

Detonacja nadziei.

O fundamentalnej frakturze opowiadania przemocy w twórczości Heinera Müllera

Frank M. Raddatz

Abstract

In the paper, *Detonation of Hope*, translated by Wiktoria Wojtyra, Frank M. Raddatz attempts to explain the origins of Heiner Müller's late texts, renowned for their non-dialogue characteristics that have become the basis for the post-dramatic theater. However, this basis has been corrupted by the capitulation to violence now deeply integrated onto it. Furthermore, in *Hamletmachine*, Müller utilized post-utopian aesthetics as a manifestation of the thwarted hope of the end to violence in history. This fundamental structure of his narrative of violence is preceded by the long struggle against violence and the possibility of overcoming or eradicating it entirely. A profound shock ensues from a sensitization stemming from the regulation of violence set against a pandemic. However, this only succeeds until the moment in which the fight against bestiality will give way for a new desire for violence. History, it turns out, becomes a *cul-de-sac* as represented by the renaissance of the ice-age which marks a farewell to a utopian world free of violence. At the same time fails an alliance of art and politics. The same alliance, that on behalf of The Absolute Other once hammered out the historical expectations horizon.

Frank M. Raddatz — dr; publicysta, dramaturg i reżyser teatralny. Członek redakcji pisma „Theater der Zeit”, publicysta w „Lettre International”. Wykładowca akademicki na kilku uczelniach: Uniwersytecie Hanowerskim, Kolońskim, a także Uniwersytecie Jana Gutenberga w Moguncji i Heinricha Heinego w Düsseldorfie. Autor licznych książek, m.in.: *Botschafter der Sphinx* (2006) czy *Brecht frisst Brecht* (2007). Do jego najnowszych publikacji należy *Performative Strategien 1: Acting Cities* (z Sylwią Rothweiler).

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018



Wprowadzenie

Ja koło szubienica strycek dyby knut katorga
 Ja przed moim rewolwerem twarzą do kamieniołomu
 Ja mój rewolwer wycelowany w mój kark.
 Świadom, że moimi rękami rewolucja zabija
 Żeby wypłenić koło szubienicę strycek dyby knut katorgę
 I nieświadom tego przed moim rewolwerem człowiek
 Ja między dłonią i rewolwerem, palcem i spustem
 Ja luka w mojej świadomości, na naszym froncie (Müller 2008: 73).

HamletMaszyna Heinera Müllera ukazała się w 1977 roku. Chociaż długo wydawało się niepojęte, co łączy oryginał Szekspira z wielowymiarowymi, surrealistycznymi obrazami Müllera, wkrótce jednak gigantyczne przedsięwzięcie przepisywania i opisywania angielskiego pierwowzoru okazało się sukcesem na światową skalę. Inscenizacje w Paryżu, Tokio i Nowym Jorku poświadczały zjawisko wiru, w który wciąga ten skromnych rozmiarów utwór. Ten innowacyjny, także pod względem formalnym, tekst teatralny na równi pobudzi Roberta Wilsona do jego scenicznej realizacji, co zainspiruje dźwiękowe pejzaże grupy Einstürzende Neubauten oraz stanie się bodźcem dla muzycznej aranżacji Wolfganga Rihma. Symboliczny grom przeszył światowy krajobraz teatralny, wyzwalał burzę związków, która poszukuje sobie podobnych.

Na umocnienie historii sukcesu tego „syntetycznego fragmentu”, jak nazwał Müller luźne albo wręcz zupełnie niepowiązane bloki tekstu swojej sztuki, wpłynął niewątpliwie także namysł teoretyków teatru. Do ojcostwa Müllera przyznawały się wówczas także nowe formy performatywne, które w latach dwutysięcznych zaczynały zyskiwać rozgłos pod unifikującym hasłem postdramatyczności. Ze względu na budowę *HamletMaszyny*, na którą nie składają się ani dialogi, ani ciągła narracja, dramat ten obwołano aktem założycielskim nowej performatywnej formy sztuki, zaś Heiner Müller, który przez całe życie samego siebie określał mianem dramaturga, został wyniesiony do rangi „klasyka postdramatyczności” (Florian Vaßen). Jeśli za kryterium postdramatyczności przyjąć niedialogiczność, stwierdzić należy, że sztuka Müllera w dużej mierze napisana jest dialogicznie, jednak sam autor mówił w kontekście *HamletMaszyny* o „niemożliwości, by z dostępnego materiału przejść do dialogów”¹. By zadecydować o tym, czy zmiana paradygmatu, wobec której sytuuje się teatr u progu dwudziestego pierwszego wieku, właśnie w osobie Heinera Müllera odnajduje swojego protoplastę, należy zbadać motywację kierującą Müllerem, gdy wprowadzał do *HamletMaszyny* strefę wolną od dialogu. By zrozumieć, z jakimi przewartościowaniami ta ważka cezura wiązała się obrębem dramatycznej kompozycji, warto przyjrzeć się źródłom inspiracji, z których czerpie poetyka Müllera.

¹ W wielu wypadkach autor tekstu nie lokalizuje cytatów, wskutek czego niekiedy niemożliwe było ich zidentyfikowanie. Tam, gdzie nie było ewentualności dokładnego wskazania źródła, zachowano więc oryginalny zapis z brakującymi adresami bibliograficznymi.

Kołyska przemocy

Nie jest tajemnicą, że kosmos, na który otwiera twórczość dramatyczna Heinera Müllera, przepelnia przemoc. Müllerowscy astronomowie są zgodni co do genetycznych przyczyn szczególnego napięcia scenariuszy przemocy. Pod koniec lat osiemdziesiątych ukazał się zbiór jego tekstów *Explosion of a Memory* opatrzony podtytułem – *Heiner Müller NRD. Z wielkim wybuchem, który odcisnął piętno na jego twórczej biografii – wspomnieniach z dzieciństwa – Müller zaczyna oficjalnie zaznajamiać czytelników na początku lat osiemdziesiątych. Summę tych wspomnień obejmuje obszerny wywiad przeprowadzony z autorem przez Sylvera Lothringera (Müller 1996).*

LOTHRINGER: Czy Pańskie sztuki pozwalają uwolnić się od historii, jednocześnie o niej nie mówiąc? Wspomnienie ojca, wojny, amerykańskiego obozu jeńców, wszystkich tych murów i ogrodzeń – czy to te wspomnienia są źródłem Pańskiego nieustającego obrachunku z historią?

MÜLLER: Tak sądzę. Tak.

W tekście *Der Vater (Ojciec)* z 1958 roku Müller opisuje pierwotną katastrofę, która wytyczy kierunek jego twórczości, naznaczając ją nieprzemijającą przemocą – ta w późniejszych sztukach, za sprawą stopienia broczących krwią obrazów rzeczywistości w poetycką intensywność, osiągnie nieznane dotąd punkty wrzenia.

31 stycznia 1933 o godzinie czwartej rano mój ojciec, funkcjonariusz Socjaldemokratycznej Partii Niemiec, został wyrwany z łóżka. Zbudziłem się, niebo za oknem jeszcze ciemne, hałas głosów i kroków. W sąsiednim pomieszczeniu książki zrzucano na podłogę. Słyszałem głos ojca, dobiegał wyraźniej od obcych głosów. Podniosłem się z łóżka i zbliżyłem do drzwi. Przez szparę w drzwiach zobaczyłem, jak jakiś mężczyzna uderzył ojca w twarz. Drżąc ze strachu, z kocem naciągniętym po szyję, leżałem w łóżku, gdy otworzyły się drzwi do mojego pokoju. W drzwiach stał mój ojciec, za nim obcy ludzie, wysocy, w brązowych mundurach. Było ich trzech. Jeden powstrzymywał ręką drzwi. Promień światła padał ojcu na plecy, nie mogłem dojrzeć jego twarzy. Słyszałem, jak cicho wypowiedział moje imię. Nie odpowiedziałem i leżałem zupełnie bezgłośnie. Potem usłyszałem słowa ojca: „śpi”. Drzwi zamknęły się. Słyszałem, jak go wyprowadzali, a potem krótki krok mojej matki, która wróciła sama.

Do narodzin saksońskiego Orfeusza dochodzi zatem wraz z początkiem Trzeciej Rzeszy na bitewnym polu o nazwie Niemcy. Gdy w 1989 roku Müller konstatuje: „Zostałem wrzucony w historię”, w rzeczywistości mowa jest o wtargnięciu politycznego terroru do sfery dzieciństwa. Od samego początku jego autorskie „Ja” pozostaje w nierozwalnym związku z historycznymi konfliktami epoki. Wchodzi w historyczny spór z sięgającymi daleko wstecz antycypacjami i brzemiennej w skutki przyszłością, która prowadzi do drugiej wojny światowej, a później do podziału Niemiec oraz do okresu zimnej wojny. W konsekwencji zarysowują się także główne tematy jego twórczości, które sam dramaturg widzi zogniskowane wokół „Klinczu rewolucji i kontrewolucji”.

„Terror, o którym piszę, nie dochodzi z Niemiec, ale jest to terror z duszy”².

„Terror, o którym piszę, dochodzi z Niemiec”.

