

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za poljski jezik i književnost

Odsjek za turkologiju i hungarologiju

Katedra za hungarologiju

TEATAR APSURDA U POLJSKOJ I MAĐARSKOJ

INTERDISCIPLINARNI DIPLOMSKI RAD

30 ECTS bodova

Student: Iva Čelan

Mentor: dr. sc. Dalibor Blažina

Komentor: dr. sc. Sándor Bene

Zagreb, travanj 2014.

„Biti iz Istočne Europe samo je po sebi apsurdna situacija.”

István Örkény

SADRŽAJ

1. UVOD	3
2. TEATAR APSURDA I TRADICIJA APSURDA.....	5
2.1. Camus i filozofija apsurda	9
2.2. Temeljne karakteristike teatra apsurda u djelima vodećih dramatičara toga razdoblja (Beckett, Ionesco).....	13
3. TEATAR APSURDA U ZEMLJAMA ISTOČNOGA BLOKA.....	18
4. POLJSKA I APSURD.....	21
5. SŁAWOMIR MROŻEK	27
5.1. Mrożekovo dramsko stvaralaštvo: realizam ili apsurd?	27
5.2. <i>Tango</i> ili o smislu revolucije	35
5.3. <i>Wdowy</i> : povratak teatru apsurda u „Esslinovom značenju“	39
6. APSURD U MAĐARSKOJ (?)	43
7. ISTVÁN ÖRKÉNY.....	48
7.1. Prijelaz iz epike u dramu: <i>Tóték</i> i <i>Macskajáték</i>	48
7.2. Problem nacionalne samospoznaje u dramama <i>Vérrokonok</i> i <i>Kulcskeresők</i>	56
7.3. Umnožavanje Pistija ili o potrazi za identitetom.....	62
8. ZAKLJUČAK	66
9. SAŽETAK.....	69
9.1. Sažetak na poljskom jeziku	69
9.2. Sažetak na mađarskom jeziku.....	70
10. LITERATURA.....	71
11. IZVORI	74

1. UVOD

Pisati rad o teatru apsurdna u Poljskoj i Mađarskoj pomalo je rizično, imajući na umu da je sam pojam *teatar absurda* prijevorno pitanje u književnosti, a koje i danas izaziva kontroverze. Teatar apsurdna nije termin strogo definiranoga značenja, već je, naprotiv, književno-kritička hipoteza za tendencije u dramskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća. Taj je izraz u književnost uveo engleski producent i pisac drama, novinar, prevoditelj i kritičar Martin Esslin. Esslinova hipoteza vrlo je brzo prihvaćena na Zapadu te se počela koristiti kao stručni pojam. Međutim, naišla je, a i danas nailazi na mnoštvo kritika, najvećim dijelom zato što dramatičari navedeni u Esslinovoj knjizi nikada nisu tvorili nekakav književni pokret ili školu te se sami nisu slagali s nametnutom im etiketom. Mi ćemo u ovome radu prihvatiti Esslinovu hipotezu na način na koji ju je i sam Esslin objasnio, odnosno ona će nam služiti kao okvir kroz koji ćemo objasniti taj trend u dramskoj književnosti 20. stoljeća.

Poglavlje *Teatar absurda i tradicija absurda* svojevrsni je uvod u našu glavnu temu, odnosno u zbivanja u poslijeratnoj dramskoj književnosti u Poljskoj i Mađarskoj. U tome ćemo poglavlju opsežno objasniti nastanak drame apsurdna na Zapadu, kao i njene karakteristike, jer smo mišljenja da se drama apsurdna na istoku Europe ne može razumjeti bez predodžbe o zbivanjima na Zapadu. Nadalje, cilj ovoga rada nije samo dati panoramski pregled dramskih zbivanja toga razdoblja u Mađarskoj i Poljskoj, nego jednako tako pružiti i komparativni prikaz tih dviju inačica teatra apsurdna. Posebno poglavlje u tom dijelu posvećeno je Albertu Camusu i njegovim djelima, u kojima on razvija takozvanu „filozofiju apsurdna“, a koja je prisutna u stvaralaštvu dramatičara pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća te bi se mogla shvatiti kao neka vrsta filozofije teatra apsurdna. U poglavlju *Teatar absurda u zemljama Istočnoga bloka* prikazat ćemo glavne razlike između takozvanoga „zapadnog“ i „istočnog“ teatra apsurdna te će nam on poslužiti kao svojevrsna uvertira u našu glavnu temu, odnosno u razdoblje drame apsurdna u Poljskoj i Mađarskoj. U glavnome dijelu diplomskoga rada bavit ćemo se analizom navedenoga pojma i njegovih značajki na primjeru poljskih i mađarskih drama apsurdna te ćemo pružiti i kratak prikaz tadašnjih kulturološko-književnih prilika u te dvije zemlje. Kako bismo ostali u zadanim okvirima ovoga rada, najveću ćemo pozornost pokloniti dramskim tekstovima dvojice autora koje većina poljskih, mađarskih i svjetskih kritičara smatra glavnim predstavnicima teatra apsurdna u Poljskoj i Mađarskoj, odnosno Sławomiru Mrożeku i Istvánu Örkényu.

