotovo ona ratna. Po njegovu povratku Europa suspreže gađenje prema njegovom unakaženom tijelu i počinje ga ljubiti:

> Htjela sam se igrati muža i žene.
> Htjela sam te izvući iz mrtvih kao mjesec zombije.
> Htjela sam te uzbuditi kao grad u plamenu kroz koji zavijaju sirene.
> Htjela sam htjela sam htjela sam barem nekom biti lijepa.[646]

Riječ „igra“*,* koja podrazumijeva igranje uloga (ovdje muža i žene), osvješćuje krhkost istih koja se održava samo kroz iluziju. To je bio posljednji napad kojim je branila svoju iluziju, a zauzvrat ju Pukovnik počinje daviti dok mu ona ne zapovijedi da ju pusti: „Te večeri, kad sam se usrala od straha, definitivno smo prestali biti saveznici.“[647]

Tijekom posljednjeg povratka ona shvaća da je toliko uništen (može se čitati i kastriran) da joj ne može dati djecu: „Pomirila sam se s činjenicom da nosim maternicu kao slijepo crijevo.“[648] Ipak, ponovno ga liječi i zadnji put vrši dužnost supruge. Dužnost koja joj onemogućuje ostvarivanje svojih ostalih potencijala.

---

[644] (Sajko 2004: 95)

[645] (id)

[646] (ibidem: 96-97)

[647] (ibidem: 97)

[648] (ibidem: 98)

DJECA: „ČINILO SE DA JE PROŠLA I ZADNJA HAJKA
EUROPA JE REKLA DA ŽELI BITI MAJKA
PUKOVNIK JE ŠUTIO RASPADNUT OD MINA
POSRAMLJEN JER NE MOŽE NAPRAVITI SINA
ČIM MU JE GROZNICA OD ŠRAPNELA PALA
VRATIO SE U RAT KAO ZADNJA BUDALA.[649]

Europa više ne čeka. Sprema kofere i pali kuću u kojoj su živjeli do temelja. Pred sudom izdaje Pukovnika i odlazi oslobođena svake krivnje:

JA – VELIKA ŽDERAČICA ZLATA I NAPOLITANKI BILA SAM OSLOBOĐENA ZA MALU CIJENU: PUKLO MI JE SRCE. IZDALA SAM TE. SRAMIM SE. VJEROJATNO SAM STRAŠNO LOŠ ČOVJEK KAD I DALJE HODAM, JAŠEM I BLIJEDIM UNATOČ VLASTITOJ GADOSTI. SJETIM TE SE. PONEKAD. I ČEŠĆE. ALI NE SMIJEM PRIZNATI. TREBAJU MI SNAŽNI RAZLOZI DA PREŽIVIM. MORAM OTHRANITI SVOJU LAŽ. MORAM NASTAVITI VJEROVATI DA JE SVE TVOJA KRIVNJA: TI MORAŠ BITI KRIV, TI MORAŠ BITI KRIV, TI MORAŠ BITI KRIV, TI MORAŠ BITI KRIV, TI MORAŠ BITI KRIV. JA NE MOGU. PRETEŠKO MI JE. OPROSTI. JEBI SE. NISI MI TREBAO VJEROVATI. IZDALA BIH TE JOŠ STO PUTA JER SE BOJIM. TRESLA SU MI SE KOLJENA. VRTJELO MI SE. PIŠKILO. ZNOJILA SAM SE KAO LUDA. ALI SAM REKLA SVE ŠTO SAM ZNALA I NISAM ZNALA, SVE ŠTO SU TRAŽILI PA JOŠ I PREKO TOGA. JA SAM NIŠTARIJA KUČKA KUKAVICA. GORA SAM OD ONIH PO KOJIMA GAZIM, ALI MORAM SE SPASITI. GORJET ĆU U PAKLU. ZVAT ĆU TE U POMOĆ. A MOŽDA I NEĆU? MOŽDA SE SNAĐEM? TI BI VJEROJATNO KAO DOBAR VOJNIK NASTAVIO ŠUTJETI I UPUCAO SE U GLAVU. JA TO NE MOGU. HOĆU ŽIVJETI. MAKAR MASNA I GLUPA. MAKAR SE UVALILA U KREČ. OSTAT ĆU BIJELA.[650]

Europa jednu iluziju zamjenjuje drugom, prikrivajući time svoju unutrašnju nesigurnost. Mijenjajući iluziju, ona naravno mijenja i interese. Novo ostvarenje traži u javnom, u političkom. Najkasnije ovdje potpuno se gubi intima bračnog para i politička sfera postaje ponovno glavnim motivom:

Donesena je strategija za slijedeće stoljeće.
PRESTAT ĆEMO RATOVAT I POČETI KUPOVAT!
Nigdje te nema među planovima.[651]

[649] (Sajko 2004: 98-99)

[650] (ibidem: 103-104)

[651] (ibidem: 105)

Negirajući u potpunosti slijed naracije koju je iznijela, preobražava se iz one koja čeka i ispunjava želje u onu koja vlada i želi. Europa se sada osjeća snažnom i nepobjedivom u novoj iluziji: „JA SAM MODERNA, IMUNA I KALORIČNA. Ništa mi ne možeš.“[652]

Zamjenu za vlastito dijete našla je u siročadi kojima je rat oduzeo roditelje ili čak dio tijela: „Skupljala sam ih poput kvočke pod svoje bijelo perje, grijala i liječila baš kao nekad tebe.“[653]

Europa se nakratko vraća iz politike u intimu. Želi još malo pričati o svojoj ljubavi i čekanju od kojeg joj se užas „taložio u grudima.“[654] Pitanje je koliko se to može promatrati kao opravdanje za njenu izdaju. Zapravo, potpuno je krivo govoriti o opravdanju koje ovaj cijeli monolog nije. Pravilnije je govoriti o iskazu preobrazbe i snage, o uvjetima odluke:

> ZAJEDNO I U DOBRU I U ZLU.
> JE LI BAREM JEDNO OD NAS BILO SRETNO?
> DAO SI MI SVE ŠTO TREBA: ZLATO, SLATKIŠE I NASLJEDNIKE.
> NO MENI JE MOŽDA TREBAO SAMO STARAC KOJI SPAVA U ČIZMAMA.[655]

Nije joj dao ono jedno jedino što joj je zaista trebalo – nije joj uzvratio ljubav. Gađenje i mržnju Europa naziva zadnjom fazom svoje ljubavi.

Djeca se kratko osvrću na političku neprikladnost njegove prisutnosti u modernoj uniji. *Monolog* završava Maminim uzvicima Pukovniku da umre, da ode. Sprema se napasti ga bojnim plinom te poziva djecu da stave maske. Time se završava povratak ili, bolje rečeno, odbijanje povratka.

4.8.1. Penelopa više ne čeka!

U obliku monologa koji samo formalno nije monolog, Sajko uspijeva spojiti svoju politički obojenu kritiku vladajuće strukture (Europske unije) i raspad iluzornog romantičnog svijeta jedne moderne žene, a što je fokus ovog rada. Za tu potrebu treba izdvojiti političke aluzije (koliko je to moguće) i usredotočiti se na odnos žene i muškarca.

---

[652] (Sajko 2004: 107)

[653] (ibidem: 110)

[654] (ibidem: 113)

[655] (ibidem: 114)

Vjenčana za Pukovnika, ona je prepuštena dugim razdobljima čekanja i nadanja, a da se pri svakom povratku njene nade sve više raspršuju kao i sama iluzija mogućeg samoostvarenja unutar braka. Sajko svoju (anti)junakinju vodi kroz faze ljubavi – od početka stvaranja iluzije, to jest zaljubljivanja, preko polaganog i mučnog razbijanja iluzije uslijed nedostatka ljubavi i ispunjenja, do konačne zamjene s nekom drugom iluzijom – mržnjom, prebacivanjem krivnje, promjenom interesa.

Likovi su vrlo neobični jer su povijesno i politički aluzivni. Iako su ocrtani tek plošno i jednostrano (Pukovnikovu stranu priče nikada ne saznajemo) obogaćuje ih autoričina igra s mitologijom i kulturom.

Zbog iluzornog karaktera modernog života, likovima nije moguće oživjeti mit Odiseja i Penelope, on se napušta u svrhu ispoljavanja ženske snage. Ocrtava se doba u kojem politika, mediji i materijalizam zamjenjuju mitologiju, pravu vjeru i, što je kobno za likove, istinsku intimu.

Monolog za majku Courage Ivane Sajko može se nazvati i monologom za modernu anti-Penelopu u kojem daje uvid u probleme modernog života, prije svega djevojke i žene, osnovanog na nametnutim idejama, bijegu od osjećaja i nerazumijevanju vlastitog bitka. Potpuna otuđenost i plošnost karaktera koja nastaje kao posljedica prihvaćanja gotovih rješenja, sprječavaju modernog čovjeka da ostvari svoje „Ja“.

Europa je u neku ruku pobjednica na kraju monologa jer izdaje muža i na političkoj ga razini pobjeđuje. Ipak, njena pobjeda tragično navještava oblikovanje potomaka, tako što im nameće privid političke korektnosti i materijalnog zadovoljstva koji bi trebalo kompenzirati uskraćenu im intimu i individualnost. „Ja“ više nije put, već cilj, preuzeto rješenje.

Ne treba govoriti o ispravnom ili pogrešnom, ali može se reći da autorica nudi dvije krajnosti pokušaja samoostvarenja žene. To se samoostvarenje niti u jednom obliku ne podudara s mitološkom strukturom Penelopina prihvaćanja Odiseja. Ostale mitske osnove ostaju također prividne i iskrivljene.

4.8.2. Žena u potrazi za samoostvarenjem – psihoanalitički prikaz dviju krajnosti

Od posebnog je značaja činjenica da Ivana Sajko uspoređuje renesansne umjetničke adaptacije mita o Europi s modernim viđenjem Europe kao žene. Ipak, niti jedna vizija ne

nudi samoostvarenje i zadovoljenje ženske želje, kao takve, a pokazuje zapravo povijest potlačivanja „drugoga“ i potiskivanja želje.

Tako su u početku navedene nametnute slike mladih idealnih ženskih tijela, kao i očekivanja koja se nameću mladoj djevojci od strane djevojke i društva. *Monolog* jasno pokazuje – ispunjavanje takvih nametnutih želja ne vodi samoostvarenju i zadovoljstvu jer ujedno znači potiskivanje vlastite (istinske) želje i snage osobnosti. S druge strane stoji zrelija Europa koja se izjeda u luksuzu (čokolade) i zamjenjuje svoj govor ljubavi i potrebe govorom mržnje i zahtjeva. Nastupa prisilno zauzimanje moći koja se očituje i kroz strukturu jezika – tko prvi progovori, taj je pobijedio.

Jedno nametanje se zamjenjuje drugim, nedostaci se kompenziraju drugačije, ali ono što ostaje je nesigurnost koju Europa sama mora doslovno nadvikati kako bi ju potisnula, kao i blaži oblici neuroze (narušena slika o sebi), poremećaji ishrane i slično.

Čitatelj svjedoči pokušaju izmicanja nametanju slika tako da subjekt (Europa - Penelopa) sama proizvodi svoje slike te pronalazi Djecu (Prosce) koju potkupljuje da joj iste potvrde. Moć se jezika i govora jednostavno oduzima muškom i prenosi na ženski subjekt.

Ivana Sajko koristi elemente suvremene psihoanalitičke teorije kako bi ih obrnula u korist ženskih subjekata, ali nailazi na isti problem kao što je postojao do sada – potlačivanje „drugoga“ i nametanje vodi tek iluzornom i djelomičnom samoostvarenju.

Europa potvrđuje nešto iznimno pozitivno što je nedostajalo u dosadašnjim analizama ženskih likova. To je pobjeda ženskog libida, životne želje nad zastarjelim moralnim imperativima. Taj se obrat vrši uspostavljanjem novih (njezinih) zakona. Sajkičina junakinja, snažna i surova, postiže status priznate gospodarice (u hegelijanskom smislu) i osvetnice koja nadilazi fazu mazohizma i pasivnosti te pokušava prije svega ostvariti svoje želje. Ona, čija je metafora „koplje upiknuto među lopatice“, posjeduje *falus* i ostvaruje dominaciju u jeziku i društvu.

4.9. Boris Senker, *Pulisej – 18 anzihtskarti stare Pule* (2007.)

Kako je Sajko relativizirala političku i društvenu zbilju, tako Senker razotkriva zablude jednog grada i jednog pisca, oboje u potrazi za cjelovitošću i smislom. Tragičnost zablude leži u činjenici da im je traženo cijelo vrijeme „pred nosom".

Kao dramaturg, kroničar kazališta, teoretičar, fakultetski profesor, a od 2012. godine akademik, Boris Senker stekao je veliki značaj u hrvatskim kazališnim i književnim krugovima. Rođen je 1947. u Zagrebu, ali je osnovnu i srednju školu pohađao u Puli što je u konačnici utjecalo i na nastajanje ovog kazališnog komada koji će se analizirati. Sanja je Nikčević najsažetije opisala Senkerovu osobnost predlažući uvrštavanje takozvane „Senkerove linije" u kazališnu teoriju. Prema Nikčević je to linija „koja je ujedno i britke misli i visoke obrazovanosti, ali i duhovita i osobna."[656] Te odrednice bit će od značaja za narednu analizu jer su „anzihtskarte" koje Senker šalje svojoj publici ujedno i odrazi osobnog autorovog iskustva kao i njegovog bogatog kazališnog i književnog rada.

Radnja ove dramske zbirke razglednica Borisa Senkera odvija se na Uskrs 1905. godine u Puli. Raslojenost teksta u segmente ukazuje na postmodernu pluralnost shvaćanja. Ono što se može primijetiti za sada samo kao zanimljivost su nazivi tih „anzihtskarti". Prva nosi naziv Telemah.

1. Telemah

Radnja počinje u šest sati ujutro na ratnoj lađi. Kor „morskih djevica" prati mornarsku pjesmu. Nakon stanke se diže galama – mornari se bude. Gospodin Lajtnant doziva Karla i mješavinom njemačkog jezika i lošeg hrvatskog izgovora pokušava objasniti da ima zadatak za njega: „Ja mora, ja besotflačno mora fidjeti sfoja čaropna Tama, sfoja crfenokosa Fila... U zanosu: Meine rotbraune Lorelei..."[657]

Zadatak je sljedeći: Karl dotičnoj gospođi, koju Lajtnant već danima sanja, mora odnijeti pismo u kojem ju moli da se nađu te večeri u Mornaričkom casinu: „Ich kann nicht denken, ich kann nicht schlafen, ich kann nicht essen, ich kann nicht trinken,...[658]

[656] (Nikčević 2003: 130)

[657] (Senker 2007: 219)

[658] (ibidem: 219)

U toliku agoniju i nestrpljenje baca ga događaj koji je vidio u kafiću i koji je potaknuo njegove erotske snove:

> Ja sfaka noć ot ona fečer u Kaffeehaus, kata ja fidi kako ona sa sfoja fješta artistička ruka ispuni svoj trotl ot tiflji muš njekofa perfersna, tekatentna kaprisa, ja sfaka noć sanja ta i ta njesina artistička ruka kako mene trši tolje i rulja, rulja, als meine Mutti Sonntagsnudeln...[659]

Karl poslušno i bez reakcije sluša Lajtnanta i pristaje izvršiti dužnost te odmah kreće na put.

Autor ovu skicu naziva po Telemahu iako se ne spominje niti jedan lik iz epa. Ipak, mladi mornar prima zapovijed i kreće ju izvršiti, a upravo to čini Telemah kada ponukan božanskim savjetom odlazi tražiti oca.

Potrebno je vratiti se na Campbella i činjenicu da junak uopće postaje junakom tako što čuje poziv neke više instance (boga ili sl.) i dobiva zadatak koji treba izvršiti. Da bi ga izvršio, mora proći razne avanture i upoznati svijet u kojem živi. To je stepenica koju mora proći ako želi dostići junaštvo i sazrijevanje. Isto se načelo može primijeniti na epskom Telemahu, samo što Telemah mora ustupiti junaštvo i zrelost zbog povratka oca. Senker, kako će se pokazati, nužno parodira to načelo smještajući radnju na početak 20. stoljeća u Pulu gdje se takva vrsta junaštva ne može ostvariti zbog mentaliteta društva.

Karl, vojnik, prima zadatak, ali ne od boga, već od vojnim rangom nadređene osobe. Sam je zadatak lišen svakog junaštva. Karl mora izvjesnoj gospođi odnijeti pismo. Motivacija zadatka je isto tako sumnjive vrijednosti s obzirom da zapovijed dolazi od čovjeka koji želi zadovoljiti svoje erotske maštarije. Obrtanje mitološkog procesa vidljivo je već u sljedećoj usporedbi: Telemah odlazi na brod izvršiti zadatak i steći potvrdu dok Karl odlazi s broda u grad izvršiti zadatak i na taj način dobiti potvrdu nadređenog Lajtnanta.

