

UDK 792(438): 821.162.1.09 Mrožek, S.
Izvorni znanstveni članak
Priljubljen: 01. 09. 2010.
Prihvaćen za tisak: 04. 11. 2011.

MIRNA SINDIČIĆ SABLJO
Sveučilište u Zadru
Odjel za francuske i iberoromanske studije
Obala kralja Petra Krešimira IV/2, Zadar

SLAWOMIR MROŽEK I KAZALIŠTE APSURDA

U radu se analizira opravdanost uvrštavanja najpoznatijeg poljskog poslijeratnog dramatičara Slawomira Mrožeka među autore "kazališta apsurdna", na čemu je književna kritika desetljećima inzistirala. Rad će se osvrnuti na prilike u poljskom poslijeratnom kazalištu, poljsku recepciju dramatičara apsurdna i razlike između zapadnjačke i istočnoeuropske varijante kazališta apsurdna. Kroz analizu Mrožekovih ranih jednočinki i njihovo razlikovanje od drama vodećih predstavnika kazališta apsurdna (Samuel Beckett, Eugène Ionesco) utvrdit će se da se Mrožek, bez obzira na niz sličnosti, ipak ne može uvrstiti među tipične predstavnike kazališta apsurdna. Mrožek koristi apsurd i grotesku kako bi razotkrio nepovoljne prilike u poljskom poslijeratnom društvu te kako bi, izbjegavajući cenzuru, osudio totalitarni režim.

KLJUČNE RIJEČI: *apsurd, groteska, kazalište apsurdna, poljsko kazalište, Slawomir Mrožek.*

Slawomir Mrožek nesumnjivo spada među najznačajnije poljske pisce druge polovice 20. stoljeća.¹ Cijenjen i poznat podjednako u rodnoj Poljskoj kao i u ostalim zemljama svijeta.² Svjetsku je slavu stekao, između ostalog, i zaslugom engleskoga kazališnog kritičara Martina Esslina koji je Mrožeka uvrstio među dramatičare apsurdna, u svojoj istoimenoj knjizi (*The Theatre of the Absurd*) objavljenj 1961. godine. U zemljama istočnog bloka Slawomir Mrožek bio je nerijetko obilježen kao disidentski i antirežimski pisac, dok je u zemljama zapadne Europe uvršten među autore kazališta apsurdna.³

¹ Spisateljsku karijeru počinje pišući novinske članke, kazališne kritike i kolumne u listu *Dziennik Polski*. Halina Stepan (1997.) novinarsko iskustvo drži iznimno važnim za daljnji tijek Mrožekova rada, stoga što će velik dio kasnije napisanih tekstova biti utemeljen na ismijavanju i parodiji socrealističkih novinskih tekstova te diskursa obojenog ideologijom. Mrožek sredinom pedesetih godina napušta Komunističku partiju, odbacuje njenu ideologiju, zauzima vlastiti kritički stav te počinje pisati satirične i humoreskne priče objavljene u nekoliko zbirki, od kojih je prva ona pod naslovom *Slon* (1957). Tijekom iduća dva desetljeća slavu je stekao brojnim uspješnim izvedbama dramskih tekstova, među kojima se ističu *Tango*, *Emigranti*, *Grbavac*, *Vatšlav*, *Ambasador* i *Ljetni dan*.

² O recepciji Slawomira Mrožeka u Hrvatskoj više u: Jadwiga Sobczak, "Poljska avangardna drama u hrvatskom kazalištu – Slawomir Mrožek (1960.-1989.)", u: *Krležini dani u Osijeku 2001.*, ur. B. Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, str. 261-274.

³ Navedene su kategorije, riječima Daniela Geroulda (2004: xiii), u 21. stoljeću postale neprikladne, s obzirom na činjenicu da je hladni rat završen i da je kazalište apsurdna postalo dio književne povijesti, dok su Mrožekova djela, s druge strane, i dalje svježja, zanimljiva te otvorena za nove interpretacije i scenske izvedbe. Izgubila su satiričnu notu no stekla su neka nova značenja.

Počeci su Mrożekove kazališne karijere vezani uz djelovanje studentske kazališne družine "Bim-Bom" u Gdansku i suradnju s krakovskim i varšavskim satiričkim kazalištima. Njegov prvi dramski tekst, *Policajci*, izveden je 1958. godine. U svjetskim, ili bar europskim razmjerima postaje poznat nakon izvedbe *Tanga*, sredinom šezdesetih godina prošlog stoljeća.⁴ U tom razdoblju postao je vodeći poljski dramatičar. *Tango* označava i svojevrsnu prekretnicu u Mrożekovu radu stoga što se vremenski podudara s napuštanjem rodne zemlje.⁵ Ujedno je to i Mrożekov prvi cjelovečernji tekst, koji označava i tematski zaokret prema univerzalnijim temama, prihvatljivijim zapadnoeuropskoj publici, s manje alegorijskih aluzija na poljsku stvarnost (Stephan, 1997: 135).

Ovaj rad se bavi isključivo jednočinkama (*Policajci*, *Striptease*, *Na pučini*, *Čarobna noć*, *Karel*, *Stradanja Pjotra Oheja*, *Zabava*) napisanim između 1958. i 1964. godine, prije Mrożekova odlaska u emigraciju. U kasnijim dramskim tekstovima, napisanim počevši od sredine šezdesetih godina, udaljava se od poetike apsurdna. Propitat će se utemeljenost uvrštavanja dramskih tekstova Slawomira Mrożeka unutar korpusa kazališta apsurdna te na koji se način Mrożekovo dramsko pismo razlikuje od Beckettova i Ionescova primjerice. Rad će se osvrnuti na prilike u poljskom kazalištu nakon Staljinove smrti, na ulogu časopisa *Dialog* u formiranju nove generacije poljskih dramatičara, recepciju kazališta apsurdna u spomenutoj zemlji te će se istaknut osnovne razlike između kazališta apsurdna u istočnoj i zapadnoj Europi. Mrożekovo će se stvaralaštvo povezati s tradicijom poljske međuratne groteskne drame, te će se kroz analizu odabranih dramskih tekstova propitati pojavnost apsurdna i groteske, te njihova veza, unutar Mrożekova opusa.

POLJSKO POSLIJERATNO KAZALIŠTE I RECEPCIJA SAMUELA BECKETTA

Poljsko kazalište ima iznimno snažnu tradiciju, koja se temelji u razdoblju romantizma. Tijekom druge polovice 20. stoljeća, zahvaljujući poglavito djelovanju Jerzjya Grotowskog i Tadeusza Kantora, uvrštava se među vodeća svjetska kazališta. Godina 1956. jedna je od ključnih prekretnica u poljskoj kulturi stoga što označava kraj procesa destaljinizacije, započetog nakon Staljinove smrti 1953. godine. Slabi kontrola vlasti nad različitim oblicima umjetnosti, što dovodi do iznimnog uzleta produkcije te brojnih visoko vrijednih filmskih i kazališnih uradaka. Nakon što je godinama dominirao svom umjetničkom produkcijom, socrealizam i Ždanovljeva

⁴ Prvi put izveden u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u Beogradu 21. travnja 1965. godine. Poljska premijera održala se 7. srpnja 1965. godine u Varšavi.