Zaključni dio rada poslužit će kao obrana naše pretpostavke o opravdanosti uvrštavanja dramatičara pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća pod zajednički nazivnik teatra apsurda, gdje ćemo, u odnosu na odmak teatra apsurda od dramske tradicije 20. stoljeća, prikazati njegovu važnost u doprinosu novom dramskom izražaju i postmodernističkoj književnosti. Sintezom dotad navedenog, ukazat ćemo na ključne razlike, ali i presudne sličnosti zapadne i istočne drame pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća, te ćemo jednako tako skrenuti pozornost na razliku unutar takozvanoga „istočnog“ teatra apsurda, odnosno na razliku Mrožekovog i Örkényevog dramskoga pisma.

2. TEATAR APSURDA I TRADICIJA APSURDA

Izraz *teatar absurda* je književno-kritički naziv, bolje rečeno etiketa koju je 1961. godine svojom knjigom *The Theatre of the Absurd* u teoriju književnosti uveo engleski kazališni kritičar, rođenjem Mađar, Martin Esslin (1918. – 2002.)¹. Naziv se odnosi na poseban tip drame i dramatičare koji su stvarali u pedesetim i šezdesetim godinama 20. stoljeća, a u čijim je djelima prisutna filozofija Alberta Camusa, prvotno izložena u njegovom eseju *Mit o Sizifu*, u kojemu Camus ističe kako je svako ljudsko postojanje u osnovi besmisleno. Ubrzo po izlasku Esslinove knjige, i unatoč brojnim kritikama, izraz ulazi u široku upotrebu te se počinje koristiti kao termin sve do današnjih dana, potisnuvši tako druge popularne nazive za dramu i dramatičare tog razdoblja, kao što su: antidrama, antikazalište, kazalište poruge, novo kazalište, pariška avangarda pedesetih godina itd.²

U predgovoru drugom britanskom izdanju knjige *The Theatre of the Absurd* Esslin navodi kako izraz *teatar absurda* smatra samo radnom hipotezom i sredstvom kojim je pokušao svratiti pažnju na određene karakteristike koje se provlače kroz djela brojnih dramatičara: „Termin poput teatar absurda je radna hipoteza, sredstvo kojim su određene osnovne karakteristike u djelima brojnih dramatičara postale dostupne za raspravu pronalaskom svojstava koja su im zajednička. Ništa više od toga. Kako je to moglo dovesti do pretpostavke da bi se Beckett i Ionesco trebali jedan prema drugome odnositi kao članovi istoga kluba ili stranke? Ili da se Pinter slagao s istim političkim ili pravnim stajalištima kao

¹Martin Esslin (rođen 1918. u Budimpešti kao Julius Pereszslényi) djelovao je kao producent, kazališni kritičar, novinar, prevoditelj te sveučilišni profesor. Godinama je na radiju BBC vodio odjel radio drame te je poslije predavao dramu na američkim sveučilištima Florida State i Stanford. Objavio je niz knjiga, između ostalih: *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 te kao promotor Sławomira Mrożeka i drugih istočnoeuropskih dramatiča apsurdna na Zapadu, ali prije svega kao tvorac pojma *teatar absurda* i autor knjige *The Theatre of the Absurd*. 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 absurda* povezuje Becketta, Ionesca i Adamova te iznosi osnovne odlike teatra apsurdna. Teze i zaključke iz ovoga teksta samo je produbio u knjizi *The Theatre of the Absurd* (objavljenoj iduće godine). Drugo izdanje objavljeno je 1968., a treće 1980. godine. U trećemu izdanju u zasebnome poglavlju obradio je i dramski opus Harolda Pintera te ga time uvrstio među petoricu vodećih dramatičara apsurdna na Zapadu (usp. Sindičić Sabljo 2011: 292).

²„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).“ (Sindičić Sabljo 2011: 292)

Genet?³ (Esslin 1988: 12) Uspjehom knjige, odnosno uspjehom njenoga naslova, naziv *teatar absurda* postao je nekom vrstom poštapalice te se počeo pogrešno rabiti kao filozofski pojam ili naziv za književni pokret. Dramatičari koje Esslin navodi⁴ doista pokazuju slične tendencije u svojim djelima, ali to ne isključuje činjenicu da su u drugim pogledima potpuno različiti te da se oni sami nisu smatrali dijelom nekakve književne škole, odnosno nisu tvorili nikakav književni pokret. Štoviše, većina autora nije niti bila zadovoljna nametnutom im etiketom teatra absurda te je prednost davala drugim nazivima, poput *antiteatar* ili *novi teatar*. Nadalje, Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal i ostatak dramatičara absurda koji su pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća stvarali u Parizu potječu iz različitih kulturnih sredina; Irske, Rumunjske, Rusije i Španjolske (jedini Francuz među njima bio je Jean Genet), a kako je većina spomenutih dramatičara u doba razvoja drame absurda bila već u pedesetim godinama života, baš ih i ne možemo smatrati mladim buntovnicima. Međutim, ono što su svi dijelili određeni je stav o čovjekovu položaju u svijetu za koji su smatrali da je besmislen te da nije u skladu s njegovim okruženjem (apsurd doslovno znači *neskladan*). Stanje metafizičke tjeskobe i straha, koje proizlazi iz takve svijesti o kaosu svijeta i nedostatku smisla u svemu što radimo, bilo je tako središnja tema većine drama absurda.