2. Nestor

Dva sata kasnije Karl se nalazi na čamcu kojim upravlja Stari mornar: „bradata, preplanula, jednooka, pomalo uskočka spodoba iz prošlih vremena.“[660]

[659] (Senker 2007: 219)

[660] (ibidem: 220)

Autor veliku pažnju pridaje dojmu kojeg treba ostaviti prizor, stoga daje detaljne upute:

> Prizor mora podsjećati na ta prošla vremena naivnoga, pučkoga, provincijskoga kazališta. Čamac je zapravo izrezana, plošna i nevješto oslikana kulisa, a more predstavlja nekoliko redova nazubljenoga i oslikanoga kartona, koji se miču lijevo-desno.[661]

Karl je starom mornaru ispričao događaj iz kavane koji se urezao u Lajtnantovo pamćenje na što Stari mornar reagira zgražanjem i nevjericom: „... da bi žena mužu z rukom, va oštariji, ćapala tića i...Ma ne...Ne...“[662]

Za razliku od prethodne scene u kojoj je Karl strogo služben i ozbiljan, sada je brbljav i opušten. Sada se čuje njegova jezična mješavina slovenskog, hrvatskog, talijanskog i njemačkog. Pokušava dočarati prizor: „Riše tako po zraku Jamesovu kratkovidnost, malokrvnost i nastranost te Norinu bujnost i senzualnost od pomisli na koju se i njemu, Karlu, pomalo ježi koža:[...].“[663]

Nastavlja priču kako se „raskalašena [se] crvenokosa pri tom besramno osmjehivala njegovu Gospodinu Lajtnantu, i izazovno ga gledala... In občastih delala takole... *Obliže gornju usnicu*.“[664]

Karl se ubrzo prisjeća časti i povjerenja koje mu je Lajtnant iskazao pa naglo prestaje s pričom. Stari mornar zatečen takvim devijantnim mladenačkim ponašanjem osjeća potrebu govoriti mu o boljim starim vremenima kada su ljudi bili drugačiji, kada se znao red: „KARL napamet zna tu pjesmu o dobrim starim vremenima, koja njega još nisu vidjela, kao ni on njih, pak se mrzovoljno vrpolji na pramcu...“[665] Stari unatoč tome počinje pjevati o vjernosti caru i višim idealima, o hrabrosti, požrtvovanosti i spremnosti na pogibelj. Uto se prisjeća i svoje žrtve: „Altroke kažanove di kažini! Dio mio, za koga sam ja izgubil oko! Za koga...[666]

---

[661] (Senker 2007: 220)

[662] (ibidem: 220)

[663] (id)

[664] (ibidem: 221)

[665] (id)

[666] (ibidem: 222)

Nestor je u epu prvi (ljudski) savjetnik kojeg Telemah upoznaje na svom putu. On mu govori o slavnim vremenima i Odisejevim i svojim junaštvima. Nestor je prvi koji podučava Telemaha što je pravilno i što bi trebao učiniti – savjetuje ga i motivira. U ovoj sceni nastupa Karl kojeg zabavlja događaj koji mu je Lajtnant ispričao tako da nakratko i zaboravlja da je na dužnosti. Stari bi mornar mogao biti pandan Nestoru jer ga pokušava upozoriti na opasnosti podavanja takvim nemoralnim igrama i jer mu pokušava prenijeti svoja iskustva i doživljaje.

Najbolja paralela može se povući ako se istakne da se i u susretu Nestora i Telemaha, kao i u ovom Starog mornara i Karla, susreću dvije generacije. Starija generacija pokušava podučiti i nametnuti svoje običaje mlađoj dok se mlada, sasvim prirodno, opire i ne shvaća. Telemah usvaja Nestorove savjete, a hoće li Karl, otkrivaju daljnji prizori.

3. Protej

Nekoliko se sati kasnije Karl nalazi na tramvajskoj postaji, „čeka tramvaj te, sam u tišini i miru blagdanskog jutra, razmišlja o tom da onaj stari krampus kojim bi u njegovu, Karlovu, selu plašili djecu možda i nije posve lud.“[667] Pred nevidljivom porotom Karl iznosi svoje misli o dugu prema ratnim invalidima:

> Jer, ako je tako, onda bi i on, Karl, i njegov Gospodin Lajtnant, i ova nevidljiva porota, i cijela usidrena ratna flota morali od jutra do sutra biti habach und kusch pred starim i njegovom crnom rupom u glavi.[668]

Nadalje ga muči kako onda odvagnuti prava jer ima i većih invalida od starca. Tako Karl ostaje na tome da „Gospodin Lajtnant je ta pravi gospod, dunajski, porka Madona, in ta pravi Lajtnant...“[669] i to mu je dovoljno da zapovjednik i njegova trenutna misija ostanu nedodirljivi i neupitni.

Kako ne nailazi tramvaj Karl kreće pješice i počne zamišljati scenu iz kavane, ali se ubrzo prestraši kada ga fantazija počne obuzimati. Dolazi tramvaj i Karl se ukrcava.

Protej je prema grčkoj mitologiji morski bog koji zna istinu i budućnost, ali se skriva mijenjajući oblik tako da mu nitko ne može postaviti pitanje. Protej je simbol nestabilne istine koja se mijenja s gledištem i pojedincu ostaje tek fragmentarna.

---

[667] (Senker 2007: 223)

[668] (id)

[669] (id)

Prema mitološkoj strukturi, ovo je moglo biti Karlovo prvo iskušenje koje on, da se radi o pravoj mitološkoj strukturi, prevladava te ostaje vjeran zadatku. Ironija je u tome što njegov zadatak nije dostojan nazvati se junačkim te je stoga njegova vjernost trivijalna i zapravo pogrešna odluka. Njegova strukturno točna odluka kosi se s načelom poštivanja starijeg i načelom primanja savjeta. Upravo taj raskorak nudi uvid u dvoličnost moderne službe kao i života općenito koji gazi moralne vrijednosti.

Senker ovom skicom zadire u problematiku istine kao i u aktualnu hrvatsku problematiku prava ratnih invalida. Ne nudi se rješenje i ne simpatizira se niti jedna strana, ali Karlova odluka daje uvid u njegov karakter koji se temelji na poslušnosti i ambiciji postizanja osobnog uspjeha koji ne može biti i samoostvarenje jer nije individualan i ne razabire pravilno od nepravilnoga.

4. Kalipsa

Isto jutro u 8 sati u Jamesovu i Norinu stanu, ona ustaje, „traži papuče, hoda mamurno, vukući noge po podu, a zvuk papuča – dakako pojačan – odjekuje poput povlačenja prepune košare ili škrinje po hrapavim daskama.“[670]

Ona ista Nora koja je u gotovo nadnaravno erotičnoj sceni igrala glavnu ulogu i pobudila kao čarobnica erotske maštarije, ne samo onih koji su vidjeli, već i onih koji su smo kroz priču čuli, u svom prvom nastupu prikazana je grubo realistički, nimalo erotično ili romantično: „Odlazi iz sobe u kuhinju, čisti štednjak, pali vatru, pristavlja kotlić za vodu, reže komad maslaca i stavlja ga u tavu, koju polaže na rub štednjaka.“[671] Prizor čak ne nudi niti promatranje njenog uljepšavanja, već samo obavljanje najnužnije higijene, od odlaska na toalet do češljanja i pranja:. „Vrati se do stakla, spušta umivaonik na pod, čučne i zakrivena dugom spavaćicom, opere donji dio trbuha.“[672] Prije nego ona uspijeva izliti vodu iz umivaonika, zaustavlja ju još napola usnuli James mrmljajući nešto. Ona odlaže umivaonik i prelijeva upravo uzavrelu vodu iz kotlića u čajnik. Uto ustaje James, odlazi na toalet, a njegov

[670] (Senker 2007: 226)

[671] (id)

[672] (id)

odlazak dočaravaju „nedvosmisleni zvuci, dakako pojačani.“[673] Ono što će iznenaditi čitatelja je da se James po povratku u sobu „s velikim zadovoljstvom umiva u prljavoj vodi.“[674]

Tijekom kratkog i tihog doručka „JAMES ne skida pogled s bilježnice koju je izvadio iz džepa. Završivši s doručkom ustane, priđe Nori, koja još sjedi za stolom, zavuče joj ruku u njedra, upija miris kose, ali sve to radi iz navike, gotovo posve odsutan.“[675] Nora se prema njegovim radnjama postavlja također ravnodušno. A kada James odlazi, ona ga pokušava opomenuti da ne kasni, ali se on ne obazire i ne čeka da dovrši rečenicu. „NORA, tiho...late, too late, too late... So, wait, Nora, wait...“[676]

Naglašivanjem realističnosti Senker suprotstavlja ovu scenu onoj erotičnoj priči u prvoj sceni. Iluzija se u potpunosti raspršuje, a od Norine erotičnosti ostaje prljava voda. U gotovo komičnoj, ali i simboličnoj, epizodici James se umiva u Norinoj prljavoj vodi istim ravnodušnim zadovoljstvom i rutinom kojom joj potom miluje prsa. To označava ujedno stupanj intime među njima, ali i kako James tom intimom raspolaže.

Možda još ovdje to nije očito, ali radi se o velikom piscu Jamesu Joyceu i njegovoj partnerici Nori. Autor dočarava jedan dan pred kraj njihova boravka u Puli gdje je Joyce radio kao učitelj.[677] Senker ovdje, dakle, vrlo slojevito obrađuje njihov boravak u Puli, stavljajući ih u odnos Odiseja i Penelope i parodirajući pritom odnos kroz njihovu zbilju i pozivajući se istovremeno na Joyceovu obradu motiva u *Uliksu*.

Nora ovdje predstavlja s jedne strane Penelopu jer čeka i više od samog njegovog povratka kući, kako će se vidjeti kasnije; dok se s druge strane može povezati s epskom božicom Kalipso s kojom Odisej noći sedam godina, a danju odlazi i tuguje za ženom i domovinom. Na sličan način ovdje se može vidjeti kako se James poslužuje Norinim erotičnim svojstvima svakodnevno, kao da obavlja osnovnu higijenu, a to se i doslovno preklapa u sceni umivanja, da bi nakon toga otišao ne okrenuvši se i ne primjećujući ju zapravo.

[673] (Senker 2007: 226)

[674] (id)

[675] (ibidem: 227)

[676] (id)

[677] Vidi: (Klepač 2007: 211-215)

5. Latofazi

Karl i James se sreću ispred crkve u kojoj se odvija uprizorenje Uzašašća. Pred Isusovim Grobom stoji dječak obučen u Anđela. Tri Djevojčice, tri Marije prolaze između vjernika, time i između Karla i Jamesa koji stoje jedan nasuprot drugom. Dok djevojčice prolaze: „James i Karl odmjeravaju ih podjednako bogohulno, požudno. Slučajno uhvate jedan drugome pogled, zavjernički se nasmiju i počnu držati napadno pobožno.“[678] Taj događaj dominira nad radnjom koja se događa u pozadini - prilaženju Marija Grobu i dijaloškom pjevanju djece, razgovoru Anđela i Marija. Nakon završetka obreda „Srednja, najstarija DJEVOČICA jedva primjetno, vjerojatno i nesvjesno koketira s Jamesom. Odu. Vjernici se polako razilaze.“[679] Majka odvodi dječaka koji glumi Anđela u Crkvu. James pokušava razgovarati s Karlom na engleskom jeziku, ali Karl ne razumije: „JAMES. You don't understand? Nobody does, everybody believes. That's the whole point.“[680]

Nakon toga James odlazi „[k]arikiranim paradnim korakom, držeći štap kao časnik sablju na mimohodu.“[681] Karl na trenutak misli da ga je prepoznao, ali brzo „[o]dmahne glavnom. To bi ipak bilo previše!“[682]

Latofazi su narod koji se prema *Odiseji* hrani Lotosom koji ima obmanjujuća svojstva. Hraneći se Lotosom oni vjeruju da žive u raju, dok zapravo žive u groznim uvjetima. Odisej od njih spašava dva prijatelja koje Lotofazi drogiraju.

Suprotstavljanjem religiozne scene i zavodljivih, nemoralnih (s obzirom da se radi o maloljetnicama) poriva dvojice muškaraca Senker uprizoruje sve ljude kao Lotofaze koji svoje porive ili, psihoanalitički govoreći svoju podsvijest, pokušavaju potisnuti i zataškati religioznošću. Religija je opojno sredstvo koje narod drži u određenom uvjerenju. Ipak, samozavaravanjem podsvijest ne nestaje, već samo čeka trenutak kada će se ispoljiti.

[678] (Senker 2007: 226)

[679] (ibidem: 229)

[680] (id)

[681] (id)

[682] (id)

6. Had

James sjedi na kamenu pred pulskim amfiteatrom i nešto crta po bilježnici. Dolazi skupina turista obučena u crno-bijelu odjeću, a predvodi ih potpuno bijeli Čičerone. Pretežno na talijanskom, s nekoliko djelomičnih nadopuna na hrvatskom i njemačkom, citira značajnije činjenice o Puli iz Kandlerova vodiča. Počinje time kako su prema tradiciji Medeja i Jazon s Argonautima i zlatnim runom, bježeći od njenog oca, došli u Pulu. Dok Čičerone priča, James vizualizira nad gradom događaje koje spominje. Tako i masakr koji se dogodio tijekom prodora barbara s istoka. Čičerone objašnjava da je Pula tada bila rimska kolonija koja se borila protiv Liburnije, Dalmacije, Slavena i Orijenta.: „Contro l'Oriente, tutto barbaro, primitivo, sanguinario...“[683] Raznim događajima i ekonomskim cvjetanjem dolazi do pada Rimskog Carstva: „Nekoliko trenutaka šuti, kao nad otvorenim grobom jedne civilizacije. Prene se, nastavi štreberski...“[684] Nastavlja ubrzano navoditi promjene vladara, zatim tragedije koje su ravne Shakespeareovim ili Schillerovim. Razlog Pulinom sve u svemu sretnom razvoju i procvatu nalazi u činjenici da je bila rimska jer su sve rimske institucije očuvane, kao i u postojećim kolegijalnim odnosima s Italijom. Napominje da *Božanstvena komedija* potvrđuje da je Dante boravio u Puli. Nakon kratkog osvrta na kulturu, Čičerone dočarava veliki požar, kugu i uskoke te pojačano naseljavanje iz svih obližnjih regija. Završava promjenom vlasti s austrijske na francusku i ponovno austrijsku.

Nakon toga Čičerone odvodi ljude u amfiteatar, poprište krvavih borbi ljudi i životinja. U međuvremenu je došao i Stari mornar s harmonikom i kapom te započinje pjesmu: „C'era una casa molto carina / Senza soffitto, senza cucina...[685] James se prene na te stihove, dobacuje kovanicu i odlazi.

Kao što Odisej u Hadu susreće pokojne junake i poznanike, tako i ova scena uprizoruje minula vremena jednog grada. Mitom o Jazonu, Medeji i Argonautima, Senker daje Puli taj za ovaj motiv posebno važan mitološki potencijal.

Također, Pula kao rimska provincija nužno predstavlja dio rimske kulture, a bori se protiv primitivnosti i barbarskog instinkta. Drugim riječima: rimska kultura humanosti, to jest uljuđenosti i civiliziranosti, pokušava potisnuti podsvjesno čovjekovo barbarsko lice –

[683] (Senker 2007: 230)

[684] (ibidem: 231)

[685] (ibidem: 233)

zadovoljavanje osnovnih nagona ograničenih moralnim načelima. To je upravo ona borba ili, bolje rečeno, ona varka koja se spoznaje u prošloj sceni. Ipak, kao posljednje riječi čuju se talijanski stihovi o domu i sigurnosti koji stoji kao opreka kulturnim i političkim previranjima koje je navodio Čičerone. Ponukan tim stihovima James ustaje i odlazi.

7. Eol

U podne u Mornaričkom parku Karl konačno dočeka Noru i pokušava joj uručiti pismo, ali ona odbija te pismo kida na četiri dijela i baca. Cijela se scena odvija u kombinaciji plesa, to jest baletnih koraka i pantomime, bez govora.

Prije uručivanja pisma roditelji Nori ostavljaju svoje dijete na čuvanje, tako da nakon što pokida pismo ona odlazi s djetetom, ali ostavlja za sobom knjigu. Karl to primjećuje, skuplja dijelove pisma i umeće ga u knjigu te se skriva. Kako je očekivao, Nora se vraća, ugleda papiriće u knjizi, ali ih ovaj puta ne baca, već odlazi plešući niz ulicu. U pozadini se cijelo vrijeme igraju djeca dok roditelji sjede uokolo na klupama i promatraju.