Tym samym wschodnioniemiecki heros teatru w punkowej tonacji trafia w sedno problemu. To szok odpowiada za szczególny rodzaj dyspozycji autora wobec przemocy, która – zależnie od punktu widzenia obserwatora – objawia się zniuansowana jako rozpad lub idiosynkrazja, fatalne powinowactwo lub obsesja. Sam Müller swój impuls twórczy opisuje słownictwem, które skłania się ku przemocy: „Sądzę, że moim najsilniejszym bodźcem jest redukcja rzeczy do szkieletu, odzieranie ich z mięsa oraz całej powłoki”. Niewyobrażalny napór wydarzeń historycznych w Niemczech wiąże się z mięsem ciała, w które – niczym w korpus tekstu – wpisują się katastrofalne zaniechania i dramaty z rzeczywiście historyi. Napór ten ustanawia także ów rodzaj wrażliwości, która upoważnia autora, by podtrzymywać pierwotne więzi z twórcami z różnych epok oraz ich wizjami okrucieństwa. Przyglądając się żołnierzom własnej armii, maltretującym więźnia, Makbet Müllera przywołuje fragment z *Metamorfoz* Owidiusza:

CZEMU MI MNIE ODBIERASZ, KRZYKNAŁ MARSJASZ, LECZ
MIMO KRZYKU BÓG SKÓRĘ Z NIEGO ŚCIAĞNAŁ
I WTEDY O CZOM SIĘ UKAZAŁA POD
RANĄ WIELKĄ PŁĄTANINĄ MIĘŚNI I
TĘTNIC GĘSTWINA DOTĄD SKRZĘTNIE SKRYTA
TAK ŻE RĘKOM DOSTĘPU DO WNEŹTRZNOŚCI
NIC JUŻ NIE BRONIŁO (Müller 2000 a: 72–73)³.

Müller nie waha się spiąć lukiem wizji przemocy zawartych w tekstach greckiego i rzymskiego antyku, Szekspira i Kleista, Baudelaire’a i klasyki awangardy, młodego Bertolda Brechta, Gottfrieda Benn, Ernsta Jüngera czy Ezry Pounda i innych twórców literatury światowej. Przynależność do ideologicznych obozów kurczy się do rozmiaru arabesk, wyimaginowane światy nie są przecież niczym więcej, niż kamieniołomami, z których, dzięki intertekstualnym zabiegom, wydobywa się materiał, by wydestylować z niego owe metafory, które – jak mówił Müller, trawstując Artauda – same pozostając same „pod czarnym słońcem tortury” (Müller 1990: 22)⁴, strzegą nieustającej siły promieniowania. To szerokie spektrum odniesień bierze się z pragnienia, by nie tylko podtrzymać zażyłość z przemocą, lecz także, by z poziomu bycia jej przedmiotem awansować do poziomu jej sprawy: „Moje role to ślina i spluwaczka nóż i rana ząb i gardło szyja i stryczek” (Müller 2000 b: 72-73).

Jeśli przywołać formułę Carla Schmitta – „to sam wróg jako postać stanowi nasze pytanie” (Schmitt 2016: 96) – Müller swojego wroga zidentyfikował pod postacią przemocy. Dramatopisarz nie jest tylko kronikarzem własnej epoki, który konflikty swoich czasów przekształca w sceny, lecz jest także napędzany przez

² W brzmieniu, jakie nadał mu Stanisław Wyrzykowski, odnośny fragment *Przedmowy* autora do *Arabesk* jest następujący: „W licznych mych utworach wprowadzicie tematem jest groza, ale groza ta poczęła się nie z Niemiec lecz z duszy [...]” (Poe 1922: 5) (przyp. tłum.).

³ Zapis oryginalny.

⁴ Przekład za: „Unter der Sonne der Folter, die alle Kontinentdieses Planeten gleichzeitig bescheint, blühen [Artauds] Texte”.

pragnienie, by stać się zarówno suwerenem przemocy, tworzącym na planie symbolicznym, jak i aktywnym elementem owego kierunku na planie politycznym, co do którego twórca żywi nadzieję, że położy on kres panującym stosunkom przemocy. Ta koncepcja dysponowania przemocą jako jej suweren, przy zachowaniu pamięci o doświadczonym cierpieniu poza rzeczywistością historyczną, wytwarza porwijące sprzężenie literatury, przemocy i utopii. Wypowiedź: „Dobre teksty wciąż wyrastają z mrocznego podłoża, lepszego świata nie będzie bez przelewu krwi”, odnosi się przede wszystkim do genezy twórczości samego Müllera.

Traumatyzujące spotkanie z przemocą pozostawia pokiereszowanym oblicze takiej poezji, której centralnym motywem jest splot polityki i przemocy. *Misja* (1979) w niekończącym się zapętleniu zaklina paraliżujący sojusz przemocy i emancypacji: „REWOLUCJA JEST MASKĄ ŚMIERCI ŚMIERĆ MASKĄ REWOLUCJI” (Müller 1981: 51). Wokół tych krwawych prawspółrzędnych krystalizuje się struktura złożona z często zapierających dech metafor, z nowego języka i środków wyrazu, które nadają *écriture* Müllera jej osobny błysk ciemności. Jeśli ta linia argumentacji przekonująco prowadzi na dziedziniec poezji historycznych piekieł, każe ona zarazem pytać, co skłoniło Müllera, by – parafrazując słowa, w których Nietzsche odwoływał się do Eurypidesa – wieść „walkę na śmierć” dramatu i popełnić „samobójstwo” jako dramatopisarz. Na to pytanie odpowiedzi udzielić może już sam bliższy ogląd rozżarzonego jądra przemocy: estetyczna i historyczno-polityczna fraktura musi się wtedy objawić jako pęknięcie w samym fundamencie stosunków przemocy. W przedsiönku tej twórczości istotnie drzemie niema, ponieważ nieskomentowana ani przez autora, ani w poświęconej mu refleksji teoretycznej, rewizja stosunku wobec przemocy. Stanowi ona rodzaj radykalnego zwrotu, który pociąga za sobą zniesienie budującego dialogi napięcia, zarazem powodując w dziele nieodwracalne pęknięcie. Dopiero zrozumienie tego przełomu pozwala pojąć owo wyczerpanie formy dialogicznej, które wciąż nie nudzi się teatrologii, uchodzi za akt założycielski od dawna przez nią celebrowanej postdramatycznej formy sztuki oraz objawia, o jakie dziedzictwo twórca upomina się w konkretnym przypadku za pomocą tej formy.

Kres przemocy jako funkcja utopijna

Denn im ewigen Eis ist die Welt fest verankert
Bo w wiecznym lodzie zamocowany jest świat
Josif Brodski

Müller programowo wykorzystuje obrazy przemocy w służbie utopijnego „Po co?": „Bo zabijając to udzielać lekcji / Którą trzeba odrobić, żeby ono się skończyło” (Müller 2008: 69). To postulat ujmujący na nowo teleologiczny zamysł historii, który wcześniej autoryzowali już Hegel oraz Marks – w tym ujęciu jej cel utożsamiony zostaje z kresem przemocy. Ktokolwiek zechce osuszyć krwawe grzęzawisko historii,

musi zmierzyć się z niewytłumaczalnością przemocy. Tylko praktyka wywiedzenia z głębokiego rozpoznania jej natury może utorować wyjście ze skażonej przemocą prehistorii. „Przemoc zmieniła kierunek / Zaczyna się historia człowieka” – brzmią słowa jednego z tekstów poetyckich, odnoszących się do walk z tamtego okresu, takich jak wojna w Wietnamie. Teatr i literatura służą *studium generale* przemocy. Wpisując się w tradycję epickiego teatru Brechta, teatr okrucieństwa Müllera podsuwa szereg efektów dydaktycznych. „Wiedząc, że chlebem powszednim rewolucji / jest śmierć jej wrogów [...]” – głosi fragment z rewolucyjnej sztuki *Mauzer* (1970), zanim trybunał rewolucyjny przejdzie do działania. *HamletMaszyna* (1977) kończy się nobilitacją przemocy w funkcji epistemologicznego narzędzia: „Kiedy uzbrojona w rzeźniczy nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę” (Müller 2000 b: 94). Także słowa wprowadzające do adaptacji zatytułowanej jako *KOMENTARZ DO SZEKSPIRA – Anatomia Tytusa Fall of Rome* (1983/85) – studium rzezi lokalizują w kontekście skutecznego efektu dydaktyzacji: „Ludzkości / Żyły otworzyć jak książkę / W strumieniach krwi kartkować (Müller 2000c: 95). Jednak ta metaforyczna logika jest zwodnicza. Potok krwi, który toruje sobie drogę przez literackie studium okrucieństwa, w żadnym razie nie płynie tak jednostajnie, jak to się wydaje na pierwszy rzut oka. Zanim przemoc w końcu zatopi cały krajobraz, upłyną stulecia na budowaniu śluz i tam, by wyregulować jej nurt. Na początku różnica między historycznym *continuum* przemocy i wolnym od niej jutrem nie tylko wytwarza owe napięcia, konflikty i antynomie, które rozżarzają Müllerskie komory spalania, lecz także kształtuje nową relację wobec języka jednego z najdosadniejszych leksykalnie niemieckich autorów, a tym samym także relację wobec całej tradycji literackiej. Nieczystość granic przemocy sprawia, że zadanie to wymaga niezmiernej precyzji w opisie:

Albowiem słowa muszą zostać czyste.
Bo można miecz złamać i można złamać
Człowieka, wszelako słowa słowa
Wpadają bezpowrotnie w tryby świata
Tłumacząc rzeczy, bądź przeinaczając.
Dla ludzi zabójcze jest przeinaczenie
(Müller 1978: 101).