Iako nastanak teatra absurda često smještaju u doba avangardnih umjetničkih eksperimenata dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, njegovi korijeni sežu mnogo dalje.⁵ Elemente i utjecaje teatra absurda možemo naći u antičkoj mimici, kod klauna i dvorskih luda srednjega vijeka, u talijanskoj komediji dell'arte, pa preko komičara varijetea i vodvilja, sve do nijemoga filma i komedija Charlieja Chaplina i Bustera Keatona te ranih zvučnih filmova i

³ „A term like Theatre of the Absurd is a working hypothesis, a device to make certain fundamental traits which seem to be present in the works of number of dramatists accessible to discussion by tracing the features they have in common. That and no more. How could that have led to the assumption that Beckett and Ionesco should behave towards each other as members of the same club or party? Or that Pinter subscribed to the same views on politic and law as Genet?” Ovaj citat, kao i sve sljedeće, prevela je autorica rada Iva Čelan.

⁴ Esslin kao glavne predstavnike teatra absurda navodi petoricu dramatičara: Samuela Becketta, Arthura Adamova, Eugènea Ionesca, Jeana Geneta i Harolda Pintera. Uz njih, kao dramatičare povezane s ovakvim tipom kazališta, nabraja još i Jeana Tardieua, Borisa Viana, Dina Buzzatija, Ezia d'Errica, Manuela de Pedrola, Fernanda Arrabala, Maxa Frischa, Wolfganga Hildesheimera, Güntera Grassa, Roberta Pingeta, Normana Fredericka Simpsona, Edwarda Albeea, Jacka Gelbera, Arthura L. Kopita, Sławomira Mrożeka, Tadeusza Różewicza i Václava Havela.

⁵ U poglavlju o tradiciji absurda i pretečama teatra absurda Esslin napominje da je teatar absurda zapravo povratak starim, čak i arhaičnim kazališnim običajima te da njegova inovativnost leži u pomalo neobičnom spoju takvih prethodnica. Godinama stare kazališne tradicije, kao što su *čisto kazalište**, klaunerija, glupiranje, scene ludiranja, jezični nonsens te literatura sna i fantazije (koja često ima snažno alegorijsko značenje), neki su od elementa koje teatar absurda varira i neobično spaja u nove kombinacije kako bi prikazao probleme i preokupacije tadašnjega društva (usp. Esslin 1988: 327–328).

**čisto kazalište*, odnosno apstraktni scenski efekti kakvi su prisutni u cirkusu i revijama, kod žonglera, akrobata, mimičara. Taj element čistog apstraktnoga kazališta kod teatra absurda prisutan je u obliku anti-književnog stava te okretanja od jezika kao sredstva izražavanja najdubljih razina značenja. Izvedba ima duboko i metaforičko značenje te izražava više nego što bi jezik mogao. (*ibid.*)

komičnih skečeva braće Marx. Ionesco je jednom prilikom izjavio da su ga francuski nadrealisti „hranili“, ali da su tri najveća utjecaja na njegov rad bili Groucho, Chico i Harpo Marx (usp. Ionesco prema Esslin 1988: 336). Tijekom 19. stoljeća elementi apsurdna mogu se primijetiti u nekim Ibsenovim dramama te je uočljivije kod Strindberga, ali ono što se smatra direktnom pretečom drame apsurdna je monstruoza drama Alfreda Jarryja *Kralj Ubu* (1896.), nastala na temelju školske šale. Naime, Jarry je sa svojim školskim kolegama napisao dramu *Poljaci*, čiji je glavni lik, otac Heb, bio inspiriran njihovim profesorom iz fizike Hebertom te je kasnije poslužio kao osnova za čudovišnoga Ubua, samoproglāšenoga kralja Poljske. U ovoj grotesknoj predstavi Jarry koristi za to doba šokantno vulgaran jezik (dramu započinje s *Merdre!*), ismijavajući pritom društvene norme i plemstvo. Djelo Alfreda Jarryja izazvalo je u Francuskoj velik skandal. Premijerna predstava, izvedena 1896. godine u tada najavangardnijem pariškom kazalištu L'Œuvre, jedva da se i odigrala radi urnebesna koji je uzrokovala ta početna rečenica (*Merdre! – Srarnje!*) te je bila prekinuta na petnaest minuta zbog nereda u publici. Kralj Ubu je sljedeći put odigran u lutkarskoj formi, a Jarry je zatim napravio još dva nastavka: *Ubu rogonja* i *Ubu uznik* te je s likom Ubua uveo u grotesku, nadrealistički stil i poetiku teatra apsurdna.