U epu je Eol bog koji Odiseju poklanja vreću s vjetrovima. Povoljan vjetar približava Odiseja njegovom domu, ali znatiželja njegovih prijatelja koji odvezuju sve vjetrove baca ih nazad Eolu i zatim još dalje od kuće – Kirki.

Simbolički ovdje Nora predstavlja putnika koji dolazi u napast. Prvo se odupire vlastitoj znatiželji i mogućoj avanturi koju nosi nepoznato pismo, zatim ga prihvaća. Mogući razlog je to što joj je prvi puta predavao pismo pred očima promatrača (roditelja), tako da ju je sprječavala instanca srama, ali čim pismo dospijeva do nje u privatnosti, ona mu ne može odoljeti. Sve to vodi ponovno ka vječnoj borbi između javnog morala i mijenja i privatnih nagonskih potreba i želja. U Homerovom epu Odisejevi ljudi ne diraju poklonjene vjetrove dok ih on nadgleda, ali čim on zaspi, oni ih odvezuju. To baca sumnju i na Homerovu i na Senkerovu Penelopu i njenu „stalnost uma“ – je li ona znak Penelopine volje i nadljudske snage i ustrajnosti ili je proizvod budnog nadziranja od strane itačkog društva?

8. Lestrigonci

Uvodeći čitatelja u scenu nazivom *Lestrigonci* Senker jasno aludira na perverznu proždrljivost i nezasitnost koju predstavljaju ljudožderi Lestrigonci u *Odiseji*.

Pozornica se u jedan sat popodne dijeli na tri dijela: Karl sjedi na rivi i s užitkom jede svoj skroman sendvič. U sredini su lutke abonenata među kojima sjedi James. Poslužuje ih kuharica koju nazivaju Zia Striga. Ona ga pokušava ispitati tko je, ali se teško sporazumijevaju. Na pitanje je li cirkuski umjetnik James odgovara da je umjetnik, ali ne cirkuski već 'od Kirke'. James, zgrožen načinom na koji se abonenti ponašaju, bježi, a nakon toga oni izjedaju cijeli pansion.

Istovremeno u njihovom stanu za romantično ukrašenim stolom sjedi Nora i čeka. Nakon što odustaje, bijesno baca stolnjak sa suđem i hranom. Konačno čita zgužvano pismo koje je dobila i odlazi.

Autor vrlo domišljato prikazuje tri puta kojima čovjek može ići u životu – umjerenim, prožderljivim ili nezasitnim te onim odricanja, to jest čekanja. Radnja ove scene lako se može povezati s *Odisejom* – Karl/Telemah skromno uzima svoj dio moći, nije pohlepan, čeka zapovijedi. To odlazi toliko daleko da će na kraju scene reći: „Nach dem Essen sollst du rauchen oder eine Frau gebrauchen oder tausend Schritte tun... Pokloni se. Dovede odoru u red i odlazi brojeći korake: Eins, zwei, drei.“[686] To je znak ultimativne poslušnosti koja je upravo i glavni element i Karlova i Telemahova karaktera.

James/Odisej je znatiželjan te želi kušati i vidjeti život, ali ipak bježi od ekstremne devijantnosti. Nazivajući se „Kirkinim umjetnikom“ on s jedne strane aludira na tu avanturu iz epa, dok s druge strane sebe označava umjetnikom pretvorbe, ali i istraživačem erotskog potencijala koje simbolizira ta božica.

Nora/Penelpa do sada je strpljivo čekala, ali za razliku od epskog lika, ona odustaje i odlučuje sama prihvatiti avanturu, tj. poziv Lajtnanta.

9. Scila i Haribda

Naslovna imena su dvije morske nemani između kojih Odisej mora birati jer njegov put vodi između njih. Odabire Scilu kojoj žrtvuje šestoricu svojih ljudi. Ipak, na kraju se Odisej vraća drugi put do Haribde gdje gubi cijelu posadu. Opasnosti na putu koje predstavljaju te dvije nemani autor uprizoruje kao gradsku, to jest uličnu, vrevu prepunu cirkuskih djelatnika, zabavljača, varalica, igara i naravno prolaznika.

[686] (Senker 2007: 237)

Od svega ponuđenog Karl se odlučuje za igru trica, ali nakon što otkriva prijevaru kockara, uzima svoj novac i odlazi. James bira gađanje karikatura koje predstavljaju vladare, ali i ličnosti kao Darwina, Freuda, Nietzschea i dr. Dok on gađa vladare dolazi Djevojčica (jedna od Marija) i ponovno koketira s njim. Roditelji, koji to ne primjećuju, odvlače ju s Foruma, a James u nepažnji pogađa vlasnika igraonice, nakon čega odlazi za Djevojčicom.

Ulica (svijet) je prema tome prepuna kušnji između kojih čovjek bira manje zlo ili kao Karl odustaje i odlazi. Ali kako jedna kušnja vodi drugoj, James ne može odoljeti niti igri niti navodnoj čari djevojčice.

10. Lutajuće stijene

Lutajuće stijene koje u epu prijete smrviti Odisejev brod, ovdje su prikazane kao dvije skupine robova – jedna koja se vraća s posla i jedna koja ide na posao. Među njima se skriva Nora kada ugleda Jamesa koji prati djevojčicu. Kada prođu, Nora nastavlja pratiti Karla.

Oboje time bezglavo jurišaju među stijene, to jest u opasnost koja ih prijeti smrviti. U sve to autor suptilno, ali jasno plete svoju skicu pulske realnosti tog vremena, a čega su dobar primjer ovi robovi.

11. Sirene

U pet sati poslije podne Karl je u Mornaričkom kasinu i čeka Gospodina Lajtnanta da mu objasni svoj neuspjeh. Okružen kičem časničke veselice Karl strahuje za svoju budućnost u kojoj bi jednom mogao postati dijelom tog društva: „Njegova odora, premda svečana, ipak djeluje sirotinjski u usporedbi sa svečanim odorama operetnih časnika.“[687]

Putem „Glasa“ koji je zapravo Karlov glas, autor unosi instancu sveznajućeg autora/Boga/savjesti koji objašnjava Karlova nastojanja:

> Gledan iz daljine od devedeset godina našeg Karla, dočasnika, zbunjenog stranca u Gradu koji ga ne prihvaća, koji se od njega brani labirintom uličica, tamom veža i mješavinom jezika, a on nikako ne shvaća zašto je to tako i pokušava mu se naivno dodvoriti. Pobjegao je prije nekoliko godina iz sela s obale Sutle, lijeve ili desne, svejedno. Pobjegao je u carsku i kraljevsku mornaricu ne bi li se jednoga dana

[687] (Senker 2007: 241)

> vratio kao carski i kraljevski gospodin, i vjeruje da će to ovdje postati, i spotiče se, i pada, i sudara sa zidovima, ali ne posustaje.[688]

Karl slijedi vlastitu misiju, poziv koji osjeća ga vodi tome da postane dio „gospode“, ali glas upozorava dalje:

> Čini mi se, dok ga tako gledam kako se premješta s noge na nogu u svojem kutu, da bi sada i ovdje, 23. travnja 1905., u 5 sati poslijepodne u Mornaričkom kasinu, morao progledati, probuditi se, da bi posljednjim slobodnim ostatkom svojega lukavoga seljačkoga, puntarskog mozga morao dokučiti kamo sve to srlja i kako će zapravo završiti ta opereta, da bi se morao pobuniti, potegnuti svoju dočasničku sablju pak pljoštimice izmlatiti sve te namirisane bečke ili poštanske gigerle i njihove nalarfane frajle i sve ih potjerati na lađe, za kotlove...[689]

Karl – ovdje mogući pandan Odiseju, ali i Telemahu – ne razumije svoju misiju raskrinkavanja ovog lažnog kičastog sjaja i povratka herojstvu, za njega je sada bitna samo poniznost kao put ka uspjehu:

> Njega sada i ovdje kolje samo jedna jedina stvar. Gospodin Lajtnant, njegov Bog i Otac, carski i kraljevski gospodin od glave do pete, povjerio mu je delikatnu zadaću, a on, Karl, tu zadaću nije obavio.[690]

Dok on smišlja razne isprike dolazi Lajtnant, ali ubrzo zatim i Nora. Karl zadovoljan preokretom odlazi.

Sirene koje zavodljivo mame vezanog Odiseja, ovdje su sjajna odijela i lagodni život koji zasljepljuje Karla, da on ni ne primjećuje svu njegovu nesvrhovitost i osudu na propast.

12. Kiklopi

Karl ulazi u kavanu u kojoj grupice Nijemaca, Talijana i „oni treći“ komentiraju novinske natpise i političku situaciju „na svojim milotnim jezicima.“[691] Na vijesti o rusko-japanskom ratu komentiraju da se njima „ovdje, u blaženom kavanskom, srednjostaleškom i mitteleuropskom miru, za sve to fućka jer je to njihov rat – njihova stvar!“[692]

---

[688] (Senker 2007: 241)

[689] (id)

[690] (id)

[691] (ibidem: 243)

[692] (id)

Karl naručuje „Eno belo...“[693] na što se vrijeđa jedan od prisutnih Talijana. Karl ga nato izaziva odgovarajući da ne razumije talijanski, na što Talijan još više nasrće.: „Ne se govori kod mene dona: Non kapiško italijano...Ako se nerazumi padron, onda se u njegova kuća bude cito, ili se ide via!“[694]

Karla vrijeđa to što ga se pokušava otjerati pa svoje pravo potkrepljuje novinskim člankom. Prvo zabunom otvara članak o prihvaćanju rezolucije kojom se uvodi izborni red, sloboda tiska, sastajanja i izražavanja te ostvarenje sudačke neovisnosti. Iako mu se taj članak čini zanimljivim, to nije onaj koji je tražio pa nastavlja listati do popisa stanovništva iz 1900. na kojem se vidi da je u Istri najviše Hrvata, 7 tisuća manje Talijana, trećina Slovenaca i 7 tisuća Nijemaca. Taj članak dijeli kavanu po nacionalnostima, svatko se bori za premoć svojih: „[...] prijeteći navješćuju da bogme neće tako ostati, nego će današnjih sieben Tausend već sutra biti siebzig [...].“[695] Svaka grupica počinje pjevati svoju himnu, a Karl iz protesta izlijeva vino i odlazi. Gosti kavane zauzimaju prijašnji položaj ne mareći i dalje za daleki rusko-japanski rat.

Iako je Karl taj koji izaziva Kiklope jer se bori za pravo Hrvata, po prvi se put jasno može primjetiti da autor i sam grad Pulu stavlja u položaj Odiseja, u položaj grada izgubljenog identiteta. Kroz prijašnje Čičeronovo prepričavanje i ovo opiranje nametanju stranih identiteta, Pula proživljava svoju odiseju.

13. Nausikaja

U sedam sati navečer na Monte Zaru James i Djevojčica nalaze se jedno nasuprot drugom. Djevojčica je u društvu ostalih Marija, Anđela i roditelja, a James je skriven tako da ga samo ona može vidjeti. Dok traje vatromet uprizoruju se dvije vizije koje su ujedno dva doživljaja – prvo kako Djevojčica doživljava ili želi Jamesa – njena „ružičasta vizija“:

> JAMES ustaje, prelazi na njezinu stranu parka, klanja se njoj i roditeljima, dobiva dopuštenje od njih, ponudi joj ruku, vodi je u šetnju, bere joj cvijeće, pravi sjenu šeširom, podigne je u naručje, nježno ljubi kosu, pleše tako s njom, polaže je na mjesto s kojega ju je

[693] (Senker 2007: 244)

[694] (ibidem: 245)

[695] (ibidem: 246)

> poveo u šetnju, klanja se njoj i roditeljima te se vraća na svoje mjesto, u isti položaj.[696]

Druga vizija naravno prikazuje kako James doživljava Djevojčicu – njegova „ljubičasta vizija“:

> DJEVOJČICA ustaje, s polusvjesnom zavodljivosti nimfete prilazi Jamesu, njiše se pred njim, raspušta kosu, izazovno siše crveno-bijeli šećerni štapić, sjeda kraj njega, grli ga, ljubi, miluje, svija se oko njega, ispija ga te se vraća na svoje mjesto, u isti položaj.[697]

Zavodljiva, izazovna, tjelesna – to su atributi koje James nameće Djevojčici, to je što od nje očekuje. Spajaju ih dvije vizije koje su slične, ali ipak različite kao dva tona iste boje. Iluzija koja se stvara, jer se ne opiru obostrano nametnutim slikama, dovoljna je da ih oboje potpuno obuzme: „Oboje su u ekstazi – ukočenoj, bez ikakvih pokreta ili grimasa, bez daha ili glasa.“[698]

Kao što Nausikaja predstavlja potencijalan plijen, ali i potencijalnu zavodnicu Odiseja, tako se i u ovom prizoru razvija potencijalna radnja zavođenja.

14. Helijeva goveda

Kada Odisejeva posada unatoč upozorenjima i strogoj zabrani ubija Helijeva goveda, događa se veliki preokret u radnji epa, to jest povratku, te slijedi velika kazna – svi pogibaju osim Odiseja. Stoga će i ova scena sadržavati preokret u radnji.

U kazalištu se nalaze Nora i Gospodin Lajtnant u obliku ginjola koji prate marionetsku predstavu. Vrlo brzo i komično Gospodin Lajtnant pokušava Norinu ruku na bilo koji način dovesti do svojeg krila kako bi ostvarila njegove fantazije, ali ona ga ošamari, nazove ga svinjom i odlazi.

Događa se preokret u komadu, ali zaslužena kazna ne dostiže Lajtnanta. Norin povik i pljuska stopili su se s pljeskom publike tako da on mirne duše odlazi iz kazališta gdje ne želi protratiti večer uzalud.

---

[696] (Senker 2007: 147)

[697] (ibidem: 247)

[698] (id)

15. Kirka

U ponoć u bordelu Madam – krupna žena s maskom – svađa se s mušterijama među kojima sjede Karl i Stari Mornar. Dokazuje im da novcem ne mogu ništa sa ženama ako im ona to ne dozvoli te da ne znaju ništa o ženama. Sa zborom dama pjeva o fatalnim ženama koje su prevarile i ubile muškarce: Dalila, Judita, Saloma:

> Žena. Donna. Lady. Dame.
> Cento-nomi – svako krivo.
> Misterioso biće tame
> Dade život, uzme život.[699]

Njenu tezu o fatalnosti i varljivosti žene pojačava ugođaj bordela u kojem je sve krvavo crveno. Ulazi pijani James. Madam mu nudi razne dame: Medeju, Semiramidu, Mesalinu – a glume ih glumice za koje autor tvrdi da nisu niti mlade niti lijepe – ali James ne želi niti jednu, vadi novac i traži Penelopu: „Voglio Penelope. Io Ulisse!“[700] Na engleskom objašnjava da su ga proklele tri vještice: poezija, Irska i katolička Crkva da luta svijetom, a on želi samo jednu, Penelopu: „And I want one, just one firm bloody hole in the whole universe!“[701] S „firm“ označava svoju težnju za nečim nepromjenjivim, stalnim, vjernim. Madam je ljuta, naziva Penelopu guskom na tanjuru koju se može naći u svakom selu. Ismijava ju: „Cijeli dan štirka, cijela noć para... štirka - para, štirka – para. Krepaš od dosada s njom. Umireš cijeli život...“[702] James ne želi ni čuti. Napadnut mornarima bježi, a Madam nastavlja ismijavati samu ideju da netko traži Penelopu:

> Penelope, non ti voglio!
> Ostavi doma i preti!
> Ja ću se vratit na scoglio
> Kad Nikad osvane sveti![703]

Dame u bordelu simbolički (iako ne fizički) predstavljaju zavodljivost i opasnost jedne Kirke koja muškarce pretvara u svinje, ali James/Odisej traži nešto drugo, što one ne mogu ponuditi – sigurnost, stalnost, razumijevanje. Sit erotike i isprazne ljubavi on traži svoje

[699] (Senker 2007: 249)

[700] (ibidem: 251)

[701] (id)

[702] (id)

[703] (ibidem: 252)

mjesto u svijetu uz svoju Penelopu koju mu nitko ne može oduzeti. Ipak, on ju očito ne traži na pravom mjestu niti na pravi način (novcem). Razočaran odlazi dalje.

16. Eumej

Lik vjernog pomoćnika Eumeja u ovoj slici preuzima Karl kada pomaže pijanom Jamesu da se obrani od dvojice mornara koji su ga pratili iz bordela. James ne može naći kuću koliko je pijan pa mu Karl pomaže. Ponovno se preinačuje slika povratka, jer prepreka nije 'božanska magla', već pijanstvo.

17. Itaka

Pod slavolukom Sergejevaca Karl se brine za Jamesove rane. Pričaju, iako se međusobno ne razumiju. James se predstavlja kao Jim Somebody, te priznaje da ni on ne razumije sam sebe. Razumije ga može jedino Nora. Lupa po vratima i zove ju, ali se ona ne odaziva i ne otvara.