⁵ Slawomir Mrożek svojevrijedno napušta Poljsku. Godine 1963. odlazi živjeti u Italiju, potom u Francusku te naposljetku u Meksiko. Što ne znači da nije prisutan u poljskom kulturnom životu. Njegove tekstove i dalje objavljuju poljski časopisi, drame se i dalje izvode, što njegovo odsustvo čini relativno neprimijećenim. Mrożek ne spada među istočnoeuropske emigrantske pisce, poput poglavito ruskih i čeških, kojima je rad u rodnoj zemlji bio u potpunosti onemogućen. Mrożek nije bio dio poljske emigrantske zajednice i pisac-disident, već jednostavno poljski pisac koji živi u inozemstvu. Svojevrijedno je više od trideset godina živio izvan konteksta svoje nacionalne kulture. Tijekom emigracije slobodno je putovao i posjećivao Poljsku. Izvedbe njegovih tekstova bile su zabranjivane jedino između 1968. i 1973. godine, nakon što je Mrożek u francuskim dnevničkim novinama *Le Monde* osudio invaziju na Čehoslovačku. Osamdesetih je godina njegova recepcija bila nešto nepovoljnija u odnosu na prethodna desetljeća, no devedesetih godina Mrożek ponovno postaje jedna od središnjih osobnosti poljskog kulturnog života.

doktrina gube utjecaj i otvaraju prostor novim načinima izražavanja. Poljska se otvara prema Zapadu, upoznaje suvremenu dramsku produkciju drugih zemalja te, ništa manje važno, upoznaje tradiciju vlastite avangarde međuratne drame, čijim se nastavljačem i Mrożek drži (Blažina, 2005.). Nakon drugog svjetskog rata objavljuju se i izvode djela Stanislaw Ignacy Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Brune Schultza koja svjedoče o snazi poljske književne međuratne tradicije. Na poljskim se pozornicama u to vrijeme počinju izvoditi i djela moderne i suvremene angloameričke drame, primjerice Johna Osborna, Tennesseeja Williamsa i Arthura Millera (Sugiera, 2001: 340). Najpopularniji strani dramatičar bio je Friedrich Dürrematt (Popkin, 1967: 27).

Iznimno važnu ulogu u povijesti poljskog poslijeratnog kazališta i drame odigrao je časopis *Dialog*. *Dialog* počinje izlaziti u svibnju 1956. godine, prije svega zaslugom njegova dugogodišnjeg urednika Adama Tarna. Tarnova je namjera bila poboljšati kvalitetu drama koje se pišu u Poljskoj, upoznati publiku sa suvremenom dramskom produkcijom te na taj način utjecati na dramatičare i kritičare. Časopis je, pored kritičkih tekstova, u svakom broju objavljivao po jednu poljsku i jednu stranu dramu. U prvom je broju objavljen prijevod dijelova Beckettove drame *U očekivanju Godota*. Adam Tarn bio je dobar poznavatelj francuske književnosti i kazališta apsurdna, za čiju je promociju u Poljskoj, ali i za oblikovanje poljskog kazališta apsurdna, jedan od najzaslužnijih (Czerwiński, 1988: 19–20). U *Dialogu* su objavljeni svi poljski prijevodi Beckettovih djela, kao i brojni eseji o njegovom stvaralaštvu. Bez obzira na izolaciju Poljske od zapadnog svijeta, Beckettova prisutnost u Poljskoj bila je i više nego značajna. Poljska, te Mađarska i bivša Jugoslavija, predstavljaju iznimku unutar istočnoeuropskog bloka u čijim se zemljama drame Samuela Becketta uglavnom nisu izvodile sve do 1989. godine.⁶ Prema Beckettovim tekstovima službena je kritika bila izrazito nepovjerljiva te ih je tumačila kao simptom propasti zapadnjačkog kapitalističkog svijeta. No u Poljskoj je drama *U očekivanju Godota* izvedena već u siječnju 1957. godine, u Teatr Współczesny, svega godinu dana nakon premijere istog teksta u Londonu i Dublinu i četiri godine nakon pariške praižvedbe.⁷ Premijera *U očekivanju Godota* otvara novo poglavlje u poljskom post-staljinističkom kazalištu. I ostali su značajni Beckettovi dramski tekstovi vrlo brzo nakon francuske ili engleske praižvedbe postavljeni na poljskim pozornicama (*Suršetak igre 1957.*, a *Posljednja vrpca 1959.* godine). *Dialog* je čitatelje upoznao i s ostalim autorima kazališta apsurdna, koji su također značajno utjecali na formiranje kazališta apsurdna u Poljskoj. Donosi prijevode dramskih tekstova Arthura Adamova, Eugènea Ionesca, Maxa Frischa i Edwarda Albeeja, ali i dramske tekstove vodećih poljskih dramatičara, pa tako i Slawomira Mrożeka. Izvedbe drama apsurdna imale su snažan odjek u Poljskoj, između ostalog dovele su i do estetskih promjena unutar samih izvedbi te udaljavanje od psihološkog realizma u glumi (Sugiera, 2001).

⁶ Više u: M. Kędzierski, "Samuel Beckett and Poland", u: *The International Reception of Samuel Beckett*, 2009, str. 163–187. i C. Krance, "Sam w Polsce/Sam in Poland", URL: http://www.english.fsu.edu/jobs/num1112/131_KRANCE.htm.

⁷ *U očekivanju Godota* premijerno je izvedena u Théâtre Babylone u Parizu 5. siječnja 1953. godine.

KAZALIŠTA APSURDA U ZAPADNOEUROPSKIM I ISTOČNOEUROPSKIM ZEMLJAMA

Kazalište apsurda, Novo kazalište, kazalište poruge, antikazalište i avangardno kazalište pojmovi su koji se najčešće vežu uz djelovanje generacije dramatičara, poglavito francuskih, pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća.⁸ Dramski tekstovi Samuela Becketta, Eugènea Ionesca, Arthura Adamova, ali i ostalih koji su se uz njih povezivali (poput Jeana Tardieua, Jeana Geneta, Roberta Pingeta, Borisa Viana, Harolda Pintera itd.), iznimno su važna epizoda povijesti književnosti 20. stoljeća. Odbacili su do tada ustaljene načine oblikovanja dramskih tekstova te presudno utjecali na razvoj dramskog pisma druge polovice stoljeća. Spomenuti dramatičari u svojim početcima nisu bili najbolje prihvaćeni, ni u kritici ni među publikom. Njihova je recepcija prvih godina bila izrazito nepovoljna, no to će se tijekom petog desetljeća 20. stoljeća značajno promijeniti. Izrazitiji uspjeh diljem svijeta Samuela Becketta i Eugènea Ionesca, ali i brojnih drugih dramatičara koji su se s njima povezivali, vezan je uz pojavu različitih etiketa i naziva kojima su kritičari pokušali svrstati njihovo djelovanje pod zajednički nazivnik. Krajem pedesetih godina, kritičari iz različitih zemalja počeli su uočavati sličnosti u njihovom radu, povezivati ih s određenom tradicijom, te pisati o dramatičarima, koji su bili izraziti individualci u radu, kao o dijelu određene književne skupine.