Elemente teatra apsurdna također nalazimo kod Joycea i Kafke, kao i u književnosti jezičnoga nonsensa Lewisa Carolla, Edwarda Leara i Christiana Morgensterna. Međutim, događaj koji je utjecao na konačno rađanje teatra apsurdna bio je Drugi svjetski rat. Izenadan nastup francuskoga apsurdna može se djelomično objasniti kao nihilistička reakcija na nedavne ratne grozote, plinske komore i nuklearne bombe Drugoga svjetskog rata. Tijekom tog razdoblja pojavio se tzv. „prorok“ teatra apsurdna, Antonin Artaud (1896. – 1948.). Artaud je odbacio realizam u kazalištu tražeći povratak mitu i magiji te zahtijevajući prikazivanje najdubljih konflikata unutar ljudskoga uma. Inzistirao je na stvaranju moderne mitologije jer je smatrao da više nije moguće koristiti tradicionalne umjetničke izraze i norme koje su prestale biti uvjerljive te su izgubile svoju vrijednost. Bio je mišljenja da kazalište treba težiti izražavanju onoga što jezik ne može izraziti riječima (usp. Esslin 1988: 384). I premda nije doživio njegov procvat, teatar apsurdna je upravo ona vrsta kazališta o kojemu je pisao Artaud. Teatar apsurdna prikazivao je bespomoćnost i ispraznost svijeta bez svrhe. Otvoreno se bunio protiv konvencionalnoga kazališta – bio je *antiteatar*, kako ga je Ionesco nazvao. Bio je nadrealan, nelogičan, bez suprotstavljanja karaktera i bez radnje, a dijalog je često bio čisto blebetanje. Tako da i ne začuđuje što je prva reakcija publike na novi tip kazališta bila nerazumijevanje i odbacivanje. Kao preteče teatra apsurdna Esslin spominje i dva poljska

pisca: Stanisława Ignacyja Witkiewicza (poljskoga pjesnika, romanopisca, slikara i dramatičara s njegovom teorijom *čiste forme*, kojom je zahtijevao potpunu neovisnost umjetnika i kazališta od vanjskoga svijeta) te dramatičara i romanopisca Witolda Gombrowicza. Esslin poglavlje o tradiciji teatra apsurda zaključuje riječima: „Teatar apsurda dio je bogate i raznolike tradicije. Ako i postoji nešto novo kod teatra apsurda, onda je to neobičan način na koji se prepliću različiti poznati načini razmišljanja i književni izrazi.“⁶ (Esslin 1988: 398).

⁶„The Theatre of the Absurd is part of rich and varied tradition. If there is anything really new in it it is the unusual way in which various familiar attitudes of mind and literary idioms are interwoven“

2.1. Camus i filozofija apsurdna

Izvorno značenje riječi *apsurd* nalazimo u muzikologiji, gdje označava disharmoniju. Bratoljub Klaić *apsurd* definira na sljedeći način: „apsurd, lat. (absurdus – neskladan, nespretan) besmislica, besmisao, besmislenost, nesklapnost, glupost“ (Klaić 1988: 91). Anna Krajewska spominje i njegovo podrijetlo u logici, dokazivanje zvano *reductio ad absurdum*⁷ (usp. Krajewska 1996: 13), ali to nisu značenja u kojima Camus upotrebljava riječ *apsurd* i u kojem je mi koristimo kada govorimo o teatru apsurdna. Iako je *apsurd* filozofima odavno poznat, tek je kod egzistencijalista dobio svoje pravo objašnjenje, opisujući odnos između čovjeka i svijeta. *Apsurd* se rađa između čovjeka i svijeta u trenutku kada je čovjek otrgnut od korijena religije, metafizike, transcendencije. Arnold P. Hinchliffe u predgovoru svoje knjige *The Absurd* piše da Bog mora biti mrtav kako bi *apsurd* postojao te ga ne smijemo pokušavati nadomjestiti nekim transcendentalnim *Alter Egom* (usp. Hinchliffe 1969: vii). Esslin kao najvažnija značenja *apsurdna* spominje ona dana u Camusevim djelima, poglavito u *Mitu o Sizifu* te u Ionescovom eseju o Kafki. U tom eseju Ionesco *apsurd* definira na sljedeći način: „*Apsurd* je ono što je lišeno svrhe (...). Odsječen od svojih religijskih, metafizičkih i transcendentalnih korijena čovjek je izgubljen; sve njegove radnje postaju besmislene, *apsurdne*, beskorisne.“⁸ (Ionesco prema Esslin 1988: 23).