Karl ga pokušava utišati jer bi mogla naići policija i nastati skandal. James razumije tu riječ i shvaća da si to mornar ne smije dopustiti. Uspoređuje njegov život poslušnosti sa svojim punim skandala – njegov divlji brak, jezik i rad su skandalozni i on to voli. Karl ga pretražuje kako bi našao ključeve, ali James tvrdi da nema dom:

> I have no home! No home on earth!
> Neither on the sea! I...I am...
> Pijani obrat u samosažaljenje.
> I am nobody, Karl...Ulysses in a Cyclops's cave...
> This bloody city is a cave, Karl.[704]

Karl mu pokazuje da će mu lopovskim ljestvama pomoći da uđe kroz prozor. Bodri ga da skupi hrabrost, a James tvrdi da ne treba hrabrost već mjesta, zraka, svjetla, moć i slobodu.

Uspijeva ući kroz prozor na što Nora izlazi i psuje Karla, ali kada ga prepozna posramljena ulazi u kuću. Karl zove Starog Mornara koji je sjedio u pozadini i svirao talijansku pjesmu da krenu prema lađi.

[704] (Senker 2007: 256)

Komičan povratak na Itaku preko lopovskih ljestava stvara predodžbu očajnog čovjeka koji traži sigurnost i stalnost, ali se ne želi odreći prostora i slobode i tako ne može oživjeti slavan mitski motiv, već njegov svaki pokušaj nužno izgleda komično i beznadno.

18. Penelopa

Nora u zoru sjedi pred zrcalom: „Češlja se i osluškuje zbrkane riječi koje, čini joj se, dopiru iz gipkog tijela što je promatra iz zrcala, iz njegovih mišića i žila, a ne iz njezina mozga koji se još nije probudio...“[705] Prisjeća se kako je živjela kao sirotinja po hotelskim sobama iz kojih se iskradala: „Glad čovjeku prvu čitaš na licu, svaku glad, kao i životinji...I njemu si ih čitala, Nora, sve njegove gladi...“[706] Nije očekivala da će kada pobjegnu zajedno ovdje „bogu iza leđa“ on bježati od nje, od svega. Mislila je da će ju vjenčati. Nije još, ali vjeruje da hoće. Sjeća se kad ga je prvi puta vidjela. Kako je bio ranjiv:

> Ustobočio se on, onakav, očale na futroli za kosti nasred pločnika, slijep i gluh kao mladi tetrijeb... Vele da ih je tada najlakše ubiti, možeš im prići na pet koraka, glupim mužjacima, i raznijeti im glavu...[707]

Nije izmišljao nekakve gluparije, već je priznao da ju slijedi sedam minuta: „Već mi punih šest minuta, veli, i tridesetosam sekunda stoji samo od bibanja-zibanja vaših, veli vaših guzova...“[708] Izgledao joj je smiješno, ali kao nevinašce. Ni sama ne razumije zašto već onda nije shvatila da to neće ići sve po redu, da je drugačiji: „Češlja se i gleda svoje lice i svoje tijelo u zrcalu, i sluša što joj to tijelo, za kojim on i drugi muškarci luduju, govori, i dopiru joj polako te riječi do svijesti koja se budi i odgovara...“[709] Znala je i predosjećala da će sve biti drugačije, ali se ovom ipak nije nadala. Straši ju vlastita misao da su se njih trojica – James, Karl i Lajtnant – možda dogovorili. To je možda bila neka vrsta šale među muškarcima, zavjera protiv nje. Sad joj je sumnjivo zašto je James ono tražio od nje upravo u toj kavani, izazivajući Lajtnanta koji ih je promatrao. Možda se James hvalio kako ju je ukrotio da sve radi što zapovijeda. Ne može vjerovati da su muškarci na sliku i priliku Boga, ta misao ju čak zabavlja:

---

[705] (Senker 2007: 157)

[706] (ibidem: 257)

[707] (id)

[708] (id)

[709] (ibidem: 258)

> Ili si prvo stvorio Ženu, i vidio si da je dobro, da je predobro, pa si poslao san na nju, i odrezao joj komadić mesa, onaj mali crvuljak, i iz njega napuhao muškarca da joj bude na sramotu i pokoru u sve vijeke vjekova. Amen...[710]

Nora zna što Jamesa muči i što on zapravo traži – potvrdu:

> Biti jedini...Ne najbolji. Jedini...To je Furija pred kojom najviše bježi, pred kojom bi se i u zemlju zavukao, sa sivim zidom stopio...Furija koja ga progoni od onog dana, od one večeri kad sam mu prvi puta onako...Kad je i on mene prvi put pitao: 'Jesi li, reci mi, jesi li već kad, komu, isto ovako...Jesi li...Reci...' [711]

Nora mu nije odgovorila:

> Uvijek ista pitanja, isti strah...Jesi li, jesi li, jesi li...Kao da sam ja nešto...Netko...On! On je važan...Je li on jedini...Je li on moj jedini Bog, moje Sveto Muško Trojstvo – Prvi, Posljednji i Jedini, Otac, Sin i Muž Sveti![712]

Mislila mu je odati da ga nikada nije prevarila, iako je mogla, ali neće:

> Ako je to njegova sloboda, onda je ovo tvoje, ova tvoja šutnja, ni o čemu zapravo, o djetinjarijama, o utvarama mašte, o njegovim morama, onda je taj njegov glupi strah, to njegovo posljednje, jedino pitanje, jadno pitanje, onda je to i posljednji, jedini prozorčić tvoje samice, Nora, i nemoj, nemoj si ga sama zazidati... To ne... Jednom za svagda, velim ti, ne...[713]

Senker ovdje vrlo poetično i zanimljivo prikazuje unutarnji dijalog tijela i razuma. Dok tijelo govori, razum spava i obrnuto, probuđeni razum nadglašava i potiskuje ili barem usmjerava govor tijela – vrlo jednostavna slika dualizma čovjekove, u ovom slučaju ženske, osobnosti.

Njeno tijelo razumije i očitava erotične impulse svoje okoline te naslućuje slabosti – glad, potrebu, smrtnost, to jest ranjivost. Razum joj oslikava otklone od konvencija, moguće intrige protiv nje. Pokušava shvatiti Jamesa i muškarce općenito, ali sve što od njih doživljava je pohotnost za njenim tijelom. Muškarce stoga doživljava kao bića koja se povode gotovo isključivo za svojim spolnim organom, koji je mogao biti prvotno ženski, i koji ženi nedostaje

[710] (Senker 2007: 259)

[711] (id)

[712] (id)

[713] (ibidem: 260)

da bude savršena. To je viđenje potpune savršene osobe: „žena s crvuljkom“ koja je kastrirana i time oštećena.

Muškarce, to jest Jamesa, pati samo jedno – želja da je on jedini vlasnik, da posjeduje to što mu nedostaje. Također, kroz njegove oči, ona vidi svoju nevažnost, kao da ne postoji, samo su njegove potrebe bitne i u isto vrijeme odlučuje ne dati mu to jedno potpuno zadovoljstvo – saznanje da je jedini – taj jedan odgovor koji bi ga doveo njegovoj Penelopi jer je to jedno jedino njeno oružje i njen ključ za slobodu. Ako mu prizna, on će znati da ju potpuno posjeduje, ona će jednostavno nestati u njemu, a toga se boji.

4.9.1. Motiv Odiseja i Penelope

Ovaj zanimljiv i vrlo slojevit Senkerov komad sastoji se od 18 slika koje odgovaraju broju poglavlja poznatog Joyceovog romana *Uliks*: „Slike nose nazive koje je Stuart Gilbert dao poglavljima *Uliksa* u svojoj knjizi *Uliks Jamesa Joycea*.“[714] Ne samo da je poštivao vanjski okvir, već je podrobnom analizom utvrđeno da je usto i svaku sliku semantički obradio pretvarajući i smještajući mitska značenja, događaje ili strukture u gradsku vrevu Pule. S dodatkom da se likovi izmjenjuju u mitskom ciklusu – svatko od njih može biti Odisej pa i sam grad Pula – odakle i naziv komada.

Ipak, odnos James – Nora, promatran kroz zadani mitski odnos Odiseja i Penelope, nije se uspio ostvariti jer likovi inzistiraju na vlastitoj slobodi odričući se tog višeg doživljaja zadovoljstva kojem teže.

Senker dakle problematizira taj nadasve moderan aspekt individualnosti koja čovjeka sprječava u potpunom užitku i iskustvu suodnosa i zajedništva, a kao glavni razlog može se navesti strah.

Za razliku od Homerove Penelope, Nora ne potiskuje svoju erotsku energiju, ona njome pokušava zadovoljiti pa čak i vezati Jamesa uz sebe. Njoj je njeno vlastito tijelo nejasno jer ono očito ima nekakvu njoj neshvatljivu vrijednost u sklopu društvene razmjene, ali ipak namjerno izmiče potpunom posjedovanju jer se boji da bi bila lišena spomenute slobode. Oduzima Jamesu ono jedino što mu je važno kako bi ju on i dalje primjećivao pa makar kao misteriozno, fatalno biće.

[714] (Senker 2007: 212)

4.9.2. Psihoanalitičko pitanje raslojenosti čovjekove stvarnosti

Kako se moglo primijetiti u više primjera, Senkerovi likovi uprizoruju borbu između dviju težnji – tjelesnog ispunjenja i društvenih očekivanja. Samoostvarenje je put koji ostaje skriven. Ako se tekst čita frojdovom terminologijom – podsvjesne želje kriju se u svakoj osobi, kao ostaci nepremošćenih infantilnih kompleksa. To vodi devijantnim i nemoralnim težnjama kao što je i Jamesova i Karlova seksualna naklonost prema djevojčici. Sve postaje upitno, tako i nevinost dječačića Anđela, te njegova vezanost za majku.

Svi se muški likovi prikazuju kao osobnosti raskidane između obavljanja dužnosti i vlastite ugode koja se uglavnom ispoljava kao tjelesna. Ženski se likovi, s druge strane, pojavljuju u znatno široj lepezi: kao grube kuharice, prijetvorne prostitutke koje prodaju svoje tijelo ili kao oličenje svetosti i nevinosti – što predstavljaju djevojčice-Marije. Autor ne nudi rješenje, već pokušava deziluzionirati i ogoliti čak i religiozne trenutke, kao pokušaje potiskivanja zabranjenog, a koje je ovdje uglavnom i seksualno. Ona koja ostavlja najveće pitanje je svakako Nora. Ona ostaje misterija muškarcima, ali i sama sebi.

4.9.3. Žensko pitanje u muškom dramskom tekstu

Okarakterizirana svim navedenim likovima te razapeta između rituala tjelesne higijene, to jest posjedovanja tijela koje ju određuje, i pružanja vrhunske seksualne ekstaze ne samo objektu ugode, već i promatračima, Nora ostaje zagonetna do samog kraja. Pitanja koja si postavlja su izvorno „ženska“: Zašto sam to što jesam? I: Gdje završava moje tijelo, a gdje počinje razum? Odgovora nema ili su barem duboko utkani u „muški“ tekst posjedovanja. Stoga se pojavljuje i frojdovsku želju posjedovanja „crvuljka“ kao onoga što nedostaje do savršenosti. Na isti se način pojavljuje bojazan od nepostojanja u slučaju posjedovanja od strane drugog subjekta. Ipak, Nora u poslijednjoj sceni kreće u avanturu otkrića svog tijela i osobnosti općenito, kakvu zagovara primjerice Irigaray. Spoznaja o dualnosti vlastitog bića čini njenu avanturu ravnopravnom Jamesovoj. Oboje traže svoje mjesto u svijetu. Paraliziraju ih strahovi koji im onemogućuju da pronađu ono što traže. Riječima Sartrea, ljubav je moguća gdje se subjekt odrekne slobode na što Senkerovi likovi nisu spremni. Oni ju traže (kao i samoostvarenje) na krivim mjestima ili na krivi način.

4.10. Christoph Ransmayr, *Odysseus, Verbrecher* (2010.)

Posljednja drama koja će se u sklopu ovog rada analizirati također zrcali postmoderni kaos svijeta, ali ujedno prenosi najširu i najkonkretniju kritiku različitih društvenih problema. Pisac austrijskog porijekla Christoph Ransmayr jedan je od najvećih suvremenih imena njemačkog govornog područja. Rođen je 1954. u austrijskom Welsu, a trenutno živi u Irskoj. Slavu je stekao svojim romanima *Leteća planina*, *Morbus Kitahara* i *Posljednji svijet*, dok *Odysseus, Verbrecher* predstavlja njegov drugi dramski pokušaj. Ono što obilježava Ransmayrovu osobnost sažima Ian Foster: „Christops Ransmayr is among the most celebrated Geman-language authors of the past decade, yet his image is that of a recluse."[715] Taj moderni pustinjak izbjegava pojavljivanje u medijima i komentiranje vlastitih djela. Dobitnik je mnogih nagrada i javnih priznanja. Proučavajući njegovu prozu u novinskom stilu Foster dolazi do zaključka: „Like many of his famous predecessors from the 19th century to the present day, Ransmayr is interested in the way the past plays out in our present."[716] Da autor i u djelu koje će se analizirati eksperimentira sa stapanjem Odisejeve mitološke tradicije i sadašnjeg svijeta, postat će jasno već na samom početku naredne analize.

Ransmayr u svoju dramu uvodi napomenom o vremenu radnje: „Eine Nachkriegszeit als Allzeit, *Unzeit* in der Schwebe zwischen Gegenwart, Zukunft und einer unauslöschlichen Vergangenheit."[717] Time autor uvodi u postmodernu kaotičnu sliku svijeta u kojem je vrijeme relativno i neodređeno.

Prva scena - *Willkommen in Ithaka*

U prvoj sceni Odisej leži nasukan na plaži. Nalazi se na splavi za spašavanje, a iznad plaže se proteže crni dim. Splav je pretrpana ratnim plijenom. Osim štitova i kaciga oko njega leže ratne sjekire, pokali, vatreno oružje, satelitske antene i dr. Autor već na početku jasno daje do znanja da je djelo osuvremenjeno time što uvodi modernu tehnologiju u antički motiv. Odisej ne prepoznaje Itaku jer su brda prekrivena snijegom, a između brda i plaže protežu se ogromne hrpe smeća.

[715] (Foster and Wigmore, 2004: 159)

[716] (ibidem: 159)

[717] (Ransmayr 2010: 9)

Još sam, Odisej razmišlja o smislu ili točnije besmislu života. Prema njegovom shvaćanju čovjeka se rođenjem otkida iz „gestaltlosen, schmerzlosen, namenlosen Frieden“[718] kako bi se borio kroz život, a na bojištu se života ljudsko tijelo unakazuje. Na kraju čovjek umire zbog pohlepe za životom, vlastite želje za razaranjem ili tijeka vremena. Ne samo da se dekonstruiraju pojmovi junaka, junačkog doba, kao i pozitivno viđenje ljudskog razvoja i tijeka općenito, već se život svodi na „nasljeđivanje krivnje“:

> Und unsere Reste, faulend oder zu grober Asche verbrannt, fallen zurück in die Gestaltlosigkeit, in die Ursuppe irgendeiner nebelhaften Erbschuld, aus der sich dann dieses sogenannte *Dasein* und mit ihm alles, was endlich überwunden schien, noch einmal und immer wieder erheben darf, um auf die immergleiche Art zu enden.[719]

Nasljedstvo postaje teret, prokletstvo, a život gnjavaža koju Ransmayr naziva još i „*Affenschaukel*“. Dolazi Atena kao trkačica na plaži. Ona više nije androgina božica, ona je „jedna žena“. Atena ga ne pozdravlja primjereno, nego ga ismijava i otvoreno mu govori da nije dobrodošao: „Wo immer – willkommen bist du jedenfalls nicht. Das ist mein Revier.“[720]

Odmah je očito da u Ateni Odisej neće naći ni približnu saveznicu kakva je u epu. Ona skuplja stvari koje donese more: „Treibgut wird hier gesammelt. Es wird ja viel untergegangen in diesen Tagen, Meer und Zeiten sind stürmisch.“[721] U ovakvom vremenu na postojanje božanstava se ni ne pomišlja, a jedina vrijednost je borba za preživljavanje. Iz tog razloga Atena vadi pištolj i hvali izum vatrenog oružja:

> Erleichtern das Leben, erhöhen den Gewinn und verwandeln nicht nur muskelschwache Mädchen, sondern jeden beliebigen Schwachkopf in einen Allmächtigen mit Verfügungsgewalt über Leben und Tod.[722]

Ransmayr time naglašava dostupnost oružja, kao sredstva moći, koje potencira masovno nasilje. Nasilje i moć više ne ovise o tjelesnoj snazi pa ni o lukavosti (to jest mudrosti), nego su dostupni svakom pojedincu.