Niewinność i historia

Do szarej strefy moralności, w której rezyduje przemoc, w pierwszej kolejności przynależy motyw winy. Zanim zabijanie jednoznacznie stanie się wątkiem głównym, w uwerturze przemocy do głosu dochodzi najpierw wątek winy i niewinności, osadzony w kontekście wielkiego „Innego” – utworzenia społeczeństwa socjalistycznego. Niewinność nie stanowi dla Müllera żadnej alternatywy, podobnie zresztą jak dla Hegla i Slavoj Żiżka. W tekście *Mniej niż nic* Slavoj Żiżek przywołuje „nieładną” kłótnię z Bernhardem-Henrym Lévyem. Obydwaj w konflikcie bośniackim opowiadają się po stronie Bośniaków. Jednak gdy nadarza się sposobność zastrzelenia serbskiego żołnierza, który w oblężonym Sarajewie strzela do ludności

cywilnej i którego łatwo dokładnie namierzyć za pomocą celownika optycznego, Lévy się waha. Dla Žižka to obstawanie przy niewinności równa się „czystej obłudzie”. Mianowicie, kto chce tworzyć historię, nie może zrzucić „nieuniknionej brudnej roboty” na innych. Konkluzja Žižka: „By w pełni zaangażować się etycznie-politycznie, konieczne jest porzucenie „wewnętrznego pokoju» we własnej, subiektywnej autentyczności” (Žižek 2016). Konsekwencję takiej postawy, pod którą podpisałby się nie tylko Hegel, ale także Müller, odrzuca tekst *Szosa wołokołamska I. Rosyjskie otwarcie* (1983/84), najbardziej bezpośredni wyraz znajdując w słowach: „Miłość do życia bez wojny i śmierci” (Müller 2009b: 114). W sztuce tej komendant Armii Czerwonej, dokonując egzekucji na młodym rosyjskim żołnierzu, daje wszystkim ku przestrodze odstraszący przykład w obliczu napierających na Moskwę oddziałów Wehrmachtu. Pole eksperymentu historii nie jest areną dla pięknoduchów – jak w *Fenomenologii ducha* Hegel z dezaprobatą odniósł się do wszelkich sygnałów podświadomości, które każą wierzyć, że można wydostać się z poczucia winy, które powstaje za sprawą interwencji i działania.

W rozdziale *Fenomenologii ducha* pod tytułem *Sumienie, piękna dusza, zło i jego wybaczenie* Hegel podnosi sprzeciw wobec wzbraniającego się od działania marzycielstwa, które według filozofa „znika niczym jakaś bezpostaciowa mgła, która rozplywa się w powietrzu” (Hegel 2002: 419). Jego polemika wymierzona jest przeciw grze na zwłokę na krok przed przepaścią, która otwiera się, kiedy uczucia i rozum nie dają się pogodzić. Gdzie Hegel przestrzega przed wykrzywionym stosunkiem wobec rzeczywistości – a więc przed przyzwoleniem dla czynu złego lub moralnie wątpliwego, nawet jeśli panuje jasność co do ich nieuchronności, by móc oddać się niepodważalnej czystości sumienia – także Müller opowiada się za głębokim odarciem z iluzji, którą spowita jest europejska strefa komfortu: „Tylko wzrastający napór rzeczywistego doświadczenia rozwija umiejętność spoglądania prawdzie w oczy, które może stać się końcem polityki, zaś początkiem nowej historii człowieka”.

Wspomniana antynomia niewinności i historii staje się tematem *Filokteta* – sztuki powstałej między 1958 a 1964 rokiem, która wyznacza początek zmagani Müllera z tematyką przemocy. Wszechobecność wojen i przemocy zasklepia niebo nad wyspą Lemnos, na której Grecy porzucają jednego ze swoich niegdyś najzdolniejszych łuczników – Filokteta. Tutaj młody Neoptolemos, uosobienie niewinności, pod przewodnictwem Odyseusza ma pojąć, że ten, kto chce wygrać wojnę trojańską, bądź też zapisać się w historii po stronie zwycięzców, musi „ubrudzić sobie ręce” (Žižek 2016). W tym przypadku oznacza to niewyrzekanie się kłamstwa, jeśli wybór nieprawdy niesie za sobą większe korzyści. Kłania się tutaj prawdziwa historia z generałem Colinem Powellem na czele, który, jak wiadomo, składał fałszywe zeznania przed Radą Bezpieczeństwa ONZ. Otwarcie socjalistycznego odcinka historii także nie należy do przedsięwzięć romantycznego ducha i kryształowych ideałów. Martwych jeszcze łatwiej zinstrumentalizować niż żyjących. To lekcja, która domaga się trybutu złożonego także z autorskiego „Ja”, które musi pojąć, że „nie można pozostać Indianinem tam, gdzie chce się coś wskórać za pomocą sztuki. Wszyscy strzelamy bez przygotowania, zaś wskóranie czegoś w sztuce, oznacza oskórowanie, od samego siebie począwszy”. Nie myślenie życzeniowe, lecz

plamiąca ręce praktyka prowadzi do celu. Trybut splecany ścieraniu się różnych rzeczywistości pociąga za sobą deziluzję, co z tragizmem ustawia egzystencję pod nieczystą gwiazdą socjalizmu. Przemiana przerażającej rzeki lodu jestestwa (Nietzsche), „prądu zimnego” (*Kältestrom*) w „prąd ciepły” (*Wärmestrom*) (Ernst Bloch)⁵, wymaga heroizmu, który żąda od bohaterów zrzeczenia się ich prawa do subiektywności: „Ja luka w mojej świadomości”. W sztuce o wznoszeniu socjalizmu w NRD pod tytułem *Budowa*, opowiadającej o powstawaniu dwóch elektrowni, bohater rozpoznaje siebie jako moment epokowej przemiany: „Jestem pontonem między epoką lodowcową a komuną”. Sednem dramatycznego zadania autora jest pomiar parametrów tego proletariackiego herosa, świadomie zmieniającego historię, jego podwójnej tożsamości, rozdartej pomiędzy moralnymi pobudkami a koniecznością wystawienia jej na teatralną próbę, lecz także wyznaczenia granic między prawomocnością i legitymizacją uprawianej przez niego przemocowej praktyki w szarej strefie historycznego „jeszcze nie”. Raz splamiona heroiczna świadomość może zostać oczyszczona tylko za pomocą krwi.

Ten warunek *sine qua non*, że tylko przemoc ratuje od przemocy – strategia, która nie pozostawia podmiotu bez szwanku – wyposaża poetykę Müllera w siłę, która popycha na rzadko dotąd przemierzane terytoria nieubłaganej historycznej ontologii, niełatwo dając się powiązać z utopijnym ideałem. Podczas gdy realnosocjalistyczny prom coraz moźliwiej wlecze się naprzód między epoką lodowcową a komuną, rozgrywana scenicznie walka z przemocą coraz śmielej wysuwa się na pierwszy plan. W naturze przemocy leży nie tylko fakt, że rzadko daje się ona rozstrzygnąć w stanie niewinności (wojny postrzegane jako chirurgiczne ingerencje bądź wojny dronowe tylko pozorują nową niewinność niezmiennie okrutnych zbrojnych intencji), ale także wykazuje się wypieraną na różne sposoby wirulencją.

Epidemia przemocy

W 1987 roku Müller powraca do początków swojej twórczości, takimi słowami zapowiadając jeden ze swoich wierszy – powstały na początku lat pięćdziesiątych tekst *Problem, jak przemoc rodzi się z faktu jej przeżycia lub doświadczenia*.

I MIĘDZY ABC A DWA RAZY DWA
Gwizdząc obszczywaliśmy szkolne ściany
Nauczyciel, rozgestykulowany
WSTYDU NIE MACIE. A jakże, ni cna.

Pod wieczór na drzewo, gdzie się jeden gość
Powiesił, wleźliśmy. Stało
Już gołe. Mówiliśmy: TEMU SIĘ UDAŁO,

⁵ Autorem obydwu terminów jest Ernst Bloch (Bloch 1954–1959). Więcej na ten temat w książce Anny Czajki *Człowiek znaczący nadzieja: o filozofii Ernsta Blocha* (Czajka 1991: 39) (przyp. tłum.).

GDZIE RESZTA? Z GAŁĘZI DO ZIEMI
MIEJSCA DOŚĆ (Müller 2007: 13)⁶.

Powieszony napędza pożądanie – pragnienie kolejnych śmierci. Zaklęty krąg. O ile samo autobiograficzne doświadczenie urodzonego w 1929 roku dramaturga-rza niewiele o tym mówi, o tyle jego liryka opowiada o magii złamanego tabu, o wkroczeniu obcego, który perforuje porządek codzienności, umożliwiając przedostanie się do niej wirusa o niewyobrażalnej zjadliwości, a którego teoretyk tragedii, René Girard, obarcza winą za epidemiczny charakter przemocy.

Zarówno społeczności prymitywne, jak i cywilizowane nigdy nie zdołają zidentyfikować zarazku wywołującego zarazę, który odpowiada za przemoc. Cywilizacja okcydentalna jest tym mniej zdolna, by go wyizolować i zbadać, gdyż jej namysł nad chorobą był dotąd powierzchowny (Girard 2012).

Przemoc jest zaraźliwa. Nawet, gdy pozostaje w ukryciu. Archaiczny antyk znalazł już tę cechę przemocy. Po powrocie do *polis* nie tylko wojownicy musieli odprawiać wielogodzinne tańce przed poległymi w mieście dotąd, aż energie zezwierzęcenia się wyczerpały, lecz już młodzieńcom w okresie dojrzewania wpajano umiejętność wytyczania jasnej granicy wobec tego, co nieludzkie. Jak wyjaśnia Jean-Pierre Vernant, ten aspekt polowania:

[...] właśnie w życiu młodzieńca spełnia istotną rolę w wychowaniu, w owej *paidei*, która przygotowuje go do życia w *polis*. Sytuujące się na pograniczu dzikiego i ucywilizowanego, polowanie wprowadza chłopca w świat dzikich zwierząt. Odbywa się ono jednak grupowo oraz podlega dyscyplinie; to rodzaj sztuki kontrolowanej – podyktowanej ścisłymi regułami, zobowiązaniami i nakazami. Jednak gdy owe społeczne i religijne normy zostaną przekroczone, łowczy oddalający się od tego, co ludzkie dziczeje, stając się tak nie-ludzki, jak zwierzęta, na które poluje (Vernant 1988).