Pojam *apsurdna* u nazivu *teatar apsurdna* preuzet je iz određene vrste filozofije, stava da je čovjek stranac u svijetu koji je *apsurdan*. Taj je pojam prisutan u Camusevu romanu *Stranac* i svojevrsnom komentaru toga djela nazvanom *Mit o Sizifu*. Albert Camus (1913. – 1960.), najpoznatiji kao pisac *Stranca*, egzistencijalist i filozof teatra *apsurdna*, nikada nije prihvaćao nametnutu mu ulogu filozofa, ali se nije smatrao ni egzistencijalistom. U jednom je intervjuu iz 1951. godine izjavio kako je *Mit o Sizifu* ustvari bio zamišljen kao primjedba takozvanim egzistencijalistima, međutim postao je određenom vrstom „manifesta“ nove egzistencijalističke drame i kasnije teatra *apsurdna* (usp. Camus prema Hinchliffe 1969: 35).

Roman *Stranac* jednostavno je ispričana priča o čovjeku kojem je umrla majka, koji igrom slučaja postaje ubojica te zbog toga ubojstva biva osuđen na smrt. Junak *Stranca*,

⁷ „*Reductio ad absurdum* latinski je izraz za svodenje značenja na *apsurd*. Osnovna ideja ove metode je da odmah pretpostavimo kako neki sud nije tautologija i pogledamo kakve su posljedice te pretpostavke. Ako se pokaže da pretpostavka vodi u kontradikciju, znači da je pogrešna i da sud jest tautološki; ako se pokaže da pretpostavka ne vodi ni u kakve kontradikcije, znači da sud nije tautološki.“ (Petrović 2004: 102)

⁸ „Absurd is that which is devoid of purpose (...). Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.“

službenik Mersault, prihvaća događaje upravo onako kako se zbivaju; on ne traži njihove uzroke, ne tumači ih, niti se zbog njih uzbuđuje.⁹ Na suđenju tužitelj Mersaultovo ponašanje smatra hladnim i ravnodušnim jer se Mersault ne kaje, on ne zna zašto bi se kajao, a na pitanje zašto je ubio Arapa odgovara da je to bilo zbog sunca, na koje je jako osjetljiv. Krajnje je iskren i to njegovo nekonvencionalno ponašanje u društvu punom laži i licemjerja na kraju je osuđeno smrtnom kaznom. Zatvor, suđenje i osudu prihvaća smireno te ga upravo ta ravnodušnost čini strancem. U prvome dijelu romana čitatelj još uvijek ne shvaća da je on stranac, a to ne shvaćaju ni ostali likovi romana. Taj raskol između njega i svijeta postaje nam jasniji u drugome dijelu romana počinjenim ubojstvom, suđenjem, smrtnom presudom, odnosno njegovom reakcijom na te događaje. Jedino što ga tijekom cijeloga romana pobuđuje iz njegove ravnodušnosti posjet je zatvorskoga svećenika, posjet koji je uporno odbijao. U bijesu tada spominje da su ga osudili ne samo za ubojstvo, već zbog toga što nije plakao na majčinu sprovodu te smatra kako su svećenikova uvjerenja i vjerske ideje koje zastupa bezvrijedne. On je pred smaknuće, nema vremena i ne želi ga tratiti na Boga. „Što se mene tiče smrt drugih, ljubav jedne majke, što se mene tiče njegov Bog, život za koji se netko odlučio, sudbina koju je odabrao, kad jedna jedina sudbina odabire mene i sa mnom na milijarde povlaštenih koji, kao i on, tvrde da su mi braća. Razumije li, razumije li napokon? Svi su povlašteni. Postoje samo povlašteni. I ostali će jednoga dana biti osuđeni. I on će biti osuđen. Što mari ako ga optuže zbog ubojstva ili smaknu zato što nije plakao na sprovodu svoje majke?...“ (Camus 2004: 93 – 94). Tragični nesporazum Mersaulta i njegove okoline kulminira u smrtnoj presudi, koja je rezultat njegove krajnje iskrenosti lišene bilo kakvoga lažnog morala, političkih ili religioznih uvjerenja. Solar *Stranca* vidi kao objektivnu analizu jednoga primjera ljudskoga života, kojem se skidaju sve naslage kojima ga lažno oblažemo kako bismo ga učinili prihvatljivim za okolinu. Razlog je tome što junak *Stranca* ne funkcionira po principu „što drugi misle o tome“ te zbog toga djeluje hladno, zbog toga ga ljudi koji žive prividno osigurani lažnom slikom o sebi samima ne mogu razumjeti (usp. Solar 1997: 210). Mersault tako nije niti dobar niti loš junak, moralan ili nemoralan – on je upravo ono što Camus naziva apsurdnim junakom.