Pojam kazališta apsurda skovao je engleski kritičar Martin Esslin početkom šezdesetih godina.⁹ Esslinov naziv povezuje nekolicinu poslijeratnih dramatičara koji ne tvore ni školu ni književni pokret, a čiji se rad međusobno prilično razlikuje, s obzirom na činjenicu da svatko od njih ima vlastite korijene i stvaralački put. Svaki od njih tvori vlastiti tip apsurda, no ipak, neke sličnosti u njihovu radu postoje. Martin Esslin odigrao je ključnu ulogu u recepciji Becketta, Ionesca i ostalih dramatičara koje spominje u svojoj knjizi *The Theatre of the Absurd* (1961.).¹⁰ Esslin je imenovao i odredio novi kazališni trend te iskoristio svoju poziciju kazališnog kritičara i urednika na radiju kako bi pomogao karijerama dramatičara čija djela obrađuje u knjizi (Zarhy Levo, 1993). Ponudio je interpretaciju njihovih djela koja je uvelike odredila tijek kasnijih čitanja drama apsurda. Svjetska popularnost drame apsurda raste od trenutka kad se njihovo djelovanje počinje promatrati kao

⁸ Pojam avangardnog kazališta uvodi Leonard C. Pronko u knjizi *Avant-garde: the experimental theatre in France* (University of California, Berkeley&Los Angeles, 1962), kazališta poruge E. Jacquart u *Le théâtre de dérision-Beckett, Ionesco, Adamov* (Gallimard, Paris, 1998) dok se pojmom Novo kazalište služi poglavito francuska književna kritika: G. Serreau, *Histoire du Nouveau théâtre* (Gallimard, Paris, 1966), M. Corvin, *Le théâtre nouveau en France* (PUF, Paris, 1969) i M.-C. Hubert, *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*. (Honoré Champion, Paris, 2008).

⁹ Producent, kazališni kritičar, novinar, prevoditelj te sveučilišni profesor. Godinama je na radiju BBC vodio odjel radio drame, potom predaje dramu na američkim sveučilištima Florida State i Stanford. Objavio je niz knjiga, među kojima *Pinter: The Playwright, An Anatomy Of Drama, Artaud, Mediations - Essays On Brecht, Beckett And The Media, The Age Of Television, The Field Of Drama*. Značajan je i kao jedan od prvih promotora Brechta u Velikoj Britaniji, no prije svega kao tvorac pojma "kazalište apsurda" i autor knjige *The Theatre of the Absurde*.

¹⁰ Martin Esslin o novom kazališnom trendu piše već 1960. godine u časopisu *The Tulane Drama Review* (br. 4, 1960, str. 3–15). U radu naslovljenom "Kazalište apsurda" povezuje Becketta, Ionesca i Adamova te iznosi osnovne odlike kazališta apsurda. Teze i zaključke iz ovog će teksta u knjizi *The Theatre of the Absurd* (objavljenoj iduće godine) samo produbiti. Drugo je izdanje objavljeno 1968., a treće 1980. godine. Postoje manje razlike među pojedinim izdanjima knjige. Tek u trećem izdanju dramski opus Harolda Pintera obrađuje u zasebnom poglavlju te ga uvrštava među vodeće dramatičare apsurda.

svojevrnsni trend te se vezivati uz etiketu kazališta apsurdna. Nije isključivo Esslin zaslužan za izrazit porast ugleda Becketta i Ionesca, no neosporno je odigrao vrlo važnu ulogu u tom procesu. Esslin prepoznaje određene zajedničke odlike u radu poslijeratnih dramatičara, iako jasno naglašava da oni nisu grupa ili škola, te im daje ime koje se i do danas, bez obzira na brojne kritike i prijepore, zadržalo i koje se najčešće vezuje uz dramatičare na koje se odnosi. Martin Esslin predstavnicima kazališta apsurdna drži Becketta, Ionesca, Adamova, Geneta, Pintera, Tardieua, Viana, Buzzatija, de Pedrola, Arrabala, Frischa, Hildesheimera, Grassa, Pingeta, Simpsona, Albeeja, Gelbera, Kopita, Havela, Różewicza i Slawomira Mrożeka.

U dramskim tekstovima dramatičara apsurdna postoje brojne sličnosti: njihovi tekstovi odražavaju osnovne preokupacije i duhovnu klimu poslijeratnog vremena, svijet prikazuju kao neshvatljivo i otuđeno mjesto, vrijeme i mjesto radnje nisu precizno određeni, likovima nerijetko nedostaje individualnost, nalikuju marionetama, često nemaju ni vlastito ime, vode besmislene dijaloge koji obiluju stereotipnim frazama. Tekstovi koje pišu nazivaju se antidramama stoga što odbacuju osnovna načela aristotelovske dramaturgije. Intriga se ne razvija od zapleta preko vrhunca do raspleta, već se nižu logički nemotivirani događaji puni kontradikcija, ili se prikazuju statične situacije koje naglašavaju apsurdnost ljudskog stanja.

Pisci koji se vežu uz kazalište apsurdna međusobno su različiti, bave se različitim temama, obrađuju ih na različite načine no određene sličnosti u njihovu radu se ipak mogu prepoznati. Odigrali su ključnu ulogu u razvoju moderne dramaturgije, obnovili su kazališni izraz, naglasili važnost kazališnog jezika te otvorili put novim generacijama dramatičara koji su njihove tekovine usvojili.

Apsurd i groteska pojavljuju se u izrazito velikom broju dramskih tekstova 20. stoljeća, a također i veliki dio tekstova odbacuje do tada dominantnu književnu tradiciju. No svi se oni ipak ne mogu držati predstavnicima kazališta apsurdna. Kritika je osporavala Esslinovo uvrštavanje velikog broja dramatičara među predstavnike kazališta apsurdna. Najočigledniji je primjer Jean Genet, no može se osporavati i primjerice Simpsonova, Albeejeva ili Stoppardova pripadnost kazalištu apsurdna. Među dramatičarima povezanih istom etiketom postoje značajne razlike. Brojni poslijeratni dramski pisci obrađuju teme poput tjeskobe, gubitka identiteta i vjere, okrutnosti, iracionalnosti svijeta, priklanjaju se groteski ili farsu kao sredstvima izraza te osporavaju tradicionalnu dramaturgiju. Navedeno je obilježje velikog dijela drame 20. stoljeće i stoga je Esslinovo približavanje izrazito velikog broja dramatičara iz različitih nacionalnih književnosti neopravdano.