Podobny przykład takiego zezwierzęcenia można odnaleźć w *Metamorfozach* Owidiusza – w opowiadaniu o myśliwym Akteonie, który został zamieniony w jelenia przez Artemidę, a następnie rozszarpany przez własne psy gończe – spuszczając przemoc z łańcucha, sam został przez nią dogoniony i pochłonięty. Paradoks ten zajmował Müllera do końca życia, o czym zaświadcza zdanie, które autor zapisał w roku własnej śmierci (1995): „Dzisiejszej nocy byłem we śnie Akteonem”. Antyk stanowi dla Müllera zarówno arenę scenicznych problematykacji, jak i miejsce akcji przemocy fundacyjnej, która – sięgając aż po naszą teraźniejszość – stanowi podwalinę *continuum* przemocy. „Tantal, król Frygii, kradnie pokarm bogów, zarzyna Pelopsa – swojego syna, częstując nim bogów” – Müller takimi słowami rozpoczyna *Tekst Elektry (Elektratext)* (1969), w którym mityczne prapoczątki ukazane zostają jako pasmo aktów okrucieństwa, sięgając aż po śmierć Klitajmestry. „Od dwudziestu lat Klitajmestra śni ten sam sen: wąż spija mleko

⁶ Wiersz w niemieckim oryginale brzmi: „UND ZWISCHEN ABC UND EINMALEINS / Wir pißten pfeifend an die Schulhauswand / Die Lehrer hinter vorgehaltner Hand / HABT IHR KEIN SCHAMGEFÜHL. Wir hatten keins. // Als Abend wurd wir stiegen auf den Baum / Von dem sie früh den Toten schnitten. Leer / Stand nun sein Baum. Wir sagten: DAS WAR DER: / WO SIND DIE ANDERN? ZWISCHEN AST UND / ERD IST RAUM”.

i krew z jej piersi. W dwudziestym roku Orestes wraca do domu do Myken, ofiarnym toporem zabija Ajgistosa, a po nim jego matkę, która z odkrytą piersią stoi przed nim i błaga o litość” (Müller 1998 a: 197–198). Ani słowa nie ma jednak o tym, że dokładnie w tym momencie powołuje się historia teatru, zaś tragedie, zwłaszcza *Oresteja*, przelamują mityczny horyzont niekończącej się zemsty. Twórczość Müllera przenika przerażeniem epidemicznym charakterem przemocy. „Niekórzy wisieli na latarniach, język wywalony, na piersiach tabliczka: Jestem tchórzem” (Müller 1976: 53). To zaraza przemocy jest fundamentem artystycznego uniwersum Müllera. Na otwartej scenie zbiera żniwo z żywych, po których umarli jeszcze długo głodują u podnóża historii. Niedająca się wypenić zaraza szaleje w historycznym *continuum*, które wykuwa ludzkość na kole przemocy.

Krótką, raczej niepozorną sztuką *Horacjusz*, powstała w 1968 roku po *Filoktecie*, porusza problem niepohamowanego wybuchu przemocy podczas służby ojczyźnie. Dokładnie w momencie, gdy przemoc staje się dozwolona, ponieważ jej użycie jest konieczne, Müller stawia pytanie, gdzie kończy się jej dopuszczalna granica oraz kiedy wkracza na niczym nieuzasadniony obszar. Materiał źródłowy sięga wczesnej historii Rzymu i został uprzednio zaadaptowany zarówno przez Pierre’a Corneille’a, jak i Bertolda Brechta. Osią dramatu jest walka, w której miasta Alba i Rzym właśnie rozstrzygały między sobą spór o władzę, gdy „przeciwko zwaśnionym ruszyli Etruskowie zbrojną potęgą” (Müller 1978: 96). Skłócone strony jednoczą się w obliczu wspólnego zagrożenia i, zamiast zderzać ze sobą własne wojska, wystawiają do walki parę wojowników. W wersji Müllera cały konflikt rozstrzyga się w pojedynku dwóch wystawionych przez strony mężów, w którym to Rzymianin zwycięża, zadając śmiertelny cios Kuriacjuszowi. Tekst ten nabiera scenicznej nośności, ponieważ zwycięski Rzymianin zabija także własną siostrę, która nie chce dołączyć do świętujących, gdyż tym, który zginął w pojedynku, był jej narzeczony.

Wtedy Horacjusz podniósł ramię drżące jeszcze od ciosu,
 Którym przed chwilą zabił Kuriacjusza
 Oplakiwanego teraz przez jego siostrę,
 I wbił miecz, na którym krew oplakiwanego
 Jeszcze nie wyschła
 W pierś tej, co po nim płakała.
 I krew jej połała się strugą na ziemię. On zaś rzekł:
 Idź do tego, którego bardziej miłujesz niż Rzym (Müller 1978: 97).

Rzymianin zabija siostrę w afekcie, zaś lud rzymski musi rozsądzić: „Czy jako zwycięzca ma być uwięziony, / Czy jako zbrodniarz stracony Horacjusz” (Müller 1978: 97). Co ma większą wagę: zasługa dla ojczyzny czy zbrodnia? Ten moralny dylemat Müller rozwiązuje za pomocą właściwej jego twórczości antynomii:

Oto zwycięzca. Jego imię: Horacjusz.
 Oto morderca. Jego imię: Horacjusz.
 Wielu mężów jest w jednym mężu.
 Jeden mieczem wywalczył zwycięstwo dla Rzymu,
 Drugi mieczem zabił swoją siostrę.
 Bez powodu.

Każdemu to, na co zasłużył.
Zwycięzcy laur. Mordercy topór (Müller 1978: 99).

Takie rozstrzygnięcie interpretatorzy twórczości Müllera najczęściej odnoszą do ambiwalentnej roli Stalina, jaką odegrał on w historii socjalizmu. Sama sztuka oparta jest na raczej prostej mechanice. Na płaszczyźnie politycznej użycie przemocy jest tyleż konieczne, co nieuniknione. Jest jednak niedozwolone, kiedy wymyka się spod kontroli, stając się narzędziem w rękach jednostek wiedzionych subiektywną żądzą. Nie to, kto jest sprawcą przemocy, decyduje o jej prawomocności, lecz na jakim polu się jej używa.

Regulatory przemocy

Ten sam regulatyw, na którym opiera się sztuka *Horacjusz*, obowiązuje także w *Mauzerze* – kolejnej sztuce, za pomocą której Müller kontynuuje dziedzictwo Brechtowskiego *Lehrstück*. Utwór powstał w 1970 roku. Jego miejscem akcji jest rosyjska wojna domowa, która wybuchła w następstwie rewolucji październikowej. Kat A rewolucji – Mauzer, nazwany tak po niemieckim pistolecie – doświadcza moralnego dylematu wobec konieczności zlikwidowania trzech chłopów, podejrzewanych o działalność antyrewolucyjną.

Ich wrogowie to moi wrogowie, wiem to
Ale ci, którzy stoją przede mną, twarzą do kamieniołomu,
Tego nie wiedzą, a ja, który to wiem,
Nie umiem inaczej zaradzić ich niewiedzy
Niż posyłając kulę (Müller 2008: 68).

Przemoc ma podwójną naturę – konieczne jest zarówno jej rozniecanie, jak i regulacja. Kiedy Mauzer decyduje się puścić chłopów wolno – „Mówię: wasi wrogowie to nasi wrogowie. / Mówię: wracajcie do swojej pracy” (Müller 2008: 68) – sam zostaje zlikwidowany przez trybunał rewolucyjny i zastąpiony przez nowego kata. Jednak także jego następcą ponosi porażkę. Nie staje się tak dlatego, by natchodziły go moralne wątpliwości co do własnych czynów, wprost przeciwnie – ulega on fascynacji przemocą.

Tratuję to, co zabiłem
Tańczę skacząc dziko na moich trupach
Nie wystarczy mi że zabijam to, co musi umrzeć
Zeby rewolucja zwyciężyła i skończyło się zabijanie
To musi całkiem przestać istnieć na dobre
Zniknąć z powierzchni ziemi
Dla nadchodzących posprzątany stół (Müller 2008: 74-75).

Kiedy dla kata kolejne trupy przestają być „ciężarem”, a stają się „zdobyczą”, konieczna jest kolejna interwencja chóru kontrolnego. Kiedy znika instancja, która mogłaby położyć kres przemocy, dochodzi do jej epidemicznego rozprzestrzenienia, o czym była już mowa – do kryzysu przemocy. O tym, że przewidziane sankcje

są poważne, przekonują zarówno tekst *Horacjusza*, jak i przypadek kata A. Także B zostaje zlikwidowany. Dobro sprawy wymaga przemocy, jednak ten, który ją ucieleśnia, stoi przed niebezpieczeństwem nieodwracalnego samozniszczenia oraz ściągnięcia na siebie winy. W równej mierze dotyczy to starożytnego Rzymu, co ówczesny realny socjalizm.

Strukturalne pokrewieństwo z *Horacjuszem* jest tutaj ewidentne. Obie sztuki podejmują problematykę różnicy między legitymizowanym a niedozwolonym, ponieważ niekontrolowanym, zabijaniem – jednak osadzają ten akt w odmiennych kontekstach. Zarówno w *Mauzerze*, jak i w *Horacjuszu* rozpetana przemoc mocą chóru podlega regulacji w momentach, kiedy wydostaje się spod kontroli, prowadząc do aktów samowoli w stosowaniu przemocy przez bohaterów obydwu dramatów. Dylemat dotyczący destrukcyjnej siły rozkazów wydawanych przez wspólnotę, które obciążają ludzką substancję jednostki, długotrwale ją niszcząc, komunikowany jest pomiędzy reprezentującym ogół chórem a bohaterem, któremu powierzono wykonanie polecenia.

Lecz kiedy twoja ręka stała się jednym z rewolwerem
 A ty stałeś się jednym ze swoją pracą
 I zatraciłeś jej świadomość, świadomość
 Ze trzeba ją wykonać tu i dzisiaj
 Żeby już nie musiał jej wykonywać nikt inny
 Twoje miejsce na naszym froncie było luką
 I nie ma już dla ciebie miejsca na naszym froncie (Müller 2008: 77).

Do zadań chóru należy zarówno przypominanie o konieczności stosowania przemocy, jak i egzekucja egzekutorów przemocy, kiedy ci zatracają wewnętrzny dystans wobec własnych krwawych praktyk oraz świadomość nieludzkiego charakteru popełnianych czynów, ponieważ w owych momentach zanika ich ludzkość, jednocześnie doprowadzając do wypaczenia misji historii.