Poveznicu između *Stranca* i *Mita* iznio je osnivač egzistencijalizma Jean Paul Sartre u svojem objašnjenju romana, koje je u obliku eseja objavljeno 1943. godine. Sartre svoj esej

⁹Primjerice, kada ga u zatvoru posjećuje branitelj i pita kako se osjećao na dan majčine smrti, Mersault daje sljedeći odgovor: „Upita me jesam li na taj dan mnogo patio. Neobično sam se začudio tom pitanju, činilo mi se da bi i meni bilo vrlo neugodno kad bih ga morao kome postaviti. Odgovorih mu, ipak, da sam se uglavnom odvikao da sam sebe ispitujem, i da mi je teško o tome bilo što kazati. Svakako sam mnogo volio majku, ali to ništa ne znači. Sva su zdrava bića manje-više koji put poželjela da umru oni koje vole.“ (Camus 2004: 52)

započinje pitanjem kako razumjeti lik poput Mersaulta te odgovara da je Camuseva zbirka eseja *Mit o Sizifu* određeni komentar toga romana.¹⁰ Ujedno upozorava da djelo ne daje objašnjenje apsurdna, nego jednostavno opisuje takvo stanje i njegove posljedice. Camus u *Mitu* ne želi napisati filozofiju, nego raspravljati o jednoj apsurdnoj osjećajnosti, jer on apsurd ne uzima kao zaključak, već kao polaznu točku promišljanja. U *Mitu* Camus ističe kako je opravdano i potrebno pitati se ima li život ikakvoga smisla i to pitanje smatra najnužnijim, ali napominje da je i samo traženje smisla besmisleno te da čovjek mora naučiti živjeti suočen s besmislom vlastitoga postojanja. „Ne znam ima li ovaj svijet smisao koji ga nadraća. Međutim, znam da ne poznajem taj smisao i da mi je, za sada, nemoguće poznati ga. Što za mene znači smisao izvan mog života? Mogu razumjeti samo ljudskim pojmovima. Ono što dodirujem, ono što mi se opire, eto što razumijem. A te dvije pouzdanosti, moja glad za apsolutnim i jedinstvom i nesvedivost ovog svijeta na jedan racionalni i razboriti princip, znam, opet ne mogu izmiriti. Kakvu drugu istinu priznati mogu da ne lažem, a da ne umiješam nadu koje nemam i koja ne znači ništa u granicama moga držanja?“ (Camus 1971: 48). Prema Camusu, apsurd je nedostatak slaganja između čovjekove potrebe za harmonijom i kaosa koji čovjek doživljava u svijetu u kojem živi, jer se u svijetu iznenada lišenom iluzija i jasnoća religije čovjek osjeća strancem.¹¹ I ta dioba između čovjeka i njegova života upravo stvara osjećaj apsurdna. Ali zahtijeva li apsurd smrt? Može li samoubojstvo biti rješenje? Camus takvo rješenje odbacuje jer samoubojstvom čovjek dopušta apsurdnu da pobjedi. Smatra da čovjek mora prihvatiti apsurd, koji mu onda daje osjećaj slobode i otvara ga za daljnje djelovanje. „Rat se ne niječe. Valja umrijeti ili živjeti u njemu. Tako je i s apsurdom: valja disati s njim; priznati njegove poruke i pronaći njihovu srž. Glede toga, apsurdna radost u pravom smislu, to je stvaranje. 'Umjetnost, i ništa do umjetnost', veli Nietzsche, 'imamo umjetnost eda ne bismo umrli od istine.'“ (Camus 1971: 87).

Camus knjigu završava esejom *Mit o Sizifu*. U njemu nam kroz lik mitskoga Sizifa, kojega su bogovi osudili da vječno obavlja besmisleni posao (da doživotno gura golemi kamen do vrha planine) daje simbol suvremenoga čovjeka.¹² U ovom poglavlju Camus navodi

¹⁰ *Mit o Sizifu* objavljen je nekoliko mjeseci nakon romana *Stranac*. *Stranac* je završen 1939. godine, godinu dana prije nego što je Camus dovršio *Mit*, a obje knjige objavljene su u razmaku od nekoliko mjeseci 1942. godine.

¹¹ U svojim esejima o Camusu Thomas Merton iznosi kako „Camus prihvaća Pascalovu okladu – ali obrnuto. Umjesto da se kladi na mogućnost postojanja Boga, on pretpostavlja njegovo nepostojanje te kao posljedicu toga prihvaća apsurdnost Svemira.“ [„Camus przyjmuje pascalski zakład – lecz na opak. Zamiast zakładać się o możliwość istnienia Boga, stawia na jego niemożliwość i przyjmuje wynikającą stąd absurdalność Wszechświata.” (Merton prema Krajewska 1996: 14)]