Najznačajnija djela kazališta apsurdna napisana su u Francuskoj i SAD-u. Francuski i američki dramatičari koriste iste tehnike, no njihove su pobude i svjetonazori različiti. Američki dramatičari, poput Albeeja ili Kopita, ne vjeruju da je život istinski apsurdan, tu odliku pripisuju samo društvu, vjerujući da se ono može mijenjati. U njihovim dramskim tekstovima ima više moraliziranja, objašnjavanja i optimizma, dok se francuski dramatičari¹¹ uglavnom ograničavaju na prikazivanje ljudskog stanja te ne sugeriraju da su korjenite promjene moguće.

¹¹ Francuski uvjetno rečeno stoga što svoje dramske tekstove pišu na francuskom jeziku. Samuel je Beckett Irac, Eugène Ionesco Rumunj, Fernando Arrabal španjolskog, a Arthur Adamov rusko-armenskog podrijetla.

Krajem pedesetih godina i u zemljama središnje i istočne Europe pišu se i izvode prvi tekstovi koje je kritika, između ostalih i Martin Esslin, uvrstila u kazalište apsurdna. Kao što je ranije spomenuto, njihova je pojava povezana s blagom liberalizacijom u godinama nakon Staljinove smrti. U Poljskoj se pojava apsurdnog kazališta veže uz 1956., a kraj u 1965. godinu (godinu izvedbe Mrožekova *Tanga*).¹²

Prodor apsurdna u književne tekstove bio je u vrijeme dominacije socrealizma onemogućen stoga što nije odgovarao vladajućoj ideologiji. Kritičari, koji su službenu ideologiju podržavali, napadali su i osuđivali kazalište apsurdna kao dekadentno i pesimistično. Držali su ga destruktivnim proizvodom kapitalističkog zapada koji tvrdi da odgovori na ključna egzistencijalna pitanja ne postoje, što nije bilo u skladu s komunističkom ideologijom koja se zalaže za optimizam i tvrdi da čovjek vlastitim snagama sve može promijeniti. Socrealizam se zalaže za obnovu sustava vrijednosti koji je tijekom ratnih sukoba bio do temelja narušen, stoga su i shvatljive negativne ocjene Beckettova i Ionescova rada od strane marksističkih kritičara. Prema njima, zapadnjačke apsurdne drame i gledatelji iz zemalja istočnog bloka nemaju ništa zajedničko (Goetz-Stankiewicz, 1972: 57).

Svejedno, apsurd, poruga i groteska obilježja su istočnoeuropskog kazališta u doba totalitarizma (Delaperrière, 2002: 8). Književnost je prije svega odraz apsurdne i deformirane realnosti te je usko vezana uz kritiku postojećeg političkog sustava. Gotovo bi se moglo reći da je kazalište mjesto njegove subverzije. Apsurdna se realnost odražava u apsurdnim tekstovima koji se poglavito služe groteskom kao izražajnim sredstvom. Pojmovi apsurdna i groteske se nerijetko koriste kao sinonimi, iako to zapravo nisu. Do te su mjere bliski da se poslijeratno kazalište apsurdna može nazvati kazalištem groteske. Apsurd je uglavnom vezan uz razinu sadržaja, dok je groteska sredstvo oblikovanja. Apsurd je metafizički, a ne estetički fenomen te kao takav ne može biti izraz, struktura ili stil. Nisu nužno vezani jedno uz drugo jer apsurd ne mora poprimiti isključivo groteskno obličje (Gašparović, 1988: 31–36). Naglašavaju čovjekov osjećaj otuđenosti i ugroženosti u svijetu, te su stoga iznimno važan dio velikog dijela tekstova moderne i suvremene drame – u razdoblju od 1945. do 1965. godine groteska se pojavljuje u velikom broju kanonskih tekstova. Apsurd i groteska proizvodi su istog duhovnog horizonta te se javljaju u vrijeme kad je sustav općeprihvaćenih normi i vrijednosti narušen.¹³

¹² U bivšoj Čehoslovačkoj prilike su nešto drugačije. Dramе apsurdna u kazalištima se izvode tek šezdesetih godina, i to samo do okupacije 1968. godine. Krajem šezdesetih godina društvene se prilike mijenjaju, ponovno je uspostavljena oštrija kontrola, a velik je dio pisaca i intelektualaca bio primoran otići u egzil.

¹³ Geoffrey Harpham (1976: 466) pojašnjava:

the grotesque can serve as a thematic metaphor for confusion, chaos, insanity, loss of perspective, social collapse, or disintegration, or angst. The plain assumption of the grotesque is that the rules of order have collapsed; for this reason it is strongest in eras of upheaval or crisis, when old beliefs in old orders are threatened or crumbled.

("groteska može poslužiti kao tematska metafora za konfuziju, kaos, ludilo, gubitak perspektive, društveni slom, dezintegraciju ili tjeskobu. Osnovna pretpostavka groteske je da su pravila srušena: iz tog je razloga najizraženija u razdobljima preokreta i kriza, kad su stara vjerovanja u starim poređcima ugrožena ili srušena.", prev. M.S.S.)

Kazalište apsurdna u istočnoeuropskim se zemljama ipak po svojoj formi razlikuje od zapadnoeuropskog, stoga što se osjećaji i korijeni apsurdnosti na tim prostorima razlikuju. U istočnoeuropskim je zemljama apsurd neizostavan dio života, stanovnici su njime svakodnevno okruženi te su stoga poljske ili čehoslovačke apsurdne drame realističnije od onih napisanih na Zapadu. Dramatičari iz zapadnog svijeta postavljaju pitanja poglavito o životu i smrti, suštini ljudske egzistencije, o samoći, patnji te nedostatku komunikacije među ljudima, dok istočnoeuropski dramatičari prije svega kritiziraju staljinističku distorziju marksizma te prikazuju pojedince zarobljene unutar nepovoljnog društvenog sustava. Istočnoeuropske drame apsurdna nastaju u različitom društvenom i političkom kontekstu i nisu potaknute isključivo metafizičkom problematikom. Društveni je kontekst, koji i određuje sudbinu pojedinca, naglašeniji i realističniji nego što je to slučaj u tekstovima Samuela Becketta ili Eugènea Ionesca primjerice. I na istoku i na zapadu Europe problematiziraju gubitak individualnosti te svođenje ljudi na automate i marionete. No na zapadu je ono posljedica kapitalističkog konzumerskog društva i masovne kulture dok je na istoku nuspojava totalitarizma i prisilnog uniformiranja ljudi.