Pięć krótkich scen sztuki *Bitwa. Sceny z Niemiec* (1951-1974) zaświadcza, że ta dwoistość paradoksalnego motywu przewodniego może dojść do głosu także bez interwencji chóru. Akcja dramatu rozgrywa się w narodowosocjalistycznych Niemczech między 1933 a 1945 rokiem. W końcowej fazie drugiej wojny światowej rozpanoszyła się przemoc. W groteskowo zatytułowanej drugiej scenie *Wiernego miatem druha* kilku żołnierzy Wehrmachtu skanduje rymy na ośnieżonej rosyjskiej pustyni w czasie, gdy zjada jednego ze swoich: „Teraz koleżeńsko / Wesprze siłę bojową, pokrzepi nasze męstwo” (Müller 1980: 267). W *Weselu u drobnomieszczan* ojciec rodziny zabija strzałem z pistoletu żonę i córkę na wieść o samobójczej śmierci Hitlera: „Führer nie żyje. Życie zdradą stanu jest” (Müller 1980: 268). W kolejnej scenie żona rzeźnika zabija męża, któremu właściwie spieszy na pomoc, gdy ten chce się utopić ze strachu przed karą za popełnioną zbrodnię wojenną. Akcja ratunkowa przeradza się w pojedynek: „Zabiłam. Zabiłam. On albo ja” (Müller 1980: 273). W ostatniej scenie⁷ domownicy denuncjują młodego żołnierza, który na ich polecenie podniósł białe prześcieradło, oskarżając go o zdradę stanu wobec przybyłych SS-

⁷ Scena ta nosi tytuł *Prześcieradło, czyli niepokalane poczęcie*.

manów: „Panowie, zostawcie nas. To zrobił on” (Müller 1980: 274). Nawet jeśli z tych kotłów serwuje się raczej rozgotowaną zupę przemocy, rzeczony regulatyw dochodzi do głosu w scenie pierwszej pod tytułem *Noc długich noży*.

Zezwierżenie na skutek przemocy

W noc pożaru Reichstagu były komunista odnajduje swojego brata, prosząc go o śmierć: „O śmierć cię proszę tylko, o nic więcej” (Müller 1980: 263), po tym, jak został poddany torturom przez nazistów i przebrany za szpicla: „Gdy kogoś wygarniali, kazali iść ze sobą / Wystrojonemu. To znaczyło: jestem kapuś” (Müller 1980: 265). Były komunista zdążył już w międzyczasie oddać się na usługi przemocy:

Buty to też coś, i wreszcie sam nie jesteś:
Machasz pałą, a inni wrzeszczą (Müller 1980: 265).

Zatrącający o absurd układ sceniczny opiera się na rzeczywistym zdarzeniu, które F.C. Weiskopf opisał w *Księdze anegdot (Das Anekdotenbuch)* opublikowanej w 1949 roku. W scenę układa się dialog dwóch antypodycznych bohaterów, którzy w myśl ukutej przez Maurice'a Blanchota formuły „zerwanej zażyłości” (*eine zerrissene Innigkeit*) zostają obrazowo ukazani jako bracia. Przemoc ponownie objęła podmiot we władanie po to, by można jej było doświadczyć jako ekstatycznego celu samego w sobie. W miejsce chóru tym razem to świadomość proletariackiego bohatera przynosi refleksję, że łatwo stać się suwerenem przemocy, jeśli w porę nie zostanie ona okiełznana. Zakłęcie Goethego „Miotło, rusz się! / W ką, starucha! / Duchy słuchać! / Znikły czary. / Odtąd moim sprawom służcie, / Gdy rozkażę ja – mistrz stary” (Goethe 1984) przed zakrwawionym horyzontem historii staje się wyrokiem śmierci wydanym na świadomość zagrożoną utratą autonomii i zezwierzaniem.

Tak było. Zobaczyłem, co mam w sobie.
Noc długich noży pyta: kto kogo.
Ja jestem jednym i drugim jestem.
(O jednego za dużo. Kto kogo przekreśli).
Weź rewolwer – zrób, czego nie zrobię,
Niech nie będzie psa, tylko martwy człowiek (Müller 1980: 265).

Epatowanie rozbuchaną przemocą w *Nocy długich noży* zostaje ujarzmione w sposób podobny, jak to się dokonuje w *Horacjuszu* czy *Mauzerze* – bohater zostaje unieszkodliwiony. W dramacie *Bitwa* epidemiczna natura przemocy ukazana zostaje jako siła nieodparta, dzięki czemu świadomość refleksyjna – *Zobaczyłem, co mam w sobie* – może tymczasowo przezwyciężyć fascynację przemocą i na krótko zadziałać fabułowtórco.

Różne miejsca akcji prezentują niezmienny w swej istocie regulatyw przemocy. Nieodzowność stosowania przemocy w rozwiązywaniu politycznych konfliktów spotyka się z przyzwoleniem, jednak jej praktykowanie niesie za sobą opisane przez Reného Girarda w kontekście antycznej tragedii ryzyko zainfekowania,

które nie dopuszcza, by ostatecznie pękło *continuum* przemocy. Jednak, jak potwierdzają przykłady chóru rewolucji oraz brata komunisty A, wcielenie tego regulatywu możliwe jest także dzięki eksponentom tego radykalnego marzenia o społecznej emancypacji, którzy działają mimo ciężącego nad nimi zagrożenia. Wszystkie sceny co do jednej przenikają przemoc, wyrastająca z wnętrza kolektywu – niezależnie od tego, czy chodzi o rzymskich obywateli, rosyjskich rewolucjonistów, braci, towarzyszy, członków rodziny, współmałżonków czy domowników, co jednoznacznie potwierdza, że kontaminacja przemocą stanowi właściwy temat twórczości Müllera. Gdy do akcji zaprzęgnięty zostaje znoszący wszelkie zahamowania afekt, nieodzowne staje się nie tylko powołanie mechanizmu regulacyjnego działającego na usługach historii, ale także wielkiego Innego, społecznej przyszłości. Jeśli instytucje państwowe czy też dobra wspólnego przestają sprawować tę funkcję, jak to się stało w erze narodowego socjalizmu, i ponadto, jeśli sam chór pod postacią rozmaitych zbiorowości (współmieszkańców, rodziny, wojska) także zostanie zainfekowany, to instancja sprawczej mocy ogółu wyklucza się i obowiązek zarządzania przemocą przenosi się na jednostkową świadomość polityczną. Orzeczenie lekarskie i medykalizacja pozostają identyczne i jednoznaczne aż do roku 1974.

Rzeczywista przemoc nie rodzi się z przemocy wyrządzonej komuś, ale z przemocy, którą samemu się wyrządza, wykraczając jednak poza horyzont wyznaczany przez generację, która jednocześnie dopuściła się, ale i sama doświadczyła zbrodni oraz zniszczenia w nieznanym dotąd wymiarze. Georg Wiegghaus dostrzega kwintesencję *Bitwy* Müllera w „archaicznym prawie wilków” (Wiegghaus 1981). Genia Schulz mówi zaś o „Prarzezi, w której brat zabija brata” i konkluduje: „Wszystkie te sceny z Niemiec łączy fakt, że wzajemne wyrzynanie się jawi się jako oczywisty warunek własnego przeżycia” (Schulz 1990). Jost Hermand pisał o „ogólnym zjawisku brutalizacji, za sprawą którego całe Niemcy zamieniły się w jedną rzeźnię, w której zostali już tylko rzeźnicy i zaszlachtowani” (Hermand 1999: 42). Zróżnicowanie obrazów przemocy w twórczości Müllera nieustannie wymyka się recepcji, dlatego też wcześniej nie dostrzeżono, że jej rozpętywanie ściśle powiązane jest z jednoczesnym programem jej tłumienia. To hermeneutyczne trudne sąsiedztwo miało wykrzywić ów bilans epokowy (*Epochen-Bilanz*), o którym pisał Frank Hörnigk (1989).

Wszystkie te metody doświadczania opierają się na nieuniknionym paradoksie Müllera, w myśl którego, by znieść przemoc, należy zastosować przemoc, ponieważ jest ona czymś, co wewnętrznie określa zarówno podmioty, jak i społeczeństwa, i nie jest na nie nakładana jedynie czysto zewnętrznie. I jeśli utopijny cel świata pozbawionego przemocy kiedykolwiek ma zostać osiągnięty, to przemoc – ze względu na jej epidemiczny charakter – nie może być stosowana bez instancji regulującej. Wymienione sztuki rozwijają tę dwoistość przemocy w warstwie narracyjnej. Zasada dialogiczności nie napotyka ograniczeń, toteż nie ma powodu, by mówić o Müllerze jako autorze postdramatycznym. Wprost przeciwnie. Uwolnienie przemocy i jej dozowanie w każdym kolejnym utworze budują sceniczno-dramatyczne uniwersum, przesywane przez antagonistyczne napięcia.

Tama pęka

SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE.

(Müller 2000 b: 87)

Wraz z utworem *Noc długich noży* pęka ostatnia tama przemocy. Nagle i bez wyjaśnienia dominująca dotąd tematyka regulacji przemocy zostaje unieważniona i odtąd niczym niehamowany rozlew krwi przybiera takie rozmiary, że w 1985 roku w *Anatomii Tytusa Fall of Rome* niemal niekończącą się falą przemocy zalewa pozbawioną nadziei teraźniejszość, w utworze przebraną w kostium imperium rzymskiego. Opublikowana w 1977 roku *HamletMaszyna* przynosi ze sobą słyszalną na całym świecie eksplozję owej utopijnej energii, która dotąd nie tylko napędzała, ale i kanalizowała proces twórczy Müllera. Owych dziewięć stron zostaje przyjętych z aplauzem, nie ujmując jednak nieokiełznanym fantasmagoriom owego jednoznacznego przesłania, które objawia się czytelnikowi także w postutopijnym wieku dwudziestym pierwszym. Śmierć utopii staje się widowiskiem. O ile napięcie w Müllerowskich tekstach służyło antycypowaniu świata pozbawionego przemocy – nawet, jeśli środkami przemocy – z którego wylaniał się dialog, o tyle *Hamlet-Maszyna* zarówno formalnie, jak i treściowo zrywa z dotychczasową poetyką Müllera. *HamletMaszyna* wyprowadza na świat bez przyszłości – „z tyłu (za mną) ruiny Europy” (Müller 2000 b: 87) – w którym zdany na samego siebie podmiot za pomocą serii przekroczonych tabu wskazuje na własne stłumione pragnienie.