Atena prepoznaje da pred njom stoji junak, povratnik iz rata, zbog čega ga ismijava i prisjeća na sve što je izgubio u ratu. Odisej nakratko tone u bolnom sjećanju, ali ga se ipak

[718] (Ransmayr 2010: 11)

[719] (ibidem: 11-12)

[720] (ibidem: 13)

[721] (id)

[722] (ibidem: 14)

uspijeva privremeno osloboditi. Atena se neobično predstavlja: „Auf meinem Steckbrief hieß es: Athene. Aber mein Name braucht dich nicht zu kümmern. Ich bin allmächtig, wie du siehst, das genügt.“[723] Svemoć se u ljudskom društvu ne pripisuje božanstvima, nego „mafiji“, organiziranom kriminalu čija je predstavnica ovdje Atena. I Odisej prepoznaje tu tragičnu društvenu promjenu: „Ein Flintenweib mit dem Namen einer Göttin. Wirklich, wir leben in finsteren Zeiten.“[724]

Atena mu dalje otkriva da se nasukao na Itaci, što Odisej u prvi mah ne može vjerovati. U međuvremenu je Atena već i sama zaključila da pred njom stoji Odisej. Čula je za njega u jutarnjim i večernjim vijestima. U trenutku kada mu to počinje laskati, Atena ga ponovno ponižava:

> ...Du bist doch Odysseus?
> *Odysseus*
> So nennt mich die Welt.
> *Athene*
> Die Welt? Die ganze Welt? Bist du sicher? Sprechen dich die Adivasi, die Sheroa und Uyguren, die Zhuang, Han, Khmer und Hmong, die Mandschu, Tschukschen, Pashtunen und Turkmenen, die Tuareg, die Bantu, die Tswana, die Haussa, Sotho und Cree und Maya und Taino und Guarani und Maori und wie die hunderttausend Völker dieser Welt alle heißen, alle, alle mit deinem Namen an?[725]

Atena relativizira njegovu slavu kao i njegov pojam „svijeta“ te dokazuje nevjerojatnost njegove izjave. Kao najmoćniji medij i prenositelj informacija ostaju jedino televizija i radio. Iz tog razloga Atena žali što nije došla opremljena jer bi joj time zarada bila zagarantirana. Iako u tom trenutku nije direktno napadnut, Odisej se pokušava braniti:

> Städte werden verwüstet, wenn sie der guten Sache im Weg liegen. Dass die Feuerkraft gelegentlich an den Linien und Lufträumen des uniformierten Feindes vorbei auf Markplätze und Schulhöfe oder Lazarette niederfährt, gehört zu den unvermeidlichen Fehlschüssen selbst der präzisesten Luftschläge...[726]

Odisej bježi od vlastite savjesti opravdavajući svoje (zlo)čine. Dok ga Atena i dalje ismijava, on joj priča o neizvjesnosti i neprekidnoj opasnosti u kojoj se nalazio kao ratnik: „Selbst Brautkleider tarnen manchmal nicht bloß Schwangerschaften, sondern auch

[723] (Ransmayr 2010: 15)

[724] (id)

[725] (ibidem: 17)

[726] (id)

Sprengstoffkorsette und Granatengürtel.“[727] Ovom drastičnom poredbom trudnoće i terorizma Odisej objašnjava način razmišljanja jednog ratnika – svi su neprijatelji i sve je moguće oružje, moguća prijetnja. Cilj njihove borbe je čast države jer „Wer hätte jemals von einem Kaff namens Troja auch nur gehört, wenn dort nicht für die Ehre Ithakas gekämpft worden wäre?“[728] Borba za čast zapravo je borba za prestiž, medijska borba.

Odisej konačno s teškom nevjericom prihvaća da se nalazi na Itaci. Najviše ga uznemiruje snijeg: „Auf meinem Land lag niemals Schnee.“[729] Atena mu objašnjava da je to posljedica klimatskih promjena: „Die Propheten predigen eine neue Eiszeit.“[730] Apokaliptičnu sliku Itake potkrepljuju hrpe smeća koje su u pozadini. Lako je zaključiti da se Ransmayr kritički osvrće na negativan utjecaj ljudske masovne proizvodnje na okoliš. Prvo je to vidljivo u porastu vodostaja koji još na početku spominje Atena, a sada i u snijegu kojeg Odisej nikada prije nije vidio na Itaci. Kao treće, Atena spominje uljne tepihe koje more redovito nanosi na obalu. Ledeno doba nagovještaj je moguće apokalipse kao posljedice čovjekove nemarnosti. Kao posljednju veliku promjenu Atena navodi promjenu infrastrukture: „- und schon wachsen auch aus tausendjährigen Hainen Stahlbetontürme auf oder Feuersäulen und werden Rosengärten zu bloßen Toupets auf den Glatzen von Tiefgaragen und Bunkern.“[731]

Iako i dalje samo nastavlja ismijavati Odiseja i iskorištavati njegovu uznemirenost i nespremnost, Atena u jednom trenutku razotkriva zabludu zbog koje svi povratnici doživljavaju šok ili razočaranje po povratku – to je iluzija nepromjenjivosti:

> Du denkst, Ithaka habe sich aus Trauer über deine blutige Wallfahrt nach Troja in seine prachtvollsten Kleider geworfen und seither, an das Datum deines Abschieds genagelt, atemlos, bewegungslos und unversehrt strahlend auf deine Rückkehr gewartet?[732]

Spominjući „svečane haljine“ Atena se približava usporedbi Penelope i Itake – to je iluzija povratnika o svojoj ženi i domovini. Prema toj se iluziji stalnost i promjenjivost ne očekuju samo „u duhu“, već i u vanjštini, fizičkoj stalnosti. I iako je naravno nemoguće utjecati na tragove vremena, Atena mu pokušava oduzeti i zadnju nadu, a to je vjera u njegov povratak:

[727] (Ransmayr 2010: 18)

[728] (id)

[729] (id)

[730] (id)

[731] (ibidem: 19)

[732] (id)

„[...]so blöd sind die Daheimgebliebenen nirgendwo auf der Welt, um bis ans eigene Grab auf einen zu warten, der nur noch gelegentlich durch Abend- und Morgennachrichten geistert.“[733]

Ona nastavlja ismijavati njegov plijen kao „prnje“ i opominje ga da ga stanovnici neće čekati raširenih ruku: „Nachkriegskinder sind Bälger von schlechten Eltern.“[734] Odisej u tu skupinu ubraja i nju te pokazuje nepovjerenje prema njoj i boji se da ga ne orobi. Ona mu pomaže da odvuče svoje stvari u staru cijev kanalizacijskog otvora. Njegov se plijen nalazi u kutiji koja ima oblik lijesa, a u kojoj su trofeji te zaštitna odijela ili odijela protivnik, koje je prikupio u svojim avanturama. Drugim riječima, ti suveniri su simboli i dokazi njegovih pustolovina. Njegova cijela životna priča nalazi se u lijesu kojeg Atena posprdno naziva mornarskim koferom punim mokrog rublja. Odisej se spotiče i pada na Atenu koja se brani pištoljem jer misli da ju pokušava silovati. U svojoj se optužbi poziva na Odisejevu nevjeru, ali i ratne zločine nad ženama:

> Ausgerutscht. So nennt man das wohl, wenn Helden Weiber unter sich begraben. Wie oft bist du denn in den Kriegsjahren ausgerutscht? Was man in den Nachrichten von überlebenden Frauen so hörte, soll es ja in Troja besonders rutschig gewesen sein.[735]

Niti Odisejevo opravdavanje činjenicom da je silovanje bilo strogo kažnjavano u njegovim redovima ne može izbrisati gorčinu ove tragične a istinite spoznaje. Atena mu također predbacuje činjenicu da je sam rat pokrenut zbog osvajanja žene: „Seid ihr denn nicht allesamt wegen einer Schönheitskönigin in den Krieg gezogen, die sich nicht mehr länger von einem Langweiler bespringen lassen wollte?“[736] Kao „dosadnjakovića“ Atena karakterizira tradicionalne vrijednosti koje se u antici smatraju poželjnim – borbenost, čast, iskustvo. Paris ne simbolizira te vrijednosti, on nije junak, već „Dandy“[737] kako ga naziva Odisej. Atena staje na njegovu stranu upravo zato jer se povodio srcem, a ne šakom; to su navodne vrijednosti mlade generacije. Zastarjeli Odisej ne nalazi više obrane pa se utječe činjenici da je ona premlada da bi razumjela što se tada događalo. Atenu ni to ne zaustavlja tako da pred njim raskrinkava činjenicu da su u rat krenuli zbog žena i materijalnih vrijednosti poput urana,

[733] (Ransmayr 2010: 20)

[734] (id)

[735] (ibidem: 23)

[736] (id)

[737] (ibidem: 24)

nafte i dr., a ne zbog časti Itake. Tu se prekida ova rasprava i Odisej odlučuje sam odvući svoj „lijes“.

Dok on sakriva blago, Atena mu dovikuje da ženi ponese usisavač na što Odisej uznemireno izlazi iz cijevi i ispituje o svojoj obitelji. U medijima ju zovu „Pelo“, tvrdi Atena:

> Dochdoch, Pelo, die Frau des Städteverwüsterers, heißt es ..., Pelo, treue Gemahlin des Siegers von Troja. Dabei taucht an ihrer Seite mal dieser, mal jener Begleiter auf – eine Premiere hier, eine Wohltätigkeitsveranstaltung da, Vernissagen, Finissagen, das ganze Programm.[738]

Penelopa se prikazuje kao medijski eksponirana ličnost koja nosi etiketu „vjerna“, ali gledatelji nalaze razloga sumnjati u njenu vjernost. Odisej Ateni prebacuje da je okrutna na što ona objašnjava: „Ich bin ein Kind dieses Landes und nicht herzloser als die Zeiten, in denen man Helden braucht.“[739] Time Ransmayr dolazi do ključnog problema – junaštvo se pojavljuje samo u okolini koja je moralno degradirana. Junak je taj koji ispravlja, osvećuje i vraća moral narodu. Vrijednosti koje su iskrivljene jasno su i do sada prikazane radnjom, ali Ransmayr ne propušta priliku spomenuti to u tekstu. Tako i ovdje Atena uzima Odiseju samo „trajne vrijednosti“ – oružje. Odisej ju pokušava uvjeriti da će se njegovim povratkom obnoviti stari poredak, a na taj način i stare vrijednosti te da je za ratnika najvažniji povratak: „Der kostbarste Preis jeder Armee war immer noch, aus dem Krieg heimzukehren, [...].“[740] Atena nagovještava ono što će označavati tragičnost svih povrataka do sada, a što Odisej još mora shvatiti: „Heimkehr? Aus dem Krieg, Held Trojas, Städteverwüsterer, ist noch keiner heimgekehrt – jedenfalls nicht als der der er war. Willkomenn in Ithaka.“[741]

Odisej pokušava u ovoj sceni zanemariti tu promjenu i nesigurnost u sebi te potisnuti savjest koja je ipak prisutna u njegovim neprestanim pokušajima obrane. Odisejev povratak na Itaku ne počinje razrješavati njegov nestabilan status, kako susret s Atenom čini u epu, već samo ukazuje na sve nemogućnosti, promjene i neprijateljstvo kojemu je izložen povratnik.

[738] (Ransmayr 2010: 26)

[739] (id)

[740] (ibidem: 28)

[741] (id)

Druga scena – *Schlachten*

Druga scena premješta radnju s plaže u pastirski kamp u kojem oko vatre na kutijama od oružja sjede svinjar Eumej, govedar Filoktet i kozar Melantej. Piju i igraju nekakvu nepoznatu igru s kockama i kartama na kojima su imena bitaka i broj poginulih. Pobjednik je tko skupi najveći zbroj poginulih u kartama. Pokraj njih s grane visi kobasica koju će dobiti pobjednik. Eumej preuzima vodstvo vadeći jocker-kartu Troju: „Wanderer, kommst du nach Sparta, verkünde den Hungrigen, du habest einen Kranz Blutwürste an der Brust eines Helden gesehen.“[742] Junaštvo se degradira s borbe za čast na borbu za kobasicu, a broj poginulih postaje natjecanje - što je bitka pogubnija, to je veća dobit takozvanih ratnih profitera. Dok pokušava uzeti nagradu Melantej ga naziva varalicom i bori se s njim. Među ostalim pastiri raspravljaju o bogaćenju robljem koje sakupljači nalaze na plažama uz ostatke nasukanih brodova kao i o obavezi predavanja inventurnih lista u takozvanu „kuću reformacije“ (*Reformhaus*). Također se žale kako trkači s plaža često kradu od njihove stoke zbog čega podnose velike gubitke. Antinoje je prema njihovim riječima „Veliki reformator“, ali svi znaju da sa svojim prijateljima izjeda njihova stada i opsjeda suprugu nestalog gospodara.

Melantej u raspravi s ostalim pastirima dovodi Atenu u izravnu usporedbu s Penelopom:

> Na ja, Penelope hat ihn bisher jedenfalls noch nicht so eindeutig abblitzen lassen wie Athene. Die soll ihm ja eine geklebt haben, als er ihr bei ihrer letzten Lieferung von angeschwemmten Kofferradios an die Wäsche gehen wollte.[743]

Atena postaje model snažne žene koja slobodno raspolaže svojim tijelom, te ga kao i ovdje brani od napadača, dok se na Penelopu baca sumnja u njene namjere jer se ne izjašnjava jednoznačno niti brani od prosaca. Pastiri se prepiru treba li žaliti djevojku Atenu ili ne treba podcjenjivati njenu oružanu snagu i organizaciju: „Das Mädchen schießt nicht nur gut, sondern auch schnell und hat in ihrem Baumhaus auf drei Bildschirmen den gesamten Strandabschnitt im Blick.“[744]

[742] (Ransmayr 2010: 32)

[743] (ibidem: 36)

[744] (ibidem: 36)

Kroz nastavak se razgovora otkriva da Eumej ne vjeruje u Odisejev povratak: „Für jede warme Mahlzeit gibt's einen Heimkehrer.“[745] On također ne razumije Penelopinu ustrajnu neodlučnost te smatra da je trebala izabrati jednog prosca kako bi se riješila ostale „lopovske družine“. Jedini koji uopće uzima u obzir u Penelopinu mudrost i političku izvještenost je Filoktet: „Vielleicht bleibt sie nur unentschieden, weil sie einen Krieg zwischen den Reformern verhindern will. [...] Die arme Frau bringt vielleicht bloß ein Opfer gegen den drohenden Bürgerkrieg. Sie lebe hoch!“[746]

Treća scena – *Schläfer, Kämpfer, Untertanen*

Scena je smještena u noć, u divljinu. Odisej dolazi do pastira koji ne samo da ga ne prepoznaju, već ga napadaju jer misle da je lopov. Kada ga prepoznaju pričaju mu kako su se prosci prozvali Reformatorima i preuzeli svaki po jedan dio uprave: „Jeder von ihnen befehligt seine eigenen Banden – Techniker, Revolvermänner, Spin-Doktoren – und herrscht über einen anderen Abschnitt eures Reiches...“[747] Pastiri se kunu u duboku i stalnu vjeru u njegov povratak te da nikada nisu služili novim gospodarima, ali im Odisej ne vjeruje u potpunosti. Prihvaća ih kao saveznike pri svom povratku jer nema nikoga drugoga. Odisej ne odobrava što pred njim padaju na koljena, dok mu pastiri objašnjavaju da su pred svakim reformatorom morali pružiti ruku u pozdrav „Heil“, a pred Antinojem su se morali klanjati. Ova aluzija na hitlerovski pozdrav se ne produbljuje, već samo ostaje kao moguća povijesna paralela.

Odisej se prijeti „išćuškati“ Antinoja kojeg je zadnjeg vidio dok je još ovaj bio dijete, ali ga pastiri upozoravaju da su i djeca danas naoružana: „Die Zeiten haben sich geändert. In Ithaka haben schon ABC-Schützen das Feuer auf ihre Lehrer eröffnet.“[748] Odisej je zgrožen informacijama koje su zaista mogle biti preuzete iz vijesti 21. stoljeća.

Odisejev šok postaje još veći kada vidi da kartaju igru koja se zove „Bitke“. Pastiri se opravdavaju da su kupovinom karata navodno potpomagali ratnike. Pred kraj scene se u jedan glas sva tri pastira s teatralnim naklonom zahvaljuju Odiseju što se borio za njih dok su oni bili sigurni.