Postoje i značajne razlike u recepciji istih dramskih tekstova u zemljama istočne i zapadne Europe. Gledatelji iz zemalja istočnog bloka u zapadnjačkim su dramama nalazili političke konotacije i poruke i tamo gdje ih nije bilo, dok je publika na zapadu vrlo dobro prihvatila drame istočnoeuropskih pisaca, zanemarujući političke aluzije i nalazeći u tekstovima univerzalne poruke o ljudskoj egzistenciji. Drama Samuela Becketta *U očekivanju Godota* u Poljskoj je bila čitana kao politička drama, a *Zabava* Slawomira Mrożeka na Zapadu u egzistencijalističkom ključu (Esslin, 1994: 378). Esslin također upozorava (2001: 316) da je Ionescovo kazalište, koje radikalno odbacuje bilo kakav angažman i vezivanje uz određenu politiku i ideologiju, postalo model političkom kazalištu u istočnoeuropskim zemljama, iako ti tekstovi nisu otvoreno kritični naspram politici. U Parizu i New Yorku Beckettove i Ionescove tekstove čitaju na isti način, dok u Varšavi i istočnom Berlinu oni postaju politički pisci (Goetz-Stankiewicz, 1971: 189). Navedeni dramski tekstovi imaju nekoliko slojeva značenja i podložni su različitim čitanjima i interpretacijama. Iza pitanja političke prirode kriju se univerzalna pitanja o ljudskoj prirodi, pa iz toga proizlazi da zapadno i istočnoeuropsko kazalište apsurdna i nisu u tolikoj mjeri različiti.

KAZALIŠTE APSURDA I GROTESKE SLAWOMIRA MROŽEKA

Naziv kazalište apsurdna obuhvaća veliki broj dramskih pisaca, koji pripadaju različitim nacionalnim književnostima, kao i širok raspon dramskih tekstova. Među autore kazališta apsurdna Martin Esslin uvrštava i tri istočnoeuropska dramatičara: Vaclava Havela, Tadeusza Różewicza i Slawomira Mrożeka. Esslinovi su tekstovi odigrali vrlo važnu ulogu u recepciji Slawomira Mrożeka, posebice na Zapadu gdje Mrożek i postaje poznat zahvaljujući Esslinovoj knjizi. U tekstu naslovljenom "Mrożek, Beckett and the Theatre of the Absurd" (1994) Esslin nalazi sličnost među nekim Mrożekovim i Beckettovim tekstovima, na primjer između *Zabave* i *Emigranata* i *U očekivanju Godota*, kao i između *Stripteasa* i *Činova bez riječi*. Esslin priznaje da ne zna da li je Mrożek poznao Beckettov rad te je li bio pod

njegovim utjecajem, što uostalom i drži manje važnim, ističe da su ta dva pisca pisala potaknuta iskustvima poslijeratnog vremena, čije je strahote totalitarizam u zemljama istočnog bloka produžio. Pisci s istoka Europe nisu se mogli odvojiti od politike i zanemariti ju poput primjerice Becketta i Ionesca. Esslin pojašnjava da Mrożek alegorijom potkopava vladajuću ideologiju i ukazuje na njene greške te da njegovi tekstovi obiluju kritikom totalitarizma (Esslin, 1994: 378–379).

Esslinovo stajalište preuzimaju brojni drugi autori. Primjerice Michel Pruner (2005.) koji, u jednoj od najrecentnijih monografija o toj temi, među autore kazališta apsurdna ubraja i Mrożeka. I Darko Gašparović drži da su Mrożekova djela "najizvorniji odjek teatra apsurdna u svjetskom prostoru poslije njegovih rodonačelnika Ionesca i Becketta" (1982: 111).

Mrożekovo stvaralaštvo ukazuje na brojne sličnosti sa stvaralaštvom ostalih pisaca kazališta apsurdna, no postavlja se pitanje u kojoj se mjeri Mrożekov rad može poistovjetiti s onim Becketta i Ionesca primjerice. Sam Mrożek odbija pripadnost bilo kojoj književnoj školi ili grupaciji, pa tako i kazalištu apsurdna. Nevoljko je prihvaćao nametnutu etiketu tvrdeći da njegovi tekstovi ne spadaju u kazalište apsurdna. U jednom je od intervjua, na pitanje o Esslinovu uvrštavanju njegova opusa u kazalište apsurdna, pojasnio da je zahvalan Martinu Esslinu zato što ga je uvrstio među autore kazališta apsurdna, te ga na taj način proslavio, posebice u zapadnoj Europi, no s druge strane ističe da navedenu etiketu drži neprikladnom i besmislenom. Mrożek tvrdi da nijedan njegov komad u potpunosti ne odgovara kategoriji kazališta apsurdna. Otkriva da mu čak i pomalo smeta to što ga posljednjih četrdeset godina novinari pitaju isključivo o kazalištu apsurdna te se nada, s obzirom da je Esslinova knjiga već pomalo zastarjela, da će nova generacija novinara i kritičara imati svježije ideje i nove pristupe (Ibsen, 2009.).

Mrożek je drame apsurdna imao priliku upoznati u prijevodima i na izvedbama u poljskim kazalištima. Francusku je prvi put posjetio već 1956. godine, no tada nije prisustvovao izvedbama francuskih dramatičara apsurdna, o čemu svjedoči u svojoj autobiografiji riječima da u kazalište nisu išli što zbog nedostatnog znanja francuskog jezika što zbog manjka novaca (Mrożek, 2008: 171). No svejedno po povratku u Poljsku piše prvi kazališni komad, *Policajce*, kojeg Adam Tarn objavljuje u *Dialogu*. U svim Mrożekovim dramskim tekstovima napisanim u prvoj fazi rada (do *Tanga*), većinom jednočinkama, dominiraju apsurd i groteska. Književnom kritičaru i prijatelju, Janu Blonskom, Mrożek u korespondenciji pojašnjava da se kako bi bilo što izrazio mora uzdignuti na razinu začudnosti, groteske i apsurdna jer samo na taj način umije govoriti o svijetu, čovjeku i povijesti (Libera, 2008: 8).

Tradicija groteske u poljskoj je drami 20. stoljeća iznimno bogata, i vrlo važna za formiranje poslijeratnog kazališta (Czerwiński 1988: 1–16). Dok se francuski dramatičari apsurdna oslanjaju na iskustva dadaizma i nadrealizma (poglavito na rad Alfreda Jarryja, Guillaumea Apollinairea, Antonina Artauda i Rogera Vitracca) te odbacuju tradicionalno građansko/bulevarsko kazalište, poljski dramatičari apsurdna druge polovice 20. stoljeća odbacuju vlastitu književnu tradiciju, posebice onu romantizma. Poljski dramatičari apsurdna prethodnike nalaze u vlastitoj međuratnoj književnosti, u djelovanju Stanisława Ignacyja Witkiewicza i Witolda Gombrowicza. Recepcija Becketta i Ionesca bila je nesumnjivo od velikog značenja

za formiranje poljskog i čehoslovačkog kazališta apsurdna, no ništa manje značajno nije bilo upoznavanje s djelovanjem Gombrowicza i Witkiewicza. Poljska vlastitu međuratnu dramsku produkciju otkriva tek tijekom pedesetih i šezdesetih godina kad su prvi put postavljena na poljskim pozornicama. Drže ih prethodnicima kazališta apsurdna, anticipatorima grotesknog stila i antiiluzionizma bez čijeg bi rada bilo nemoguće zamisliti Mrożeka i Różewicza (Sugiera, 2001: 339; Czerwiński, 1988: 15; Esslin, 2001: 316–317, 392–394). Gombrowicz u svojim književnim tekstovima obilno koristi izražajne mogućnosti grotesknog, primjerice njegova *Ivona, kraljica od Burgunda* groteskna je travestija Shakespearova *Hamleta* (slična Jarryjevu *Kralju Ubuu*). Zdravko Malić navodi da u Gombrowiczovu djelu dolaze do izražaja novi, novatorski elementi, koji su karakteristični za kazališnu revoluciju 20. stoljeća i dramaturgiju međuratnog kazališta, te njegovo *Vjenčanje* veže uz pojavu antikazališta. Malić književno-povijesno mjesto Gombrowiczova scenskog teksta nalazi na liniji koja povezuje Pirandella s Ionescom a međuratnu kazališnu avangardu s poslijeratnim antiteatrom (Malić, 2004: 206–209).