Zatrzymałem kondukt, podważyłem wieko trumny mieczem, przy czym pękła klinga, tę-
pym kikutem wreszcie się udało, i rozdzieliłem martwego rodzica CIAŁO LUBI ŁĄCZYĆ
SIĘ Z CIAŁEM pomiędzy otaczających mnie nędzarzy. Żałoba przerodziła się w wesele,
wesele w mlaskanie, na pustej trumnie morderca sadowił wdowę POMÓC CI WEJŚĆ
WUJU SZERZEJ NOGI MAMO. Położyłem się na ziemi i słuchałem, jak świat krąży po
orbicie pośród miarowo postępującego rozkładu (Müller 2000 b: 87).

To opis surrealistycznej scenerii – preludium, mające wprowadzić wątek kanibalski, w którym Hamlet ograbia zwłoki ojca, co spotyka się z aprobatą społeczeństwa: „Żałoba przerodziła się w wesele, wesele w mlaskanie”. Temat postaw nieludzkich znany jest również z innych tekstów Müllera, jednak zarówno w *Bitwie*, jak i w *Germanii Śmierci w Berlinie* wciąż jednoznacznie przypisywany był faszystowskiemu Niemcom oraz ustrojowi imperialnym. W jadłospisie znajdowali się dotąd żołnierze Wehrmachtu, to zjadani przez własnych towarzyszy – jak w *Bitwie* – to przez martwych lub żywych dowódców – jak w *Germanii Śmierci w Berlinie*. Wojna żywi się mięsem żołnierzy i prowadzi do odczłowieczenia, jak głosi powszechnie znana wykładnia tej symboliki.

HITLER: Śniadanie!

(Strażnik odchodzi. Żołnierz. Hitler go zjada, kończąc na głowie. Kicha, pluje i wyciąga z ust włosy)

Rozkazałem, aby moich ludzi golić, zanim dostaną ich na posiłek. „Świństwo!”

(Müller 2009 a: 53–54).

Kolejna scena w *Germanii Śmierci w Berlinie* rozgrywa się pod Stalingradem.

Żołnierz 1: Daj rękę, towarzyszu.

(Wyrzywa mu rękę. Młody Żołnierz krzyczy. Zmarli śmieją się i zaczynają obgryzać jego rękę.)

Żołnierz 3: *(oferując mu rękę)*: Nie jesteś głodny?

[...]

Żołnierz 1: Następnym razem będziesz pierwszy. W tym kotle starczy mięsa dla wszystkich.

Głosy: Vive l'empereur.

Niech żyje cesarz.

ŻOŁNIERZ 1: To Napoleon. Przychodzi co trzecią noc.

(Napoleon przechodzi obok. Blady i gruby. Ciągnie za nogi żołnierza swojej Wielkiej Armii.)

W porządku [...]. Naprawdę nie chcesz jeść? (Müller 2009 a: 42).

Nowe pragnienie przemocy

HamletMaszyna wyznacza nowy sposób kodowania elementów w Müllerowskiej poetyce – w jego *imagerie*, jak powiedziałby Adorno. Odtąd wykroczenia wobec norm cywilizacyjnych pozostaną bez echa. Nie ma już instancji, która mogłaby zadać kres serii złamanych tabu. Kolejne wykroczenie wobec obywatelskiego kodeksu zachowań stanowi pochwalana przez Hamleta kopulacja królewskiej pary, do której dochodzi w miejscu publicznym. W krajobrazie nadwyręzonych kulturowych standardów drogę na powierzchnię torują sobie również pewne archaiczne gesty, biorące się z tego, co nieświadomione; także politycznie. W punkcie kulminacyjnym antyedypalna rewolta zwraca się przeciw fundamentalnemu dla cywilizacji tabu oraz przeciw psychologicznym podwalinom okcydentalnej świadomości: „Teraz wezmę cię, matko, mojego ojca niewidocznym śladem” (Müller 2000 b: 89). Utopijny horyzont tajemnicy zostaje pochłonięty przez wszystko to, co archaicznie niezmiennie, a złożone z wypartych i stabuizowanych odruchów. Projekt historii – nośnik nadziei w czystej postaci – okazuje się ślepym zaułkiem. Tym samym obieg życia wyradza się do postaci jego pustej symulacji i przechodzi w świat wiecznego powrotu, który wobec braku przyszłości wytwarza już tylko rozkład – „i słuchałem jak świat krąży po orbicie pośród miarowo postępującego rozkładu” (Müller 2000 b: 87). Już tylko Ofelia ma w sobie antagonistyczną siłę, dzięki której wciąż obrusza się na jej społeczny los. Przynajmniej przy założeniu, że anatomia jest losem, jak uważał Zygmunt Freud.

OFELIA [Chór/Hamlet]

To ja, Ofelia. Której nie chciała rzeka. Kobieta na stryczku Kobieta z przeciętymi żyłami Kobieta ze śmiertelną dawką NA WARGACH ŚNIEG Kobieta z głową w piecyku gazowym. Wczoraj przestałam się zabijać. Jestem sama z moimi piersiami moimi udami moim łonem. Druzgoczę narzędzia mojej niewoli krzesło stół łóżko. Niszczę pole bitwy które było moim domem. Otwieram na oścież drzwi, żeby wpuścić wiatr i krzyk świata. Rozbijam okno. Zakrwawionymi rękami drę fotografie mężczyzn których kochałam i którzy posługiwali się mną w łóżku na stole na krześle na ziemi. Podkładałam ogień pod

moje więzienie. Ciskam w ogień moje suknie. Wyrrywam sobie z piersi zegar który był moim sercem. Wychodzę na ulicę odziana w swoją krew (Müller 2000 b: 89).

Müller splata próby samobójcze drugiej żony, poetki Inge Müller, która odbiera sobie życie w roku 1966, z epizodem z pożycia małżeńskiego Ulrike Meinhof. Oparta na wątku autobiograficznym dublerka klasycznej postaci Ofelii buntuje się przeciw odwiecznemu samobójstwu i obiera kierunek znaczone śladami Meinhof, który od epoki historycznej wiedzy do terroryzmu. Jednak złamanie antycznego wzorca, jak oczekiwaliby tego dyskurs genderowy, nie otwiera żadnej nowej cezury, a jedynie wiąże się z epilogiem projektu nowej historii.

OFELIA (podczas gdy dwóch mężczyzn w fartuchach lekarskich owija ją i wózek od góry do dołu w bandaże)

Tu mówi Elektra. W sercu ciemności. W słońcu tortur. Do metropolii świata. W imieniu ofiar. Wyrzucam z siebie wszelkie nasienie, jakie przyjąłem. Mleko moich piersi zamieniam w śmiertelną truciznę. Unieważniam świat zrodzony ze mnie. Duszę świat ze mnie zrodzony między udami. Grzebię go w swoim łonie. Precz ze szczęściem pokory. Niech żyje nienawiść, pogarda, bunt, śmierć. Kiedy uzbrojona w rzeźnicki nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę.

Mężczyźni wychodzą. Ofelia pozostaje na scenie, siedzi nieruchoma w białym opakowaniu (Müller 2000 b: 94).

Zdanie „Kiedy uzbrojona w rzeźnicki nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę”, wypowiedziała Susan Atkins, członkini amerykańskiej sekty satanistycznej, znanej pod nazwą Rodzina Mansona, która w roku 1969 dokonała wielu morderstw w Stanach Zjednoczonych. Tym cytatem kończy się sztuka. Ostatnie słowo należy do apoteozy przemocy i okrucieństwa. Przemoc nie jest już kontrahentem sprawczego historycznie podmiotu, lecz to na terytorium posthistorii objawiają się patologiczne rysy bohaterów. Co rozpoczęło się pod hasłem rewolty w imieniu emancypacji kobiet, osunęło się w negację matczyności. Zapewniona dzięki odtwarzalności macierzyństwa przyszłość wprost podlega unieważnieniu: „Unieważniam świat zrodzony ze mnie. Duszę świat ze mnie zrodzony między udami. Grzebię go w swoim łonie” (Müller 2000 b: 94).

Historia jako ślepa uliczka

Jesteśmy na końcu projektu nowej historii i nawet jeśli nie wycelowaliśmy dokładnie w punkt, to dotarliśmy do naszej terażniejszości, w której słońce tortur znowu mocno świeci. Rezerwy utopii się wyczerpały. Nawet jeśli skojarzenie tematu emancypacji kobiet i woluntarystycznych aktów przemocy wydaje się niestosowne wobec terażniejszej epoki terroryzmu, światowa codzienność dostarcza potwierdzeń, że terroryzm coraz bardziej okupuje próżnię powstałą po implozji niezrealizowanego projektu historii.

Rację bytu wciąż ma także druga teza zasadnicza dla tej sekwencji – nie sposób przewidzieć, jak po śmierci utopii może objawić się cywilizacyjnie nowe. Z perspektywy historii nowe jest tylko dogasanie horyzontu nadziei w obrębie *Przemyśleń do socjalizmu*, jak Müller wielokrotnie nazywał niefortunne społeczno-polityczne eksperymenty wdrażane w Europie Wschodniej.