[745] (Ransmayr 2010: 37-38)

[746] (ibidem: 38)

[747] (ibidem: 44)

[748] (ibidem: 46)

Četvrta scena – *Gespenster im Morgengrauen*

Kor invalida i palih boraca budi Odiseja, dok ga usnuli pastiri ne vide. Kor ga uhodi samo kako ih on ne bi zaboravio: „Wir sind doch der Himmel, wir wollen für immer bei dir bleiben. Wir haben dich lieb, wir verlassen dich nicht. Du hast uns erschlagen, aber wir haben dich lieb.“[749] Žele ga odvući sa sobom, a Odisej se ne može fizički oduprijeti. On postaje njihova lutka. Oni mu pokušavaju oduzeti sigurnost i razliku između zbilje i sna:

> Monstern wie uns? Wir sind deine Kameraden. Bist du sicher, dass du geträumt hast? Kennst du denn die Grenze zwischen den Schlachtfeldern der Wirklichkeit und jenen des Traums? Sagst du nicht selber, dass deine bleiernen Glieder dir nicht mehr gehorchen?, lähmen dich nun Träume oder Erinnerungen? Aber however, Kamerad, wir helfen dir auf die Beine, auf den richtigen Weg.[750]

Oni mu također otvaraju oči pred itačkom sirotinjom koju je rat osiromašio. Okrivljuju ga zbog neobrađenih polja jer je poveo mušku radnu snagu u rat. Odisej se poziva na žene i majke koje su ostale i trebale spasiti zemlju:

> *Odysseus*
> *Keuchend unter den Armen der Invaliden*
> Und wo sind die Frauen, die tapferen Mütter Ithakas, sie haben mein Land doch stets gehütet, notfalls als Trümmerfrauen Ziegel geschleppt!
> *Chor der Krüppel und Gefallenen*
> Ach die, die haben sich Heldenmütterkreuze umhängen lassen und sich dann prostituiert. Selbst im Puff war leichter zu überleben als auf den den Weihestätten des kriegführenden Anstands.[751]

Ransmayr u svojoj društvenoj kritici ne spreže ni pred kim pa tako ni pred ratnim udovicama koje nalaze način iskoristiti svoja prava i podaju se nemoralnom društvenom razvoju umjesto da na njega utječu.

Pastiri se bude i dolazi Telemah. Odisej se boji i ne zna kako treba reagirati na što mu Melantej daje upute: „Wiedererkennen, Herr, einfach wiedererkennen und umarmen, alles, was Heimkehrer auf Bahnsteigen, an den Piers und auf Flughäfen eben so tun..., umarmen,

[749] (Ransmayr 2010: 50)

[750] (ibidem: 52)

[751] (ibidem: 54-55)

eventuell in Tränen ausbrechen.“[752] Ponovno ironija prati ove riječi koje kao da su nastale na temelju dirljivih filmskih scena i sukobljavaju se s okrutnom realnošću koju nudi drama.

Peta scena – *Vater und Sohn*

Scena prepoznavanja oca i sina potpuno je izostavljena tako da se pojavljuje Telemah koji oca vodi u razgledavanje Itake. Odisej ne shvaća da odlaskom u rat nije ispunio svoju očinsku funkciju:

> *Telemah*
> Viele meiner Freunde rufen ihre Väter bloß nach den Vornamen.
> *Odysseus*
> Idiotisch. Väter sind doch nicht die Kumpel ihrer Söhne.
> *Telemach*
> Sondern?
> *Odysseus*
> Ihre..., ihre Beschützer, Ernährer, Ratgeber, Lehrer ..., Väter eben.
> *Telemach*
> Mich hat nur Mama beschützt.
> *Odysseus*
> Ich war im Krieg.[753]

Odisej sinu pokušava objasniti da je rat za njega značio preživljavanje ne ubijanje i da ga još uvijek prate uspomene na sve bitke i sve poginule. Kor je cijelo vrijeme uz njega te komentira i nadopunjuje njihov razgovor. Najteže je pitanje o kasnom povratku oca koje Ransmayrov Odisej iscrpno odgovara:

> Ich war tiefer im Dunkel des Kriegs als jeder andere. Der Weg aus der Schlacht, aus den Alpträumen des Tötens und der Grausamkeit zurück in einen manchmal schon unerreichbar scheinenden Frieden, ist wohl der längste, den ein Mensch gehen kann, ein Weg durch ein Labyrinth. Unterwegs muss sich ein Heimkehrer nicht nur von den Monstern lösen, die ihm auf dem Schlachtfeld entweder entgegengestürmt sind oder an deren Seite er, selber ein Monster, gekämpft hat, sondern auch von den meisten Überlebenden, Nachkriegsungeheuern, den vom Blut für immer Gezeichneten. Und er muss schließlich selbst die Bestien begraben oder wenigstens vergessen, die er in sich selber trägt und ihn daran zweifeln lassen, ob den Lebenden noch zu helfen ist.[754]

Pokušava objasniti sinu da samo nada može donijeti istiniti povratak jer i prije njega su se mnogi vratili, a da se nikada zapravo nisu vratili, jer u sebi nose rat. Samo labirint života

[752] (Ransmayr 2010: 59)

[753] (ibidem: 62)

[754] (ibidem: 65)

može donijeti oslobođenje. Dok mu to govori ni sam ne primjećuje da je njegova ratna prošlost uvijek uz njega u obliku Kora. Dok se on s njima ponovno prepire, promatra ga Telemah. On mu odaje da i Penelopa na isti način priča sama sa sobom. I nju kao da proganja netko koga se želi riješiti. Između oca i sina ne izmjenjuju se nikakve emocije, samo dugo čekane informacije. Telemah pokazuje strah kada mu otac silom želi predati Ahilov nož, jer se on nikada nije služio oružjem. Ipak, zastrašen uzima nož, nakon što Odisej zapovjednim tonom viče da je to suvenir koji je čuvao za njega te da ga mora uzeti.

Odisej odlazi zajedno s Telemahom u dvor, a na leđima nosi nešto od svojeg blaga. Odlučio je prvo preispitati sluge za koje Telemah već tvrdi da su mu sve nevjerne, osim možda Eurimaha i Filokteta. Od Telemaha Odisej doznaje da je Euriklija poludjela. To ga posebno pogađa jer ju smatra „velikom majkom“:

> Deine Mutter hat dich dieser Frau in die Hände gelegt wie ein Findelkind, als wärst auch du bloß *ihr* Sohn. Der Sohn einer Magd. Schon meine Mutter hat es ja nicht anders gemacht: Eurykleia hier, Eurekleia da. Als wäre *sie* die wahre große Mama von uns allen und wir bloß ihre Kinder und Kindeskinder. Dabei war Eurykleia immer kinderlos.[755]

Ona je djevica-majka, nema drugu svrhu u životu osim odgajati djecu i time postaje ultimativni simbol majke. Njeno ludilo je znak nepripadanja modernoj stvarnosti u kojoj djeca odrastaju u nepoštivanju majčinstva i nedostatku očinstva.

Šesta scena – *Seihe, er kommt*

U velikoj sali sjede Antinoje, Eurimah i Amfinom. Raspravljaju kako nagovoriti Penelopu na razne investicije, poput izgradnje solane. Prekida ih Euriklija koja ulazi i proriče uvijek iznova Odisejev dolazak. Prosci ju ismijavaju dok ona govori kako mu je prala noge i vidjela tetovažu mrtvačke glave što dokazuje da je Odisej. Tada Odisej ulazi preodjeven u starca prosjaka. Eurimah ga ismijava nazivajući ga „*Fetzenkönig*“. U dugoj se raspravi Odisej postavlja kao čuvar tradicionalnih vrijednosti koji stoji nasuprot reformatorima koji zemlju pokušavaju promijeniti:

> *Odysseus*
> Was ist denn noch zu bauen in diesem Land? Ich dachte, hier gab es nur das Schönste zu bewahren. Ithaka war ein Land ohne Makel.

[755] (Ransmayr 2010: 73)

Amfinoj
Dann kommst du wirklich von einem anderen Stern. Ithaka ist Entwicklungsland.[756]

Antinoje ismijava Odiseja i govori kako su narod naučili da pripada sam sebi, a ne odsutnom kralju te da sami trebaju birati koga žele, a ne dozvoliti da im netko nametne kralja. Pritom također ismijavaju Penelopu: „Gibt es denn ein größeres Kompliment für ein angetrocknetes, bereits auf dem Rückflug dahinsegelndes Frauchen als eine Schar von Freiern.“[757] Odiseja zgraža činjenica da tako pričaju o jednoj ženi i majci. Vrijeđa ih, ali Penelopin ulazak prekida sukob. Prosci joj se odmah počinju umiljavati, ali im Penelopa pokazuje na kamere u prostoriji na koje nisu obraćali pozornost dok su ju ismijavali. Zapovijeda im da izađu i ostave ju samu s Odisejem.

Sedma scena – *Allein mit ihm, allein mit ihr*

Odisej i Penelopa se nalaze usred hrpe krhotina koja se čuje pri svakom pokretu. Odisej joj se pokušava približiti, ali ona uzmiče: „So kommst du zurück. Eine Spottgestalt.“[758] On se čudi jer ga ne želi primiti iako ga je prepoznala već ranije, na kameri stražara. Ona mu prebacuje dugu odsutnost bez jednog jedinog javljanja: „Ich habe so lange vergeblich auf ein Zeichen von dir gewartet. Ich kann nicht glauben, dass einer, der in der Ferne so stumm geblieben ist wie du, in meine Arme zurückkehren will.“[759]

Kor koji se pojavljuje Odiseja podsjeća da su ga upozorili da žene nestalih često postaju ogorčene. Ipak, Odisej i dalje objašnjava da je bio u zatočeništvu te pokušava opovrgnuti laži da je boravio kod drugih žena. Ona objašnjava da nije imala mogućnosti obraniti se od prosaca te da ih je morala tolerirati jer ih je on iznevjerio. Iako je u epu Odisej prisiljen ići u rat, Ransmayr motivira njegov odlazak isključivo kao želju za širenjem časti i moći Itake. Odisej objašnjava da je njegov kostim služio razotkrivanju prosaca kao izdajica. Penelopa pak trezveno iznosi činjenicu da su oni za razliku od njega pokušavali raditi na održavanju i razvoju države. Na optužbu da se urotila s njima ona odgovara: „Ich stehe allein

[756] (Ransmayr 2010: 85)

[757] (ibidem: 88)

[758] (ibidem: 91)

[759] (id)

auf der Seite meines Kindes.“[760] Odisej sada ponavlja ono na što ga navodi kor, a Penelopa svoju obranu djeteta (pa i po cijenu vlastita tijela) uspoređuje s njegovom borbom:

> Und wenn, würde ich nicht anders handeln als der nächstbeste von euch Kriegern, der seinen Körper, sein Leben und das Glück seiner Familie in die Schlacht, selbst ins Sperrfeuer wirft, um eine Reichsgrenze eine Handbreit weiter in irgendeine Wüste hinauszuschieben,[...].[761]

Trenutak njihovog djelomičnog prepoznavanja i prihvaćanja vjerojatno je najnježniji trenutak drame u svoj svojoj jednostavnosti:

> *Penelope*
> Ach, Odysseus, mein wortgewaltiger, wortreicher, wortverliebter Odysseus, du hast wohl selbst in den Ruinen von Troja noch schöne Reden gehalten.
> *Odysseus*
> Und du?, Penelope, Liebste. Bist du die großmütige, liebevolle Frau, von der ich geträumt und um die ich geweint habe?[762]

Prepoznavanje i prihvaćanje odvija se samo u vezi „onoga što su bili“, to jest prošlosti, dok se njihovo viđenje sadašnjosti drastično razlikuje. Penelopa, za razliku od idealistički motiviranog Odiseja, zadržava realnost u svijesti – njihovu starost i neispunjene snove: „Sieh mich an, ich bin alt geworden. Alt ohne dich. Du hast mich alleine alt werden lassen und dich aus der Ferne stumm nach meiner Jugend gesehnt.“[763]

Penelopa zaključno sebe proziva udovicom, a njega ratnikom koji se nikada ne vraća iz rata. Do tog trenutka je Odisej skupljao krhotine s poda koje sada počinje bijesno bacati o zid i vikati da se vratio i da je živ. Prekida ih Telemah koji poziva oca da izađe pred narod. On naoružava svoje ratnike dok ga Penelopa pokušava spriječiti jer ne želi rat u Itaci. Odisej pak tvrdi da se mir mora izboriti, moraju se ukloniti svi koji se ne slažu sa starim poretkom. Penelopa u njemu prepoznaje mahnitog diktatora: „Es soll totenstill sein, wenn du sprichst?“[764]

---

[760] (Ransmayr 2010: 95)

[761] (ibidem: 95)

[762] (ibidem: 96)

[763] (id)

[764] (ibidem: 101)

Osma scena – *Blut*

Nakon borbe Odisej i Telemah stoje na stepenicama prekriveni krvlju. Telemah sumnja u nužnost takvog pokolja dok Odisej i sebe i njega uvjerava da nije bilo druge mogućnosti. Oni su spasili Itaku od reforme: „Wir hatten keine Wahl. Wir mußten es tun. Diese Reformer waren taub für jedes meiner Worte. Und sie waren blind für meine Heimkehr. Blind und taub!“[765]

Telemaha progone krikovi ubijenih tako da počinje manično brisati tragove krvi sa stepenica. Uto dolazi Penelopa koja je do tada bila zaključana u kući, okrivljuje Odiseja da je od njenog sina napravio krvnika. I Telemah sada vidi Kor koji i njega doziva, poput njegova oca. Penelopina presuda Odiseju je kobna: „Du hast ihm das Schlimmste angetan, was ein Vater seinem Sohn antun kann, du hast ihn zu deinesgleichen gemacht. Odysseus, Verbrecher, du hast ihn zu deinesgleichen gemacht.“[766]

Ona tvrdi da ga više ne prepoznaje i da on nije onaj Odisej koji je otišao. Prisjećaju se zajedno lutkarske predstave o mornaru povratniku. Kao i u priči, Odisej ponovno mora otići kako bi se jednom vratio kao pravi povratnik, a ne kao nasukani prolaznik. U priči je mornaru prorečeno da mora obići svijet i skupiti kacige i oružje na svim bojištima, povješati ih na sebe i lutati dalje dok ne dođe do ljudi koji će njegov metal držati za alat i početi obrađivati zemlju njime. Odisej ne razumije još sasvim, ali se pokorava:

> *Odysseus*
> Nun schwer behängt mit Waffen:
> Und erst aus einem Land solcher Toren dürfte er endlich heimkehren –
> und bleiben?
> *Penelope*
> Aus einem Land der Toren? Ach Odysseus. Aus einem ... Paradies.[767]

Odisej odlazi, a Penelopa ostaje na stepenicama s poludjelim Telemahom kojeg drži u zagrljaju kao dijete.

[765] (Ransmayr 2010: 104)

[766] (ibidem: 109)

[767] (ibidem: 115)

4.10.1. Motiv Odiseja i Penelope

Christopher Ransmayr motiv Odiseja i Penelope smješta u vrijeme koje je aktualno, a s druge strane dovoljno kaotično da se ne da smjestiti u točno određeno razdoblje ili mjesto. Tako se sa spomenutim motivom isprepliću nadasve aktualna problematika klimatskih promjena i ekološkog onečišćenja, kao i povijesno nešto starija poslijeratna zbilja koja pokušava premostiti Hitlerova nedjela.

Ransmayr u potpunosti preinačuje mjesta i vrijeme radnje mita. Tako se i popis likova svodi na tek tri prosca, tri pastira i Eurikliju, izuzev, naravno kraljevske obitelji. K tomu autor dodaje Kor čija funkcija nadilazi njegovu ulogu u antičkim tragedijama – on ne samo da komentira radnju, već i doslovno odvlači Odiseja s jednog mjesta na drugo. Pojava i snažan utjecaj kora na Odiseja mogla bi se usporediti s odnosom svijesti i podsvijesti. Time je ova drama i Odisejeva psihološka borba. On se ne uspijeva oteti njegovoj moći te je time osuđen na daljnje lutanje i potragu koja će iskupiti njegove ratne zločine i preusmjeriti destruktivnu moć njegovog oružja u oruđe kojim se stvara, njeguje i oblikuje priroda.

Od samog početka vidljiva su znatna odstupanja od izvornog mita. Atena je drastično drugačija, prvenstveno je djevojka, ali i kriminalka. To se tijekom radnje opravdava činjenicom da kriminalna udruženja i pojedinci postaju novi moćnici i stoga zauzimaju mjesto grčkih bogova kakvi se mogu naći kod Homera.

Druga značajnija razlika je u Odisejevoj motivaciji za odlazak u rat. Potpuno se zanemaruje činjenica da Odisej ne odlazi dobrovoljno u rat te da on prije odlaska izigrava ludilo kako bi ostao sa ženom i djetetom. Ransmayrov je Odisej dobrovoljno otišao u rat i umjesto dvadesetak drugova kao u epu, on odvodi cijelu jednu generaciju mladića zbog čijeg izbivanja nastaje nesnosno stanje u državi. Njegov se odlazak razotkriva kao borba za širenje granica i eksploataciju zemljanih ruda.