Mrożek priznaje da je djela Gombrowicza čitao vrlo rano i da su na njega ostavila snažan dojam, no Witkiewicza prvi put čita tek 1963. godine, nakon što je napisao priličan broj dramskih tekstova (Stephan, 1997: 167). Mrożek se naslanja na vitkjevičevsku i gombrowičevsku tradiciju groteske, ali je i obnavlja iskustvom generacije koja je prošla kroz pakao staljinističkog ideološkog totalitarizma (Malić, 1975: 231).

Oskar Bartoš djelo Slawomira Mrożeka drži najtipičnijim modelom intelektualne groteske u modernim slavenskim knjiženostima.¹⁴ Za Mrożekovu grotesku navodi da je "izrasla iz specifične poljske stvarnosti, no također i iz snažnih tradicija poljske renesanse i barokne groteske, klasicističke heroikomike, romantičke ironije, mladopoljske *szopke*, kabaretnog nonsensa skamandrita i grotesknog podrugivanja tragizmom označenih debitanata s prijeloma dvadesetih i tridesetih godina našeg stoljeća" (Bartoš, 1965: 82–84).

U dramskim su tekstovima Slawomira Mrożeka apsurdno i groteskno usko vezani. Apsurd se pojavljuje na sadržajnom nivou – primjerice u drami pod naslovom *Policajci* kritizira totalitarni režim te razotkriva kontradikcije u postupcima onih koji su na vlasti. Tekst govori o iznimnoj učinkovitosti policije koja je suzbila svako neslaganje s vlašću te dovela do toga da u državi nema niti jednog zatvorenika i pobunjenika. Na taj se način njihova funkcija nađe u opasnosti te policija biva primorana sama stvarati protivnike vlasti, jer bez njih ne može postojati. Jedan od policijskih službenika dobije zadaću glumiti provokatora i protivnika vlasti, a posljednji zatvorenik, koji je deset dugih godina trpio mučenja i ispitivanja, u potpunosti promjeni način razmišljanja te postane General.

U jednočinki *Na pučini* Mrożek razotkriva opasnosti demokracije u kojoj se odluke donose glasovima većine. Likovi – Debeli, Srednji i Mršavi – nalaze se na splavi, nakon brodoloma, bez hrane te moraju donijeti odluku koji će se od njih

¹⁴ Oskar Bartoš, u svojoj tipologiji groteske u 20. stoljeću, razlikuje: hladnu grotesku (kafkijanskog tipa, koja izaziva osjećaj straha i tjeskobe u čitatelja), osjećajno angažiranu tj. satiričku (protiv otuđenja se bori smijehom) te intelektualnu grotesku (spaja crte hladne i angažirane groteske te ima filozofski podtekst).

žrtvovati i dopustiti da ga ostali pojedu i na taj način spasiti ostale. Kampanja i izbori koje provode parodija su parlamentarne demokracije. Debeli, potencijalni diktator, i Srednji, njegova desna ruka, manipulacijom nagovore Mršavog na nužnost njegova žrtvovanja, od čega ne odustaju niti kad slučajno otkriju još jednu konzervu graha na splavi.

Scenski svijet *Stripteasa* podjednako je apsurdan. Likovi, Gospodin I i Gospodin II, nalaze se u jednoj prostoriji, uhićeni bez njima očiglednog razloga. U prostoriji su vrata otvorena, no oni mogućnost bijega nisu iskoristili. Naposljetku ih odvedu gigantske mehaničke ruke, koje su već ranije manipulirale njihovim ponašanjem, navodile ih na sukobe i borbu za vlast te razotkrile njihov kukavičluk. Pred rukom, vlašću, ponizni su, ispričavaju joj se, mole je za oprost, obećaju da će biti pokorni i poslušni, čak i nakon što ih je krajnje ponizila oduzevši im svu odjeću, nadajući se da će se situacija riješiti sama od sebe.

U Mrožekovim je dramama slika svijeta groteskna. Grotesknost se pojavljuje na razini oblikovanja cjelokupne slike svijeta, prijetjećeg i zastrašujućeg u kojem je egzistencija likova ugrožena. Likovi žive u otuđenu i njima neshvatljivu svijetu. Kao primjer dovoljno je navesti jednočinku *Striptease*, ili *Tango* čiji je scenski svijet u stanju raspadanja. U Mrožekovim se dramama groteska javlja i na razini oblikovanja likova i jezika. Može se uočiti sličnost u načinu oblikovanja likova u dramama autora kazališta apsurdna i ranim jednočinkama Slawomira Mrožeka. Drame apsurdna uvode anti-heroje lišene odlike na kojima počiva gradnja tradicionalnih dramskih karaktera, što gledateljima onemogućavaju identifikaciju. U čitatelja i gledatelja istovremeno izazivaju smijeh i suosjećanje. Lišeni su unutrašnjeg života i stoga postaju međusobno zamjenjivi.¹⁵ Gubitak identiteta očituje se i u imenovanju likova, nazivaju se po profesiji, obiteljskom položaju, spolu ili se jednostavno imenuju zamjenicom ili samo slovom ili brojem.¹⁶ Imenovanje Mrožekovih likova tipičan je primjer načina imenovanja u dramama apsurdna: AA i XX (*Emigranti*), Gospodin I i Gospodin II (*Striptease*), Debeli, Srednji i Mršavi (*Na pučini*), Šef policije, Zatvorenik i General (*Policajci*), Djed, Unuk i Okulist (*Karel*) ili Farmer B, Farmer S i Farmer N (*Zabava*). Broj je likova u komadima reduciran, često su u paru, kako bi se dodatno istaknuo problem nedostatka komunikacije što je jedna od najčešćih tema drama apsurdna. Mrožekovi su likovi stereotipni, automatizirana ponašanja i podsjećaju na marionete. Nerijetko su izjednačeni s društvenim funkcijama koje obnašaju. Uniformirani ili odjeveni u ista crna odijela s bijelim košuljama. Groteskna je njihova nagla i radikalna promjena stava, nedostatak psihološke motivacije tih preobražaja, ali i jezik kojim se služe. Izražavaju se klišejima i naučenim frazama, primjerice onima o revoluciji i pokornosti (*Policajci*). Stereotipni su, a njihovo je ponašanje predvidljivo.