Przedostatnia scena wraz ze zdaniem: „Nadzieja nie spełniła się” (Müller 2000 b: 91) ostatecznie kładzie kres setkom lat walk o lepszą przyszłość. Napędzany utopią projekt historii sam przechodzi do historii. „Dekorację stanowi pomnik. Przedstawia on w stokrotnym powiększeniu człowieka, który przeszedł do historii. Skamielina nadziei. Jego nazwisko jest wymienne. Nadzieja nie spełniła się. [...] jego pomnik leży na ziemi” (Müller 2000 b: 91). Erozja utopijnej nadziei zachwiewa także centrum całego tekstu. Czy nadzieja ta skamielała wraz z krwawym stłumieniem powstania na Węgrzech w 1956 roku, na co wskazuje kryptotypuł czwartej sceny – *Burda w Peszcie Bitwa o Grenlandię*, który – obojętne, czy nawiązuje do epidemiczności przemocy – na pewno jednak ponownie sięga po metaforę epoki lodowcowej, której obszar wpływów chciał ominąć socjalistyczny prom, zmierzający w kierunku komuny? Jej przedsięwzięcie zostaje wstrzymane, zaś filozof, który zamiast świat interpretować, zapragnął go zmieniać, na nowo układa się w rzeczywistości i wyradza w oprawcę.

HAMLET KSIĄŻĘ DUŃCZYKÓW I ŻER DLA ROBAKÓW
BRNĄC OD DZIURY DO DZIURY KU OSTATNIEJ DZIURZE
SMĘTNIE Z WIDMEM NA PLECACH KTÓRE GO SPŁODZIŁO
ZIELONY JAK CIAŁO OFELII W POŁOGU
ROZDZIERA BŁAZEN TUŻ PRZED TRZECIM PIANIEM
KURA
SWOJĄ BŁAZEŃSKĄ SZATĘ FILOZOFA
WPEŁZA GRUBY OPRAWCA DO PANCERZA

Wstępuje w zbroję, rozpolawia toporem głowy Marksa Lenina Mao. Śnieg. Epoka lodowcowa
(Müller 2000 b: 93–94).

Projekt ludzkości o nazwie historia, względnie próba położenia kresu przemocy, zostają unieważnione. „Głowy Marxa Lenina Mao” nie potrafiły wskazać drogi wyjścia ze spirali przemocy. W *HamletMaszynie* uchwycony zostaje ów moment, kiedy wygasa roszczenie realizacji takiego porządku, który nie jest ufundowany na przemocy, ani nie niesie za sobą kolejnych jej wybuchów.

Można tylko spekulować o historycznych pobudkach, które kierowały Müllerem, by zapoczątkować ten radykalny zwrot w połowie lat siedemdziesiątych. Tak czy owak trudno jednoznacznie stwierdzić, czy sam Müller przeczuwał, jakiej wymowy nabierze jego tekst, jeśli jego program głosił wyższość metafory nad jej autorem. Nie ulega jednak wątpliwości, że wciąż zajmowały go losy historycznego projektu.

Pieśni pożegnania

W sztuce *Misja*, po raz pierwszy zaprezentowanej na scenie w 1979 roku, pobłyskuje ostatni promyk nadziei na wyblakłym utopijnym horyzoncie. To dramat oparty na dialogach, którego podtytuł *Wspomnienie rewolucji*⁸ otwiera retrospektywne spojrzenie na temat, dający początek najważniejszym rozpoznaniom. W centrum sztuki znajduje się bowiem problem zdrady pierwszego świata, która doprowadza do upadku rewolucji na Jamajce oraz stoi za wypowiedzeniem ponadpodziałowej solidarności, jaka niegdyś oświecała wspólne marzenie o wolnej i zjednoczonej ludzkości. Sytuacja wyjściowa przypomina tę z *Mauzera* – rewolucja musi zabijać, by zwyciężyć: „Wielu umrze w tej klatce zanim wykonamy naszą pracę. Wielu umrze w tej klatce, ponieważ wykonujemy naszą pracę” (Müller 1981: 51). Także gdy wprowadzony zostaje wątek rozkoszy płynącej ze stosowania przemocy: „To nie strach wstrząsa moimi nerwami tylko radosna wizja tańca. Słyszę werble, choć jeszcze się nie odezwały” (Müller 1981:57). Najważniejsza zmiana, jaka zachodzi w tych pieśniach pożegnania, dotyczy stosunku do przyszłości. Idealy Rewolucji Francuskiej – Wolność, Równość, Braterstwo – nie posiadają już żadnej mocy, by kreować historię: „Na tych koniach dobrze się nam jechało, z powiewem jutra u skroni. Teraz wieje wiatr wczorajszy. [...] My zaś potrzebujemy czasu, żeby odwołać czarną rewolucję, tak dokładnie przygotowaną, na zlecenie przyszłości, która znowu jest już przyszłością, jak wszystkie poprzednie” (Müller 1981: 57). Niegdyś otwarty horyzont zamyka się nad Europą i światem Zachodu.

Były rewolucjonista Debuissou – naznaczony piętnem zdrady – podobnie jak Hamlet przechodzi na stronę władzy. Podczas gdy w *HamletMaszynie* przyznawano kobiecie ostatki potencjału stawienia oporu, *Misja* pyta o antagonistyczną rolę Trzeciego Świata oraz jego stosunek wobec natury, na który nie wywarła wpływu okcydentalna racjonalność. Ostatnia, również duchowa, możliwość brzmi: „Skoro żywi nie potrafią już walczyć, będą walczyć umarli. Z każdym uderzeniem serca rewolucji ciało na powrót przyobleka ich kości. Krew wraca do żył, życie wypełnia ich śmierć. Bunt umarłych będzie wojną krajobrazów, naszą bronią będą lasy, góry, morza i pustynie świata” (Müller 1981: 58). Niegdyś rewolucyjny, kojarzony z przemyślem, proletariacki podmiot ustępuje miejsca „wilkowi, który przybywa z południa”, jak Müller heroizująco określił bohaterów mającej nastąpić nowej wędrówki ludów w mowie wygłoszonej na okoliczność wręczenia mu Nagrody Büchnera w 1985 roku.

Zmiana paradygmatu, która dokonuje się wraz z *HamletMaszyną*, uwidacznia się w *Misji* za sprawą nowego kodowania kolejnych motywów. W *Bitwie* żarący pragnieniem przemocy brat opisuje samego siebie za pomocą metafory sportowca bliźniaka: „Ja jestem jednym i drugim jestem” (Müller 1976: 47). Ten sam motyw pojawia się także we fragmencie prozy, którym Müller przestrzeliwuje dialogiczną strukturę *Misji* – zabiegiem zastosowanym przez niego już wcześniej w *Cemencie* (1972): „Zrzucam ubranie, to, co zewnętrzne, już się nie liczy. Kie-

⁸ W przekładzie Jacka St. Burasa podtytuł zostaje pominięty (przyp. tłum.).

dyś spotkam tego drugiego, mojego antytezę, sobowtóra o twarzy ze śniegu. Jeden z nas przeżyje” (Müller 1981:56). Tę samą konstrukcję *Doppelgängera* znamy już ze sztuki *Bitwa*. W utworze zarażone „Ja” jest do egzystencjalnej dyspozycji. Jednak w przeciwieństwie do *Horacjusza*, *Mauzera* czy *Bitwy*, zakończenie sztuki pozostaje otwarte. Nieobecna jest w niej przeciwwaga w postaci regulujących mocy (chóru, brata), które we wcześniejszych sztukach interweniowały w bieg historii. Odzyskanie stanu niewinności – „twarzy ze śniegu” – pozostaje zatem pod znakiem zapytania. Kiedy tylko unieszkodliwieni zostaną Horacjusz, kat z *Mauzera* i brat z *Bitwy*, dlatego, że ich ludzka substancja uległa zniszczeniu, nadarza się okazja, by spotworniały sobowtór opuścił scenę jako zwyczajca, ponieważ instancja regulacyjna przestała już działać.

Spotworniały jest z pewnością Aaron, czarny charakter *Anatomii Tytusa Fall of Rome* (1986). Jego pojawienie się unicestwia ostatki utopii, które w *Misji* miały jeszcze moc wirulentną. Aaron w roli agenta wszechogarniającej destrukcji intonuje pieśń nad pieśniami ku rozkoszy przemocy.

Tysiące czynów strasznych rozdzieliłem
Tak lekką ręką jakbym strącał muchę
I nic mi bardziej dziś nie żżera serca
Jak myśl, dlaczego nie rozdzieliłem ich
dziesięć tysięcy więcej (Müller 2000 c: 163).

Już żadna przeciwstawna instancja nie podejmuje się interwencji, by poskromić rozpanoszone okrucieństwo. Każdy stara się przebić przeciwnika w niegodziwości – „SZALEŃSTWO URASTA DO GWIEZDNYCH WOJEN” – skanduje chór, gdy przeobrazeniu ulega miejsce utopijnego celu: „Chcę zmienić niebo w krwawy pęcherz” (Müller 2000 c: 135).

Horyzont bez przyszłości

Nieobecność poezji jest nieobecnością szczęścia.

Georges Bataille

Zmiany w horyzoncie przemocy unaoczniają dokładnie to, co niesie ze sobą zapisany w *HamletMaszynie* rozrachunek: „Mój dramat już się nie odbędzie” (Müller 2000 b: 91). Dramatopisarz nie tylko porzuca dramatyczną formę, ale także przede wszystkim wyznaje, że jedność przeciwieństw, z której jego sztuka czerpie napięcie, a ściślej – harmonia rozniecanej i zarazem ujarzmianej przemocy – nie jest już napędzana utopią w przestrzeni historycznej. To z tektonicznego napięcia fundamentów czerpią wszelką siłę sceniczne i dialogiczne konstrukcje jego sztuk. Bez wiary w możliwy kres przemocy ich oddziaływanie byłoby osłabione.