¹² Ovako *Opća enciklopedija* donosi priču o Sizifu: „Sizif, po grčom mitu sin Eolov i Enaretin, osnivač i prvi kralj Korinta, tip lukavca. Jednom je čak uspio baciti u okove i samog Tanata (smrt). Zamjerio se Zeusu time što

mit o Sizifu i opisuje kako je Sizif živio, zbog čega se zamjerio bogovima te kako je u jednome trenu čak uspio pobijediti i boga. Sizifov posao uspoređuje s monotonim poslovima koje suvremeni čovjek radi i tvrdi kako je današnji radnik zapravo jednim dijelom Sizif. Smatra da je ta sudbina jednako apsurdna kao i Sizifova, samo što je tragična tek u rijetkim trenucima kada čovjek toga postane svjestan, dok je *Mit o Sizifu* tragičan baš jer je njegov junak svjestan te apsurdnosti. Svaki put kada se Sizif približi vrhu planine kamen mu se izmiče i sunovrati u podnožje brda. Camusa zanimaju Sizifove misli upravo u trenu kada se spušta niz planinu po svoj kamen. Taj trenutak, trenutak je svijesti kada Sizif shvaća bezizlazno stanje situacije u kojoj se nalazi, ali mu upravo znanje o toj apsurdnosti donosi pobjedu. Camus u *Mitu* naglašava da se to spuštanje niz planinu ne mora izvesti u bolu. Ono može biti izvedeno i u radosti te nam poručuje da trebamo Sizifa zamisliti sretnim. Poruka Camuseve „filozofije apsurdna“ mogla bi se sažeti u misao da svijest o apsurdnosti života ne mora nužno značiti nezadovoljstvo ili tugu. Ono može biti i oslobađajuće, jer bi apsurd trebao biti početak, a ne kraj: „Sreća i apsurd su dva djeteta jedne te iste zemlje. Oni su neraskidivi. Pogrešno bi bilo kazati da se sreća nužno rađa iz apsurdna otkrića. Događa se, također, da se čuvstvo apsurdna rađa iz sreće. 'Držim da je sve dobro', veli Edip, i sveta je ta besjeda. Ona odzvanja u surovu i ograničenu čovjekovu svijetu. Ona poučava da sve nije iscrpljeno i da nije bilo iscrpljeno. Ona izgoni boga iz svoga svijeta koji je ušao u nj s nezadovoljstvom i sklonošću za beskorisne patnje. (...)“ (Camus 1971: 113 – 114)

je odao neku njegovu tajnu. Za kaznu je u Podzemlju morao uzbrdo valjati težak kamen koji bi mu se uvijek skotrljao natrag čim bi ga dogurao do vrha. Odatle uzrečica: *Sizifov posao*, tj. bezuspješan, jalov, uzaludan posao. Sizif je bio popularni lik narativnih priča, a njegova kazna – apsurd i frustracija ljudskih naprezanja interpretirana je literarno i filozofski (Camus).“ [Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda 7, Raš-Szy 1981: 445].

2.2. Temeljne karakteristike teatra apsurdna u djelima vodećih dramatičara toga razdoblja (Beckett, Ionesco)¹³

Nakon Drugoga svjetskog rata Pariz je ponovno postao središtem dramske umjetnosti i francuski teatar se ubrzo počeo povezivati s kratkotrajnom tendencijom u dramskoj književnosti, nazvanoj *teatar apsurdna*. Kao što smo u prethodnome poglavlju detaljnije obrazložili, određena filozofija apsurdna, odnosno određeno filozofsko uvjerenje uvidanja i prihvaćanja besmislenosti života povezuje dramu apsurdna s Camusom i egzistencijalističkim romanom. Međutim, ono što ih razlikuje je upravo taj prikaz apsurdna: dok se egzistencijalisti trude opisati apsurdno stanje i raspravljati o nedostatku smisla u ljudskom životu, dramatičari apsurdna se ne upuštaju u raspravu i objašnjavanje, već samo žele prikazati to apsurdno stanje iznošenjem na scenu niz apsurdnih situacija i likova te apsurdnim govorom. Nadalje, dramatičari teatra apsurdna, za razliku od egzistencijalista i ostalih prethodnika drame apsurdna, smatraju da se za opis takve svijesti o besmislenosti ljudskoga postojanja više ne mogu koristiti tradicionalni književni izrazi te idu korak dalje i nastoje postići sklad između novih pretpostavki i forme njihova predstavljanja. U tu svrhu upotrebljavaju određene književne postupke koji ih u velikoj mjeri razlikuju od ostalih pravaca u dramskoj književnosti.

Tradicionalna europska drama temelji se na Aristotelovoj *Poetici*, prema kojoj su fabula, karakter i misao najvažniji dijelovi tragedije. Kako je Aristotelova analiza tragedije i u teoriji i u praksi bila temelj za svaku dramu, prvo što primjećujemo je da Beckett, Ionesco i njima srodni autori postupaju upravo suprotno. U drami apsurdna nema fabule, nema karaktera i nema nikakvih misli. Nema logičnoga zapleta ni karakterizacije likova u uobičajenom značenju, a likovima nedostaje motivacija karakteristična za realističnu dramu, čime se naglašava njihova besciljnost. Nedostatak zapleta služi kako bi se naglasila monotonija i određena vrsta automatizacije i lažnosti u odnosima među ljudima, dok je dijalog često tek niz proturječnih klišeja.