Bez obzira što Slawomira Mrožeka uz kazalište apsurdna veže groteska, miješanje komičnog i tragičnog, nedefiniranost mjesta i vremena radnje, način oblikovanja likova i odbacivanje psihološke motivacije, njegovi se dramski tekstovi ponešto

¹⁵ O načinu oblikovanja likova u dramama apsurdna vidi u: E. Jacquart, *Le théâtre de dérision – Beckett, Ionesco, Adamov* (1998) i M. Pruner, *Les théâtres de l'absurde* (2006).

¹⁶ Primjerice, likovi Ionescove *Čelave pjevačice* zovu se Profesor, Učenica i Sluškinja, *Stolica* Stari i Stara, Beckettove *Komedije* F1 i F2.

razlikuju od tekstova vodećih predstavnika kazališta apsurdna i u formalnom i u sadržajnom smislu. Dramski tekstovi Samuela Becketta temelje se na egzistencijalnoj i metafizičkoj refleksiji i prikazuju tragičnu viziju ljudskog stanja. Ionescovi tekstovi, između ostalog, prikazuju pojedinca suočenog sa svijetom koji je izgubio smisao, svjedoče o nekoherentnosti tog istog svijeta i *non sens*-u egzistencije. I Samuel Beckett i Eugène Ionesco odbacuju bilo kakav oblik političkog i društvenog angažmana u svojim tekstovima, dok Mrożekovi dramski tekstovi obiluju političkim aluzijama. Kritika totalitarizma jedna je od ključnih sastavnica Mrożekovih političkih alegorija. U Mrożekovim su tekstovima svi međuljudski odnosi određeni društvenim i političkim uvjetima. Dok u Beckettovim dramama absurd proizlazi iz nemogućnosti spoznaje i dobivanja konačnih odgovora, u Mrożekovim tekstovima on proizlazi isključivo iz međuljudskih odnosa i društveno-političkih prilika u kojima likovi žive. Mrożeka zanimaju načela prema kojima likovi žive i djeluju unutar svojih mikro sredina te kako ona određuju njihovo ponašanje. Likovi su žrtve prilika u kojima žive, ljudi iz svoje okolice, državnog aparata i institucija koje uvelike reguliraju njihove odnose. To najbolje dokazuju likovi *Policije* koji prihvaćaju namijenjene im društvene uloge, pod cijenu gubitka vlastite osobnosti ili Peter Ohey, glavni lik *Mučeništva Petera Oheya*, koji bez pogovora prihvaća nametnuto prisustvo tigra u vlastitoj kupaonici. Mrożek opisuje kako podređivanje rigidnom sustavu i volji autoriteta dovodi do gubitka sposobnosti racionalnog mišljenja. Ionescovi su likovi izgubili sposobnost mišljenja pod djelovanjem masovne kulture, dehumanizirani su zbog malograđanskog konformizma, a Mrożekovi likovi stoga što im to društvo brani. Reakcije Mrożekovih likova automatske su stoga što su oni izgubili moć razmišljanja pod pritiskom ideologije, režima i navike. Zarobljenici su društvene realnosti i totalitarističkog režima koji im je oduzeo moć kritičkog razmišljanja te njihov diskurs svela na fraze i automatske odgovore.

Mrożeka zanima sudbina individue unutar određenih društvenih odnosa, a ne metafizička problematika i prikazivanje apsurdnosti svijeta. Njegove su drame, političke parabole u grotesknoj formi, proizvod politiziranog svijeta poslijeratne Poljske. Poljskoj je publici politički podtekst njegovih drama bio očit i jasno raspoznatljiv te su se njegovi tekstovi nerijetko čitali kao provokacije.

I u formalnom se smislu mogu uočiti određene razlike između Beckettovih, Ionescovih i Mrożekovih dramskih tekstova. Eugène Ionesco i Samuel Beckett u izrazitoj mjeri naglašavaju sve sastavnice scenskog izraza, tekstovi su im naglašeno teatralni, za razliku od Mrożekovih jednočinki u kojima je riječi dana najznačajnija uloga. U Mrożekovim tekstovima nema ni onirizma, proliferacije predmeta i riječi, neuobičajenih vizija i slika noćnih mora koje su u velikoj mjeri prisutne u Ionescovim tekstovima. Izostaje i dezintegracija tijela i izrazita važnost tišine koje obilježavaju Beckettove tekstove. Mrożekovi dramski tekstovi nemaju cikličku strukturu te imaju jasnije naglašen zaplet i rasplet radnje nego Beckettovi i Ionescovi, primjerice.

ZAKLJUČAK

Mrożekove dramske tekstove napisane između 1958. i 1965. godine, od *Policajaca* do *Tanga*, kritika uvrštava među tekstove kazališta apsurdna, bez obzira što sam Slawomir Mrożek nikad nije otvoreno iskazivao bilo kakvu povezanost s Samuelom Beckettom ili Eugèneom Ionescom, ili Tadeuszom Różewiczom primjerice. Engleski kritičar Martin Esslin zaslužan je za povezivanje Mrożekovih dramskih tekstova s poslijeratnim trendom u dramskoj umjetnosti te je na taj način presudno utjecao na Mrożekovu kasniju recepciju u cijelom svijetu. Bez obzira što se u dramskim tekstovima napisanim od kraja šezdesetih godina udaljava od apsurdna i groteske, Mrożek se i danas najčešće povezuje uz navedene kategorije. Slawomir Mrożek po odlasku u svojevoljnu emigraciju transcendirao apsurd, odbacuje alegoriju te se okreće univerzalnijim temama, pristupačnijim gledateljima sa zapada.

Određene sličnosti u tekstovima Slawomira Mrożeka i ostalih dramatičara apsurdna postoje: parodija književne i kazališne tradicije, kraći dramski tekstovi bez čvrste strukture, nedostatak preciznih prostorno-vremenskih indikacija, tipizirani likovi bez dublje psihološke karakterizacije čijim postupcima nedostaje motivacija. No Mrożekovi i Ionescovi likovi primjerice proizvod su različitih društveno-povijesnih okolnosti. U Mrożekovim tekstovima totalitarni režim u kojem žive oblikuje likove, te su stoga njegovi tekstovi puno realističniji od Beckettovih i Ionescovih. Likovi žive u društvu u kojem vlast zabranjuje kritičko razmišljanje, što naposljetku dovodi do toga da je njihovo izražavanje svedeno na slogane, fraze i klišeje koji su preplavili javni diskurs. U takvoj situaciji istinska komunikacija među likovima i nije moguća pa apsurd uvijek nastaje iz međuljudskih odnosa.

Mrożeka je kritika povezivala poglavito sa Samuelom Beckettom zbog njegove izrazito uspješne poljske recepcije, no njegovi su tekstovi puno sličniji onima Eugènea Ionesca. No apsurd u djelima niti jednog od navedenih autora nije isti. Mrożek je nastavljao tradiciju Witkiewicza i Gombrowicza koji u svojim tekstovima miješaju groteskno i satirično ne bi li na taj način razotkrili stvarnost. Mrożek tome dodaje i blagi sarkazam.