Ransmayr kritiku upućuje svim slojevima i skupinama društva zbog čega se njegov tekst ponekad čini kao nakupina ideja, onog najcrnjeg u društvu, i time gubi na realnosti. On sukobljava različite ideje te kao da pušta njihove logike da se iscrpe u međusobnoj raspravi. Gotovo kroničnim čini se nedostatak autorovog uplitanja i stava. Radilo se o raspravi Odiseja s Atenom, Penelopom ili sinom, njihovi razgovori završavaju presušivanjem dostupne količine ideja i informacija koju autor ima pri ruci, zbog čega se čini da je Ransmayr strogo pazio da njegov svjetonazor ne utječe na konačni ishod rasprave. Tako iznesene činjenice i

optužbe ostaju otvorene čitatelju/gledatelju da prosudi sam. U isto vrijeme autor postiže da njegov tekst funkcionira kao dramski kolaž suvremenih ideja kojim pojedinca svakodnevno bombardiraju mediji. Iako osuđen kao razbojnik, njegov se povratak odgađa, to jest, samo se premješta dalje u neku neizvjesnu budućnost.

Odisej s mrtvačkom glavom predstavnik je zaboravljene tradicije koja se ne može oživjeti poučavanjem, prepoznavanjem i prisjećanjem. On je predstavnik junaka koji osvaja silom u postmodernom svijetu krhkih i kaotičnih ideja i osobnosti. Njegov je povratak povratak razaranja i krvavog nasilja u društvo koje nasilje provodi zakonima i papirologijom. Generacijski sukob koji je vidljiv u nerazumijevanju oca i sina završava očevim nametanjem agresije što psihički preopterećuje sina.

Odisej time nužno djeluje kao razbojnik jer se postavlja iznad demokratskih zakona i samostalno odlučuje o ljudskim sudbinama. S druge strane također stoje razbojnici, prosci. U rješenju tog problema može pomoći zaključak Jamesa Martina koji je analizirao Ransmayrov roman *Morbus Kitahara*:

> As a result of this decidedly postmodern reconstruction of post-war history, the novel offers a critique of the dynamics of guilt, retribution and domination, which were established in the Allied occupation of Central Europe. By blurring the boundaries between the fictional and the real, the author opens up a space for criticism of normative interpretations of postwar history that seek to inscribe guilt for the atrocities of the Holocaust in a reifies victim-perpetrator complex.[768]

Martin dalje napominje da autor pokušava relativizirati pojam žrtve i nasilnika što mu u *Odysseus, Verbrecher* također uspijeva - nitko nije samo zločinac ili samo žrtva, nego nužno oboje.

Ransmayrova drama nema kraja, nema razrješenja ili katarze. U njegovom apokaliptičnom viđenju svijeta ne pojavljuju se osobe, već kroz njih progovara „discourse of guilt and retribution"[769] koji je Martin prepoznao još u *Kitahari*. Svaki mogući ishod ove drame nužno je tragičan jer su sve prikazane moralne vrijednosti iskrivljene, površne ili lažne. Jedina nada koja ostaje na kraju drame je motiv raja koji je oprečan prikazanom paklu i predstavlja nedostižan mit mira u svijetu.

[768] (Martin 2006: 179)

[769] (ibidem: 187)

4.10.2. Žene u *Odysseus, Verbrecher*

Prva žena koja se pojavljuje u drami je Atena koju Ransmayr iz androgine božice pretvara u ponosnu, snažnu, ali i kriminalno orijentiranu djevojku. Ona „pliva“ u kriminalnim vodama i održava svoj položaj i svoju slobodu koristeći razornu snagu moderne tehnologije. Iz toga se može iščitati kritika emancipacije žene koja je u povijesti zaista usko vezana uz industrijalizaciju i razvoj tehnike. Pomoću tehnike žena ima iste fizičke mogućnosti kao muškarac, što se ovdje preinačuje kao priča o ženi koja pomoću naoružanja postaje u istoj mjeri kriminalna, agresivna i moćna poput prosaca s kojima se udružuje. Atena je kao i u epu ostala ratnica, samo umjesto falusnog koplja sada drži pištolj.

U potpunoj suprotnosti „djevojci-kriminalki“ stoji Euriklija „majka-djevica“. Nju Odisej doslovno naziva „velikom majkom“, ona je sama po sebi mit – djevica koja svoj život posvećuje djeci. Njena sudbina nužno je tragična u suvremenom kaosu tako da ona podliježe ludilu. Nesebično majčinstvo postaje nezamislivo i gubi svoju vrijednost na koju se u drami poziva samo još Odisej.

S druge strane Eurikliji je Penelopa kojoj Ransmayr pridaje jasne crte Edipovog kompleksa. Ona je također majka koja čini sve što može za sigurnost svojeg djeteta, ali njena skrb šteti sinu u istoj mjeri u kojoj to čini očeva agresija. Telemah se time kreće između dva oprečna pola, između kojih mora nastati nesavladivo ludilo – s jedne strane ga majka odgaja da bude miran i ne ometa tokove društva s kojim se ona sjedinila kako bi ga zaštitila, s druge je otac koji mu nameće svoje nasljedstvo, koje je više teret nego blagoslov. Penelopa je u ovoj drami poduzetna pa i manipulativna jer u svakom trenutku ima nadzor nad proscima. Povratak oca, koji nastupa kao lakanovski otac, prekida sklad između majke i sina i izbacuje Telemaha iz sigurnosti koju mu pruža majka kako bi ga suočio sa svojim agresivnim svijetom. Majka ne želi izgubiti sina te isključuje oca iz obitelji.

Ne ponavlja se mit savršene obitelji koja simbolizira sklad i stapanje oprečnosti: mira i borbe, ženskog i muškog jer i Penelopa i Odisej bježe u krajnosti svojih uvjerenja. Cijelu sliku potencira kontrast njihovog „kaotičnog pakla“ i nedostižnog mita o „miru u svijetu“.

5. ZAKLJUČAK

Prethodne su analize pružile pregled kroz modernu i postmodernu književnost i dokazale neprekidnu prisutnost motiva Odiseja i Penelope u suvremenoj drami, a osobito u poslijeratnim razdobljima. Drame Hauptmanna, Begovića i Tollera vezane su za predratno i poslijeratno stanje Prvog svjetskog rata dok Borchertova, Frischova i Dürrenmatova drama razrađuju poslijeratnu zbilju nakon Drugog svjetskog rata. Postmoderne drame nastaju pod utjecajem velike medijske prisutnosti ratova diljem svijeta. Kao i u epu, u svim dramskim varijacijama motiva, ključna je potraga za identitetom koja je ujedno i Odisejeva i Penelopina, dakle i muška i ženska, s tim da se ovisno o vremenu nastanka fokus djela mijenja s muški na ženski lik.

Ulaskom u 20. stoljeće primjetan je odmak od mitske strukture motiva. Uslijed klimaksa znanstvene misli, individualni likovi osiromašuju u svojoj ograničenoj ulozi u svijetu. To vrijedi za sve analizirane komade nastale u prvoj polovini 20. stoljeća. Dok Hauptmannov Odisej tek ograničeno oponaša strukturu motiva, podređujući svoj povratak drugim ideološkim ciljevima (patrijarhatu, socijalnoj osviještenosti i naturalizmu), Tollerov i Begovićev junak nakon povratka nisu u stanju uspostaviti prijašnji odnos sa suprugom. Razlog tomu je nemogućnost prevladavanja ratnih trauma koje su i fizičke i psihičke. Borchert dodatno potencira osjećaj nemoći tako da junakov put nakon povratka postaje put spoznaje beznadnosti i besmislenosti u svijetu kojim vlada smrt. Samo su dva autora polovinom 20. stoljeća pokušala revitalizirati motiv i usmjeriti ga ka sretnom završetku. To su švicarski autori Dürrenmatt i Frisch. Obojica zagovaraju brehtovski „hrabre i mudre ljude“ koji su spremni na rizik međuljudskih odnosa i potpunog prepuštanja partneru. Ipak, i njihovi pokušaji moraju klonuti pred kobnim posljedicama ljudske destruktivnosti. Dakle, u moderni nastupa osiromašenje motiva jer se gubi bogatstvo mnogostrukog prepoznavanja, simbolički značaj obitelji u zajednici kao i ostatak vrijednosti koje ep promiče. Motiv se iskorištava kako bi se ostvarila subjektivna ideologija autora.

Tek pola stoljeća kasnije pojavila se drama koja je pokušala oživjeti mit u skladu polariteta i spremnosti junaka na rizik. Strauß sa svojom dramom *Ithaka* ostaje osamljena pojava suvremene književnosti. I upravo to i je dokaz njegove postmodernosti. Svaka drama koja je u ovom radu analizirana od zadnjeg desetljeća 20. stoljeća nadalje (Strauß, Sajko, Senker, Ransmayr) jedinstvena je i potpuno drugačija varijacija motiva kojoj je vrlo teško

naći zajedničke osobine, osobito u pogledu forme. Ti komadi stoje poput krhotina nekakvog postmodernog mozaika. Motiv izmjenjuje i oblike (formu) i strukturu. Dok se Straußov motiv obnavlja u mitu, Sajkičina snažna žena bori se svim silama protiv tradicionalne strukture motiva. Senkerovi likovi ostaju zarobljeni u strahu, nespremni staviti život na kocku, dok se Ransmayrov par guši u međusobnim optužbama i neprihvaćanju. Moderna je drama onemogućila mit i osudila motiv Odiseja i Penelope na tragičan završetak, dok postmoderna drama dozvoljava prostor igre i varijacije elemenata motiva čiji je ishod uvijek nov i nepredvidiv.

Motiv Odiseja i Penelope opstao je kroz razvoj suvremene drame, a njegova struktura nudi autorima plodno tlo za izricanje vlastitih kritika društva, ali i omogućuje povratak uvijek intrigantnom elementarnom društvenom polaritetu – muškoga i ženskoga. U pogledu tog odnosa vidljiva je značajna promjena od moderne do postmoderne.

Moderna književnost sa svojim prvim predstavnikom motiva – Hauptmannovim *Der Bogen des Odysseus* – dokazuje opravdanost kritika feministica poput Woolfove i de Beauvoir jer moderno društvo odbacuje ženu kao „nepotpunu“ i neravnopravnu. Kroz cijelu modernu nude se muške interpretacije „nepoznatog“ ženskog. To ne znači nužno da je žena svugdje i podređena, naprotiv, Begović je svojoj Penelopi omogućio potpunu emancipaciju dok se Dürrenmatt i Frisch bore za njihovu ravnopravnost i otvaraju im put ka samospoznaji i samoostvarenju. Iznimke ostaju Toller i Borchert, koji iako variraju motiv, ne obaziru se u toj mjeri na rodnu problematiku. Toller ženu stavlja u podređen položaj, zajedno s ostalim žrtvama društva i rata, dok Borchert uslijed svoje apokaliptične vizije gotovo ne razlikuje spolove kao niti individualne sudbine – svi se stapaju u bezličnoj i beznadnoj masi koja je izručena smrti. Ipak, i tamo gdje je ravnopravna, žena je tek opisana ili određena od strane muškarca, ili se bori protiv nametnutih slika i interpretacija, ali bez upuštanja u avanturu samootkrića. Najbliže tome približava se Frischova Agnes, koja odustaje od započete avanture samootkrića.

Krajem 20. stoljeća Strauß je svojoj Penelopi omogućio emancipaciju dekonstrukcijom ženskog tijela koje postaje avanturom samootkrića, ali i preprekom koja se mora premostiti. Straußov je završni spoj gotovo stopljenog para najbliži idealu Virginije Woof: spoj žensko-muškog ili muško-ženskog kao ravnoteža u pojedincu i svijetu. Svi ostali postmoderni dramatičari svoje žene emancipiraju, daju im konkretnu moć i ulogu u društvu,

ali za razliku od Straußove, njihove Penelope, poput muških partnera, ostaju izgubljene u ulogama i u strahu od prepuštanja i postajanja objektom „drugoga“. To je u konačnici onemogućilo ponavljanje mita kakav je postavljen u *Odiseji*.

Za razliku od modernih, postmoderni se pisci vraćaju bogatstvu ženskih datosti – Strauß Penelopu dekonstruira do esencije „ženskog“, Sajko se oslanja na žensku agresivnost koju povezuje sa svim domenama njenog života od „igre zavođenja“ i majčinstva, do političke aktivnosti. Senkerova je Nora mistična zavodnica, a Ransmayrova Penelopa ima mudrost i uvid u svijet koji njegovom Odiseju nedostaje; ona je zaštitnica, on je razoritelj. U svim komadima (osim možda Ransmayrovog) žena je ta koja opisuje, traži i istražuje sebe i druge. Razvija se cijela paleta ishoda ženske potrage za identitetom – od Sajkičine žene pobjednice, preko Senkerove žene ravnovnopravne muškarcu u avanturi samootkrića, do Straußove i Ransmayrove žene, koje imaju dublji uvid u stvarnost od svojih partnera.

Ovim je analizama ujedno potvrđeno da je psihoanaliza imala ogroman utjecaj na čovjekovo poimanje svijeta. Likovi koji su analizirani motivirani su gotovo isključivo podsvjesnim porivima, koji su još uvijek u simbolima skriveni u moderni, kako bi se samoanalizom likova dekonstruirali u postmoderni.

Književnost prve polovine 20. stoljeća guši svoje likove u frojdovskom osamljenju i/ili egoizmu, ponovno naravno s iznimkom Dürrenmattovih i Frischovih hrabrih ljudi koji doduše zastupaju drugačije viđenje, ali ostaju žrtvama društva i poslijeratne beznadnosti. Zato se postmoderna književnost, pod utjecajem Lacana, počela baviti pokušajima istinskog zbližavanja. Ipak, ljubav ostaje rizik na koji postmoderno društvo nije spremno, s iznimkom Straußove vizije. Ne samo što psihoanaliza kao takva postaje neophodna za interpretaciju, već kroz analize postaje jasno da se ugrađuju uvijek nove i suvremene spoznaje od Freuda do Lacana. Nakon što žena preuzima falus i postaje ravnopravna, ako ne i snažnija, u moderni, postmoderni ženski subjekt u ulozi Penelope sudjeluje ravnopravno u lakanovskom (i ranije opisanim filozofskom) shvaćanju pogleda – ona gleda, proučava i opisuje te time postaje pravi književni subjekt.

Sve drame su dokazano suvremene. Svih šest modernih drama pripada modernoj „Ja-dramatici“, kako ju naziva Peter Szondi, dok su vidljive različite stilske formacije kako su jačale i slabile kroz povijest – od Hauptmannove mješavine neoromantične tematike s naturalistički izgrađenom okolinom, preko popularnog Begovićevog salonskog komada, do

epskog teatra Frischa i Dürrenmatta. Borchertov je komad već na granici moderne i postmoderne jer potencira ekspresionističke motive kako bi prikazao postmodernu kaotičnost u ponavljanju, varijaciji i gubitku smisla. Kako je Peter Szondi svjedočio postupnoj epizaciji drame i gubitku dramatičnosti uslijed gubitka prvobitne funkcije dijaloga – takozvanoj „krizi drame“, tako se i ovdje svjedočilo istom kroz prethodne analize. Kroz dijalog se u pravilu ne stvara napetost, već se prenose ideje. Postmoderna je potencirala tu tehniku razbijajući dijalog gotovo u potpunosti. Straußov je komad već potpuno postmoderan svojim pokušajem povratka istinskom mitu, istovremenom ogoljivanju na polove kao i obogaćivanju mitske strukture prikazom fragmenata. Dijalog je prisutan, ali nema govora o „razgovoru“ između likova, već replike služe isključivo kao (samo)analize likova. Sajkičin monolog svjedoči o nešto drugačijem iskazu postmoderne pluralnosti u književnosti, kao drama koja je napisana tehnikom „toka svijesti“ što znači da se dijalog u potpunosti gubi ili je fiktivan. Sajko također nudi tek djelomične uvide u subjektivnu stvarnost, kako to čini i Senker u svojoj drami. Dok je Sajkičin tekst „prelijevanje“ drame u roman, Senkerova drama djeluje poput rasprsnuta ogledala čiji svaki djelić, svaka razglednica pokazuje scenu iz života. Postmoderna tehnika mozaika vidljiva je i u Ransmayrovoj drami. Ransmayr se doduše pokušava vratiti dijalogu kao dramskoj okosnici, ali se dijalog ne razvija iz scene u scenu, već ostaje kao puka nakupina ideja i činjenica koja treba ponovno samo dati uvid u problem.

Riječima Oraić Tolić – priložene analize omogućile su putovanje iz muške moderne u žensku postmodernu. Ishod je analiza pokazao da odnos Odiseja i Penelope zaista tvori neiscrpnu dramsku matricu zbog koje autori uvijek rado posežu za tim bračnim parom. Ostaje zaključiti da se motiv, iako je u suvremenoj europskoj drami izgubio vrijednosti koje promiče u Homerovom epu, prilagodio u potpunosti vremenu i prilikama u kojima se obrađuje, omogućujući autorima da kroz njega formuliraju svoju kritiku društva. Osobito se pogodnim motiv pokazao za obradu ženskog pitanja. Iako se feministička misao s motivom isprepliće postepeno i relativno kasno s obzirom na društvene tendencije, arhetipski likovi Odiseja i Penelope nude plodno tlo za uprizorenje različitih aspekata feminističke rasprave u pogledu ostvarenja nove ženstvenosti – od borbe za ravnopravnost do dominacije žene.