Germanista Peter Szondi już w twórczości Czechowa i Strindberga dostrzegł powolne wysychanie dramatycznego strumienia. Mimo że jego obecność jest wyróżnikiem tekstu dramatycznego, z każdym kolejnym dialogiem, każdą decyzją czy działaniem, prowokując kolejne spiętrzenia, coraz mniej otwiera się na przyszłość. Proces ten swój punkt kulminacyjny częściowo osiąga w luźno powiązanych strukturach dramatyczno-dialogicznych Samuela Becketta.

Jest jeszcze drugie – umotywowane politycznie i wyposażone w socjalistyczny horyzont oczekiwań – ramię czasu wyznaczane przez nazwiska Brechta i Müllera, które pod koniec lat siedemdziesiątych rozbija się o niedający się sforsować mur, kiedy to sejmografy teatru rejestrują całkowite przesłonięcie horyzontu przyszłości. Podobnych wniosków dostarcza cały szereg sztuk z późniejszego okresu twórczości Müllera, które na torze równoległym wobec tematyki przemocy tropią antagonizność płci. Horyzont historyczny tylko tymczasowo objawia się w jego sztukach – jest niemal nieobecny zarówno w *Kwartecie, Gnijącym Brzegu Materialach do Medei Pejzażu z Argonautami* (1982), jak i w *Opisie obrazu* (1984). Wprost przeciwnie. W odniesieniu do *Opisu obrazu* Müller mówi *explicite* o „eksplozji wspomnienia w obumarłej strukturze dramatycznej” (Müller 1985: 71). Sztuka opowiada o trzech bohaterach: Mężczyźnie, Kobiecie i Ptaku, którzy ostatecznie na siebie napadają i zabijają się. Tekst, którego struktura nie jest zorganizowana ani dialogicznie, ani scenicznie, za to zbliża się do prozy, za sprawą swojej formy wyraźnie sygnalizuje, że przedstawione w nim konflikty w żaden sposób nie niosą ze sobą większych konsekwencji dla przyszłości. Za pomocą odautorskiego komentarza: „Akcja jest dowolna, ponieważ skutki są przeszłością” (Müller 1985: 71) Müller wyznacza kierunek swojego stylu już poza dramatycznością – a ściślej rzecz ujmując – walka płci przestaje być generatorem dramatycznych przemian. Kiedy w jego scenicznych tekstach akcentuje się zamknięcie horyzontu przyszłości, narasta sceptycyzm, czy wobec takiego ujęcia w ogóle możliwy jest żyjący teatr: „Kto chce tworzyć teatr żyjący, ten musi mieć wizję świata. Dziś pozostało już tylko jego apokaliptyczne wyobrażenie, które jest wypierane. Nie ma już żadnej idei przyszłości”.

W utworach poprzedzających *HamletMaszynę* wyobrażenia Müllera oscylowała między nakręcaniem spirali przemocy a tworzeniem instancji, która byłaby zdolna ją okiełznać i unieważnić. Dramatyczna równowaga staje się osiągalna dzięki zasadzie dialogiczności. Dialog spina kłamrą przeciwieństwa oraz wytwarza dramaturgiczną dynamikę. Kiedy tylko Müller przestaje praktykować jedność przeciwieństw i przemoc niepowstrzymanie się rozlewa, rozpada się także struktura dialogiczna. Sprzeczności między przemocową rzeczywistością a marzeniem o jej kresie ostatecznie tracą antagonistyczną moc, by wreszcie, mówiąc za Rancière’em, „dokonać absolutnej transformacji stosunków w obrębie zbiorowej egzystencji” (Rancière 2007: 21). Tym samym sztuka zostaje włączona w obszar postutopijnej teraźniejszości, w której w jedno zlewają się koniec ruchu społecznej transformacji z końcem sztuki:

Teraz objawia się jak blisko spokrewnione są sztuka, teologia i utopia. To właściwie wszystko jedno, czy substancję definiuje się metafizycznie, czy określa utopią. Projekcja, wyobrażenie, idea rzeczywistości innej od panującej gdzieś się zatracą. Nie ma szczególnej różnicy, czy ten punkt odniesienia osadza się w czasie, czy postrzega go religijnie. Jednak to, że istnieje jeszcze coś innego, jest warunkiem sztuki. Jeśli innego już nie ma, także obecne przestaje być interesujące, wymyka się opisowi. Relacja ta teraz odpada. Sztuka żyje dzięki napięciu. Nie da się napiąć liny, gdy jest zamocowana tylko z jednego końca. Wtedy reszta jedynie nędznie zwisa nad przepaścią. Tancerz na linie stoi beczynnym. Coś takiego właśnie wtedy ma miejsce (Müller 1998 b).

Wraz z utopią rozpada się ów alians sztuki i polityki, który w imieniu absolutnego Innego wykuwały horyzonty oczekiwania. Fundamentalna cezura, która wyznacza koniec teatru politycznego dwudziestego wieku. Czas pokaże, czy ów zanik utopii jest tylko przejściowy. Prawdopodobnie też fakt ten zapisze się jako przyrost świadomości, co w odleglejszej perspektywie być może stworzy perspektywę przeformułowania estetyki politycznej. Dziś wiemy już, że przemoc jest silniejsza, niż wierzono na początku optymistycznej nowoczesności. Przemoc jest granicą postępu. Teatr od czasów Ajschylosa intensywnie przygląda się niewytłumaczalnej przemocy oraz jej przemożnej posturze. Rzuca ona okropny cień, którego najlepsza fraza nie jest w stanie ująć w karby, jednak przy największym wydatku siły potrafi zapędzić go w lustro sztuki. Jak pięknie wyraził to Müller w jednym z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów z: „Kto, patrząc w lustro, nie widzi siebie, ten jest wampirem!”.

Przełożyła Wiktoria Wojtyra

Źródła cytowań

- Blanchot, Maurice (2016), *Przestrzeń literacka*, przekł. Tomasz Falkowski, Warszawa: Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi.
- Bloch, Ernst (1959), *Das Prinzip Hoffnung. Tom 1, 1954-1959*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Czajka, Anna (1991), *Człowiek znaczy nadzieja: o filozofii Ernesta Blocha*, Warszawa: Wydawnictwo FEA.
- Girard, René (2012), *Das Heilige und die Gewalt*, Ostfildern: Patmos.
- Goethe, Johann Wolfgang (1984), *Uczeń czarnoksiężnika*, przekł. Hanna Januszewska, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2002), *Sumienie, piękna dusza, zło i jego wybaczenie*, w: *Fenomenologia ducha*, przekł. Światosław Florian Nowicki, Warszawa: Fundacja Aletheia, s. 99-113.
- Hermant, Jost (1999), 'Deutsche fressen Deutsche', w: *Mit den Totenreden*, Jost Hermant, Helen Fehervary (red.).
- Hörnigk, Frank (1989), *Heiner Müller Material*, Göttingen: Steidl.
- Müller, Heiner (1976), 'Traktor', przekł. Michał Sprusiński, *Dialog*: 8, ss. 46-64.
- Müller, Heiner (1978), 'Horacjusz', przekł. Jacek Stanisław Buras, *Dialog*: 2, ss. 96-102.
- Müller, Heiner (1980), *Bitwa. Sceny z Niemiec*, przekł. Michał Sprusiński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Müller, Heiner (1981), 'Misja', przekł. Jacek Stanisław Buras, *Dialog*: 7, ss. 48-59.
- Müller, Heiner (1985), 'Opis obrazu', przekł. Jacek Stanisław Buras, *Dialog*: 10, ss. 68-71.
- Müller, Heiner (1990), 'Unter der Sonne der Folter, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig scheitern, blühen [Artauds] Texte', w: Frank Hörnigk (red.), *Müller, Heiner, Artaud, die Sprache der Qual*, Heiner Müller Material, Leipzig: Philipp Reclam-Verlag.
- Müller, Heiner (1996), 'Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Gespräch mit Sylvère Lothringer', w: *Gesammelte Irrtümer I*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, ss. 96-106.
- Müller, Heiner (1998 a), 'Elektratext', w: *Gedichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, ss. 197-198.
- Müller, Heiner (1998 b), *Werke 1-12*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2000 a), 'Makbet', w: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*, przekł. Elżbieta Jeleń, Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Müller, Heiner (2000 b), 'HamletMaszyna', w: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*, przekł. Elżbieta Jeleń, Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Müller, Heiner (2000 c), 'Anatomia Tytusa', w: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*, przekł. Elżbieta Jeleń, Jacek Stanisław Buras, Monika Muskała, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Müller, Heiner (2007), 'Und zwischen ABC und Einmaleins', w: *Gedichte 1949-89*, Berlin: Alexander Verlag.
- Müller, Heiner (2008), 'Mauzer', w: Bertolt Brecht, *Decyzja*, Heiner Müller *Mauzer*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: PangaPank.
- Müller, Heiner (2009 a), *Germania Śmierci w Berlinie*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: PangaPank.
- Müller, Heiner (2009 b), 'Szosa Wołokołamska', w: *Cement, Szosa Wołokołamska*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: PangaPank.
- Müller, Heiner (2014), *Warten auf der Gegenschräge: gesammelte Gedichte*, Kristin Schulz (red.), Berlin: Suhrkamp.
- Poe, Edgar Allan (1922), *Arabeski*, t. I, przekł. i wstęp Stanisław Wyrzykowski, Warszawa: Nakład Towarzystwa Wydawniczego w Warszawie.
- Rancière, Jacques (2007), *Estetyka jako polityka*, przekł. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Schmitt, Carl (2016), *Teoria partyzanta. Uwagi na marginesie »Pojęcia polityczności«*, przekł. Maciej Kropiwnicki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Schulz, Genia (1990), *Heiner Müller*, Stuttgart: Metzler.

Storch, Wolfgang (1987), *Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR*, Berlin: Hentrich.

Wieghaus, Georg (1981), *Heiner Müller*, München: Beck.

Vernant, Jean-Pierre (1988), *Tod in den Augen*, Frankfurt am Main: Fischer.

Žižek, Slavoj (2016), *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, przekł. Frank Born, Berlin: Suhrkamp Verlag.