Slawomir Mrożek piše političke satire u grotesknoj formi te pribjegava apsurdnu i grotesku kako bi osudio totalitarizam. Groteska i apsurd izvire iz određene društveno-političke situacije Poljske, iz njene svakodnevice i odraz su apsurdnosti političkih prilika. Mrożek apsurdnu pribjegava ne iz metafizičkih preokupacija, poput zapadnoeuropskih dramatičara apsurdna, već kako bi mogao osuditi režim te istovremeno izbjeći cenzuru. Njegovi su tekstovi puni skrivenih političkih aluzija stoga što je radi cenzure i oštrog nadzora bio primoran koristiti alegoriju i prikriti poruke. Apsurd mu omogućava da izrazi ono što se otvoreno nije smjelo reći. Njegove su jednočinke, pune nelogičnih (apsurdnih) situacija, ustvari parabole u kojima politička satira kroz grotesknu formu razotkriva mane totalitarnog sustava. Mrożekov je apsurd stoga realističan izraz stvarnog društveno-političkog stanja i sredstvo problematiziranja pitanja moći i vlasti. U Beckettovim i Ionescovim tekstovima apsurd je usko vezan uz metafizičku problematiku te nema sugestija da se on može na neki način prevladati. Kod Mrożeka apsurd ne proizlazi iz odnosa

čovjeka i nekih viših sila već prije svega iz međuljudskih odnosa i poglavito nastaje iz nepovezanosti čovjeka s društvom u kojem živi. Mrożekov je apsurd neodvojiv od poljskih društveno-političkih prilika, a njegove drame prilagođavaju tehnike kazališta apsurdna kulturnoj i političkoj situaciji post-staljinističke realističke Poljske. Mrożek koristi apsurd i grotesku kako bi kritizirao politiku. To su odlike i ostalih istočnoeuropskih apsurdnih drama napisanih poglavito tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća, koje su u jednakoj mjeri oduševljavale publiku i na zapadu i na istoku Europe.¹⁷

LITERATURA

Oskar Bartoš, "Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske", *Umjetnost riječi*, 9, br. 1, 1965, str. 71–87.

Dalibor Blažina, "Witold Gombrowicz i njegove drame", u: W. Gombrowicz, *Drame*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 2005.

E. J. Czerwiński, *Contemporary polish theatre and drama (1956-1984)*, Greenwood Press, New York, 1988.

Marie Delaperrière (ur.), *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Harmattan, Paris, 2002.

Martin Esslin, "The Theatre of the Absurd", *The Tulane Drama Review*, 4, br. 4, 1960, str. 3–15.

Martin Esslin, "Mrozek, Beckett, and the Theatre of Absurd", *New Theatre Quarterly*, br.10, 1994, str. 377–381.

Martin Esslin, *The Theatre of the absurd*, Methuen, London, 2001.

Darko Gašparović, "Mrożekova dijagnoza civilizacije", u: *Pismo i scena: dramaturški analekti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1982, str. 111–113.

Darko Gašparović, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, CeKaDe, Zagreb, 1988.

Daniel Gerould (ur.), *The Mrożek Reader*, Grove Press, New York, 2004.

Marketa Goetz–Stankiewicz, "Slawomir Mrożek: Two Forms of the Absurd", *Contemporary Literature*, 12, br. 2, 1971, str. 188–203.

Marketa Goetz–Stankiewicz, "The Metamorphosis of the Theatre of the Absurd or the Jobless Jester", *Pacific Coast Philology*, br. 7, 1972, str. 54–64.

Geoffry Harpham, "The Grotesque: First Principles", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, br. 4, 1976, str. 461–468.

¹⁷ Stoga i Stankiewicz Goetz (1971) zaključuje da Mrożek zapravo tvori dvije vrste apsurdna, jer njegove tekstove publika na istoku i zapadu čita i interpretira na različit način. Ni jedan od njih nije bolji niti točniji, a to je jedna od odlika vrhunskog knjiženog teksta.

Arni Ibsen, "An interview with Slawomir Mrożek", URL: http://au.geocities.com/masthead_2/issue5/mrozek.html (2009-05-25)

Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision – Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris, 1998.

Marek Kędzierski, "Samuel Beckett and Poland", u: *The International Reception of Samuel Beckett*, ur. M. Nixon, M. Feldman, Continuum, London, 2009, str. 163–187.

Charles Krance, "Sam w Polsce/Sam in Poland", URL: http://www.english.fsu.edu/jobs/num1112/131_KRANCE.htm (2009-03-25)

Antoni Libera, "Predgovor", u: S. Mrożek, *Baltazar: autobiografija*, Zagreb, AGM, 2008.

Zdravko Malić, "Poljska književnost", u: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 7., ur. A. Flaker, Mladost, Zagreb, 1975.

Zdravko Malić, *Gombrowicziana*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2004.

Slawomir Mrożek, *Six plays*, Grove Press, New York, 1967.

Slawomir Mrożek, *Baltazar: autobiografija*, AGM, Zagreb, 2008.

Harry Popkin, "Theatre in Eastern Europe", *The Tulane Drama Review*, 11, br. 3, 1967, str. 23–51.

Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Armand Colin, Paris, 2006.

Halina Stephen, *Transcending the absurd: drama and prose of Slawomir Mrożek*, Rodopi Editions, 1997.

Malgorzata Sugiera, "Contemporary drama as a challenge for Polish theatre", *European Review*, 9, br. 3, 2001, str. 339–345.

Paul I. Trensky, "Vaclav Havel and the Language of the Absurd", *The Slavic and East European Journal*, 13, br. 1, 1969, str. 42–65.

Yael Zarhy Levo, "The theatre critic as a cultural agent: Esslin, Marowitz and Tynan", *Poetics*, 21, 1993, str. 525–543.

SLAWOMIR MROŻEK AND THE THEATRE OF THE ABSURD

The aim of this paper is to analyse whether the Polish post-war dramatist Slawomir Mrożek could be considered as a representative of the Theatre of the Absurd, the fact on which literary critics insisted for decades. The paper will focus on the analysis of the differences between the western and eastern European versions of the Theatre of the Absurd, why Mrożek's one-act plays could fit into that category and in what way they differ from the plays of the best-known dramatists of the Theatre of the Absurd. Through an overview of the post-war Polish theatre, the reception of western dramatists of the Absurd in Poland, and the role which Martin Esslin played in Mrożek's reception in Western Europe, the paper will try to show that Slawomir Mrożek, regardless of numerous similarities, could not be considered as a typical representative of the Theatre of the Absurd. Mrożek uses the absurd and the grotesque in order to unmask the unfavourable circumstances in Polish society so that he could, avoiding censorship, at the same time, criticise and condemn the totalitarian regime.

KEY WORDS: *absurd, grotesque, Theatre of the Absurd, Polish theatre, Slawomir Mrożek.*