Kroz analize (od Hauptmanna do Ransmayra) svjedočilo se promjeni u stavu prema ženi i ženstvenosti, ali razvoj se motiva ovdje zasigurno nije zaustavio. Ostaje za vidjeti kakva će rješenja ponuditi njegova buduća ostvarenja.

6. LITERATURA

BEGOVIĆ, Milan (1991) *Bez trećega*. Zagreb: Zagrebgrafo.

BORCHERT, Wolfgang (2008) *Draußen vor der Tür*. Hamburg: Rowohlt.

DÜRRENMATT, Friedrich (1985) *Romulus der Große.Ungeschichtliche historische Komödie*. Zürich: Diogenes.

FRISCH, Max (1979) Als der Krieg zu Ende war. U: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Str. 211-258 i 350-353.

HAUPTMANN, Gerhart (1914) *Der Bogen des Odysseus*. Berlin: S. Fischer.

HOMER (1987) *Odiseja*. Zagreb: Matica Hrvatska.

RANSMAYR, Christoph (2010) *Odysseus, Verberecher.* Frankfurt am Main: S. Fischer.

SAJKO, Ivana (2004) Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu. U: *Žena-Bomba*. Str. 67-127. Zagreb: Meandar.

SENKER, Boris (2007) Pulisej. 18 anzihtskarti stare Pule. U: *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost.* Uredile: Ljiljana Ina Gjurgjan i Tihana Klepač. Zagreb: FF press. Str. 217-260.

STRAUß, Botho (1998) *Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*. München: dtv.

TOLLER, Ernst (1971) *Hinkemann*. Stuttgart: Recklam.

SEKUNDARNA LITERATURA:

ATWOOD, Margaret (2005) *Penelopeja*. Zagreb: Vuković & Runjić

BAUMGART, Reinhard (1984) *Das Theater des Botho Strauß*. U: ARNOLD, Heinz Ludvig (Ur.) *Heft 81. Botho Strauß. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur.* München. Str. 6-19.

BEHL, C.F.W. i Felix A. VOIGHT (1993) *Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen*. Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn.

BENJAMIN, Jessica (1996) *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Frankfurt am Main: Fischer.

BEGOVIĆ, Milan (1977) *Herzen im Sturm*. U: *Most* časopis br. 51/52/53, Zagreb. Str. 67-115.

BOVOAR, Simone de (1982) *Drugi pol*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

BRENNAN, Teresa (1993) *Between feminism and psychoanalysis*. London and New York: Routledge.

BOWLBY, Rachel. *Still crazy after all these years*. Str. 40-61.

WITHFORD, Margaret. *Rereading Irigaray* .Str. 106-126.

WRIGHT, Elizabeth. *Thoroughly postmodern feminist criticism*. Str. 141-152

MOI, Toril. *Patriarchal thought and the drive for knowledge*. Str. 189-206.

BUTLER, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.

BUZOV, Dragan (1998) *Milan Begović - najizvođeniji hrvatski dramski pisac u Njemačkoj*. U: MAŠTROVIĆ, Tihomir (Ur.) *Recepcija Milana Begovića. Zbornik s međunarodnoga znanstvenog skupa povodom 120. obljetnice rođenja Milana Begovića Zagreb-Zadar, 5.-8. prosinca 1996.* Zadar: Hrvatsko filološko društvo.

CAMPBELL, Joseph (2009) *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Jesenski i Turk.

CAVE, Terence (1988) *Recognitions. A Study in Poetics*. Oxford: Clarendon.

COHEN, Beth (1995) *The distaff side. Respresenting the Female in Homer's Odyssey*. New York and Oxford: Oxford university.

GRAHAM, A. J. *The Odyssey, History and Women.* Str. 3-16.

SCHEIN, Seth L. *Female Representations and Interpreting the Odyssey*. Str. 17-28.

MURNAGHAN Sheila *The Plan of the Athena*. Str. 61-80.

FOLEY, Helen P. *Penelope as Moral Agent*. Str. 93-116.

ZEITLIN, Froma I. *Figuring Fidelity in Homer's Odyssey.* Str. 117-154.

HAVELOC, Christine Mitchell *The Intimate Act of Footwashing: Odyssey*. Str. 185-200.

CRIMP, Martin (2004) *Cruel and tender*. London: Faber and faber.

ČALE FELDMAN, Lada (2005) *Femina ludens*. Zagreb: Disput.

DEUTSCH, Helene (1948) *Psychologie der Frau*. Bern: Hans Huber.

DUBOIS, Page (1988) *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women.* Chicago and London: University of Chicago.

DUX, Günther (1977) *Die Spur der Macht im Verhältnis der Geschlechter. Über den Ursprung der Ungleichheit zwischen Frau und Mann.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ERBSE, Hartmut (1972) *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*. Berlin-New York: Walter de Gruyter.

FELSON-RUBIN, Nancy (1994) *Regarding Penelope. From character to poetics*. New Jersey: Princeton University.

FLASHAR, Hellmut (2004) *Spectra: Kleine Schriften zu Drama, Philosophie und Antikrezeption*. Tübingen: Günther Narr Verlag.

FOSTER, Ian (2004) *The limits of memory: Christoph Ransmayr's journalistic writings*.. U: FOSTER, Ian i Juliet WIGMORE *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Central Europe since 1989*. Amsterdam-NY: Rodopi B.V. Str. 159-172

FREUD, Sigmund (2010) *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus.

FREUD, Sigmund (1972) *Sexualleben*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

FREUD, Sigmund (2006) *Autobiografija*. Zagreb: Matica Hrvatska.

FREUD, Sigmund (1989) *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur.*Frankfurt am Main: Fischer.

FREUD, Sigmund (1993) *Zur Psychologie des Alltagslebens*. Frankfurt am Main: Fischer.

FREUD, Sigmund (2000) *Uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari grad.

FREUD, Sigmund (2000) *Tri rasprave o seksualnoj teoriji*. Zagreb: Stari grad.

FRENZEL, Elisabeth (1976) *Motive der Weltliteratur.* Stuttgart: Kröner

FRISCH, Max (1950) *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FROMM, Erich (1989) *Krisa psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.

FRYE, Northrop (2000) *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Golden Marketing

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1955) *Fenomenologija duha*. Zagreb: Kultura.

HEITMAN, Richard (2005) *Taking Her Seriously. Penelope and the Plot of Homer's Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan.

HILSCHER, Eberhard (1996) *Gerhart Hauptmann. Leben und Werk.* Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.

HÖLSCHER, Uvo (1996) *Penelope and the suitors.* Str. 133-140 U: SCHEIN, Seth L. *Reading the Odyssey. Selective interpretive essays*. New Jersey: Princeton University.

HOMER, Sean (2005) *Jacques Lacan*. London and New York: Routledge.

HOMER (1987) *Ilijada*. Zagreb: Matica Hrvatska.

IRIGARAY, Luce (1999) *Ja, ti, mi. Za kulturu razlike.* Zagreb: Ženska infoteka.

KADER, Ingeborg (2007) *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur.* München. (Katalog zur Sonderausstellung des Museums für Abgüsse

Klassischer Bildwerke im Rahmen des Netzwerks WISSENSSPEICHER: Konservierung, Restaurierung und Forschung in München)

KANT, Immanuel (1990) *Kritika praktičnog uma*. Zagreb: Naprijed.

KARASEK, Helmuth (1974) *Frisch*. Velber bei Hannover: dtv.

KAŠTELAN, Lada (1997) *Giga i njezini*. U: KAŠTELAN, Lada *Četiri drame*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

KATZ, Merylin A. (1991) *Penelope's renown. Meaning and indeterminacy in the Odyssey.* New Yersey: Princeton.

KEEL, Daniel (1986) *Über Friedrich Dürrenmatt.* Zürich: Diogenes.

KLEPAČ, Tihana (2007) *Pulisej. Hrvatska reinskripcija Joyceova Uliksa.* U: *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost.*Uredile: Ljiljana Ina Gjurgjan i Tihana Klepač. Zagreb: FF press. Str. 211-215.

KOLLER, Alexander (2000) *Wolfgang Borcherts "Draußen vor der Tür". Zu den überzeitlichen Dimensionen eines Dramas.* Marburg: Tectum.

LACAN, Jacques (1986) *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.

LANGBAUM, Robert (1982) *The Mysteries of Identity*.Chicago and London: University of Chicago.

LINDHOFF, Lena (1995) *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

MARTIN, James (2006) *A World Turned Upside Down: Role Reversals in the Victim-Perpetrator Complex in Christoph Ransmayr's Morbus Kitahara.* U: COHEN-PFISTER, Laurel i Dagmar WIENROEDER-SKINNER *Victims and Perpetrators: 1933-1945. (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*. Berlin: De Gruyter. Str. 178-196.

MATZIG, Richard Blasius (1949) *Odysseus. Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*. St. Gallen: Pflugverlag Thal.

MILLETT, Kate (1974) *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft.* München: dtv.

MOI, Toril (2007) *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM.

MURNAGHAN, Sheila (1987) *Disguise and recognition in the Odyssey*. New Jersey: Princeton University.

NIKČEVIĆ, Sanja (2003) *Senkerova linija*. U: Časopis *Kazalište* br.15/16, 2003, Zagreb: Hrvatski Centar ITI. Str. 130-135.

OBAD, Vlado (1982) *Komediografski opus Friedricha Dürrenmatta*. Doktorska disertacija. Osijek.

OBAD, Vlado (1985) Nehistorijska povijesna komedija Friedricha Dürrenmatta. U: *Zbornik Pedagoškog fakulteta. Br. 1/1985*. Osijek: Pedagoški fakultet.

ORAIĆ-TOLIĆ, Dubravka (2005) *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Ljevak.

RAFOLT, Leo (2007) *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola. Str. 7-27

REIMERS, Kirsten (2000) *Das Bewältigen des Wirklichen Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen.* Würzburg: Königshausen und Neumann.

RICHARDSON, N.J. (1984) *Recognition scenes in the Odyssey and ancient literary criticism.* U: *Papers of the Liverpool Latin Seminar. Fourth Volume 1983*. Ur.: Francis Cairns i dr. Liverpool: Francis Cairns. Str. 219-235.

ROISMAN, Hanna (1984) *Loyalty in Early Greek Epic and Tragedy* U: HEITSCH, E. i dr. (1984) *Beiträge zur klassischen Philologie. Heft 155*. Königsten/Ts: Anton Hain. Str.46-207

RUPP, Gerhard (1996) *Zweiter Weltkrieg im Drama. Literarhistorischer Kontext und schülerische Lebenswelt am Beispiel von Wolfgang Borchert, Günther Weisenborn und Carl Zuckmayer*. U: MÜLLER-MICHAELS, Harro i dr. *Deutsche Dramen. Interpretationen Band 2. Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß*. Weinheim: Belz Athenä. Str. 83-109.

SAJKO, Ivana (2009) *Povijest moje obitelji od 1941 do 1991, i nakon*. Zagreb: Meandarmedia

SARTRE, Jean Paul (1983) *Beleške o ludoriji rata*. Sarajevo: Svjetlost.

SARTRE, Jean Paul (2006) *Bitak i ništo. Ogledi o fenomenološkoj ontologiji.* Zagreb: Demetra.

SCHADEWALT, Wolfgang (1959) *Neue Kriterien zur Odyssee-Analyse. Die Wiedererkennung des Odysseus und der Penelope*. Heidelberg: Carl Winter.

SCHELSKY, Helmut (1960) *Soziologie der Sexualität*. Hamburg: Rowohlt.

SCHLINK, Bernhard (2006) *Die Heimkehr*. Zürich: Diegenes

SCHWAB, Gustav (1989) *Najljepše priče klasične starine II*. Mostar: Grafički zavod.

SENKER, Boris (1977) *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Prolog.

SENKER, Boris (1987) *Begovićev scenski svijet*. Zagreb: Teatrologijska biblioteka.

SOLAR, Milivoj (2008) *Edipova braća i sinovi*. Zagreb: Golden marketing.

SPLETTSTÖSER, W. (1899) *Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltlitteratur*. Berlin: Mayer und Müller.

SPRENGEL, Peter (1982) *Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses.* Berlin: Erich Schmidt Verlag.

STRAUß, Botho (1992) *Reflexionen über Fleck und Linie*. München-Wien: Carl Hanser Verlag.

STRAUß, Botho (1993) *Anschwellender Bocksgesang*. U: *Der Spiegel*. Br. 6. Str. 202-207.

STRAUß, Botho (1999) *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*. München: Hanser

SUVIN, Darko (1970) *Uvod u Brechta*. Zagreb: Školska knjiga.

SZONDI, Peter (2001) *Teorija moderne drame (1880-1950)*. Zagreb: Hrvatski centar ITI

THOMAS, Nadja (2004) *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Botho Strauss und die "Konservative Revolution".* Würzburg: Königshausen.

THORN, Berry i Nancy HENELY (1975) *Language and sex: Difference and Dominance*. Rowley: Newbury house.

TOMLJENOVIĆ, Ana (2011) *Trik trokuta u Begovićevoj drami „Bez trećega“.* U: *Dani hvarskog kazališta: Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Boris Senker, Dubravko Jelčić, Milan Moguš. Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split. Str. 187-199.

UVANOVIĆ, Željko (1998) *Gerhart Hauptmann. Nobelova nagrada za književnost 1912.* Zagreb: Školska knjiga.

UVANOVIĆ, Željko (1998) *Ethischer Individualismus und Obrigkeitsgehorsam. Zu einer Problematik im Drama und Leben Gerhart Hauptmanns in den Jahren 1914-1946*. Göttingen. Cuvillier Verlag.

NORTWICK, Thomas van (1998) *Oedipus. The meaning of a masculine life.* Norman: University Oklahoma.

WALCOTT, Peter (1992) *Odysseus and the art of lying*. U: EMILYN-JONES, C i dr. *Homer. Readings and images.* London: Duckworth. Str. 49-64.

WALSH, Enda (2010) *Penelope*. Druid.

WIESE, Benno von (1973) *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Berlin: E Schmidt

WINKLER, John J. (1990) *The Constrains of Desire. The Anthropology of sex and gender in Ancient Greece.* New York-London: Routledge.

WOOLF, Virginia (2003) *Vlastita soba*. Zagreb: Centar za ženske studije.

WRIGHT, Elizabeth (2001) *Lacan i postfeminizam*. Zagreb: Jesenski i Turk.

JOYCE, James (1992) *Ulisses.* London: Penguin books

ZEITLIN, Froma I. (1995) *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature.* Chicago and London: University of Chicago.

ZLATAR, Andrea (2004) *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti.* Zagreb: Lijevak.

ŽEŽELJ, Mirko (1980) *Pijanac života.* Životopis Milana Begovića. Zagreb: Znanje

Životopis autorice

Rođena 1983. u Müchenu, Njemačkoj. Diplomirala njemački i engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Osijeku 2006. s radom *Das Problem der Identität in den Werken von Max Frisch*. Od 2008. naslovni asistent na Odsjeku za njemački jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Osijeku. Objavljeni radovi:

Das deutschsprachige Thearerrepertoire im Schloss Valpovo. U: *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit „Fremdem“.* (2010) Ur. Željko Uvanović, Osijek: Philosophische Fakultät der J.-J.-Strossmayer-Universität Osijek (koautorski rad)

Das deutssprachige Theaterrepertoire im Schloss Valpovo U: *Methamorphosis of the (drama) texts : stories of relation.* (2011) Ur. Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes i Tar Gabriella Nóra. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyes (koautorski rad)

Pobratimstvo lica u svemiru U: Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost. 15/16 od 15.12.2011.

CV

Born 1983 in Munich, Germany. Graduated German and English language and literature from the Faculty of Philosophy in Osijek 2006 with the thesis paper *Das Problem der Identität in den Werken von Max Frisch*. Since 2008 titular assistant at the department of German language and literature at the Faculty of Philosophy in Osijek. Published papers:

Das deutschsprachige Thearerrepertoire im Schloss Valpovo. In: *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit „Fremdem“.* (2010) Edt. Željko Uvanović. Osijek: Philosophische Fakultät der J.-J.-Strossmayer-Universität Osijek (co-authored)

Das deutssprachige Theaterrepertoire im Schloss Valpovo. In: *Methamorphosis of the (drama) texts : stories of relation.* (2011) Edt. Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes i Tar Gabriella Nóra, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyes (co-authored)

Pobratimstvo lica u svemiru In: *Kretanja. Časopis za plesnu umjetnost.* 15/16 from 15.12.2011.