Nedostatak zapleta više nego kod bilo kojega dramatičara apsurdna primjećujemo u dramama Samuela Becketta (1906. – 1989.). Kao što napominje Esslin, drama *U očekivanju Godota* ne priča nikakvu priču, ona samo istražuje jednu statičnu situaciju: „Ništa se ne

¹³ Kod prikaza osnovnih obilježja drame apsurdna odlučila sam se za djela Samuela Becketta i Eugènea Ionesca, smatrajući ih najvažnijim predstavnicima teatra apsurdna na Zapadu te njihova djela najboljim primjerom iznimnosti i odmaka drame apsurdna u odnosu na ostale pokrete u dramskoj književnosti.

događa, nitko ne dolazi, nitko ne odlazi. Grozno.“¹⁴ (Beckett prema Esslin 1988: 46) U drami nema napetosti, osim ako čekanje Godota ne shvatimo kao određenu vrstu napetosti, premda se ni ona ne razrješava jer Godot ne dolazi i ništa se bitno ne mijenja od početka do kraja drame.¹⁵ Nema karakterizacije jer se likovi međusobno ne suprotstavljaju karakternim osobinama: između Vladimira i Estragona ne postoje razlike koje bismo mogli shvatiti kao razlike u karakterima, a Pozzo i Lucky su jedino suprotstavljeni na temelju karikiranoga odnosa gospodara i roba. Teme razgovora, kao što dobro opaža Solar, svode se na trivijalne sitnice neke sasvim degradirane sadašnjice. Nigdje se ne raspoznaju nekakvi stavovi ili ideje koje bi se mogle uobličiti i izazvati suprotstavljanje. Jednako tako nema ni pravoga dijaloga koji bi slijedio nekakav logički tijek, a što se tiče misli svako je razmišljanje samo slučajno i banalno razglabanje (usp. Solar 1997: 247 – 249). To najbolje dokazuje odlomak u kojem Pozzo naređuje Luckyju da misli:

„POZZO: (...) Misli!

LUCKY (jednolični govor): Kako na temelju posljednjih javnih radova Poinçona i Wattmanna proizlazi postojanje ličnog boga kva kva kva kva s bijelom bradom kva kva izvan vremena prostora koji s visine svoje božanske apatije svoje božanske atambije svoje božanske afazije nas voli osim nekoliko izuzetaka ne zna se zašto ali do toga će se još doći i tako kao božanska Miranda trpi s onima koji se nalaze ne zna se zašto ali ima još vremena u mučilištu u ognju čiji će oganj plamen ako samo još potraje neko vrijeme a tko može u to posumnjati napokon zapaliti grede što znači prenijeti pakao na nebo tako modro ponekad još i danas i mirno tako mirno mirom koji iako je sporadičan ipak je dobrodošao...“ (Beckett 1981: 36).

U drami *U očekivanju Godota* Beckett nam kroz ispraznost zbivanja i govora želi pokazati da je ono što smatramo stvarnim zbivanjem i smislenim govorom ustvari privid. Kako bi na to ukazao koristi se ironijom i karikaturom te svjesnim i namjernim razaranjem svih bitnih elemenata dramske strukture. Beckettovo osporavanje tradicije nije prazan početak: ono je priznavanje nedostatnosti tradicije i, također, priznavanje nemogućnosti

¹⁴ „Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful.“ (Beckett prema Esslin 1988: 46)

¹⁵ Pored drveta uz cestu sjede dvije stare skitnice, Vladimir i Estragon, i čekaju. Na kraju prvoga čina obaviješteni su da gospodin Godot, kojega čekaju, ne može doći, ali da će sigurno sutra stići. U drugome činu scena se ponavlja, ponovno dolazi isti dječak i donosi istu poruku. Prvi čin završava dijalogom i karakterističnim didaskalijama: „ESTRAGON: Onda, idemo? VLADIMIR: Idemo! (Ne miču se s mjesta.)“ (Beckett 1981: 79) Drugi čin završava jednako, samo što Vladimir izgovara Estragonovu rečenicu i obrnuto. Jedino što se ne ponavlja u drami je slijed događaja i dijalog, koji je drugačiji od prvoga dijela, te likovi koje upoznaju. Pozzo i Lucky, koji predstavljaju nekakav odnos gospodara i roba, razlikuju se u prvom i drugom činu. Bolje rečeno, nalaze se u drugačijim okolnostima; u drugome činu su u stanju propadanja i na izmaku života.

izražavanja novih saznanja i stajališta putem starih formi. Beckett time ne osporava samo tradicionalnu dramu i kazalište, već kritizira i suvremeno društvo i kulturu. Odlomak u kojem Pozzo naređuje Luckyju da misli tako nije samo besmisleno nizanje riječi, već ga možemo shvatiti kao izravno ruganje stilu suvremenog znanstvenog raspravljanja (usp. Solar 1997: 252).

Složit ćemo se sa Styanom, koji piše da je Eugène Ionesco (1909. – 1994.) u nekim pogledima bolji teoretičar nego pisac drama. Za razliku od Becketta¹⁶, Ionesco nikad nije oklijevao pričati i pisati o svojim dramama te su njegova objašnjenja drama često bila mnogo dublja i bolja nego same drame (usp. Styan 1988: 137). I koliko god nam se njegove drame činile zagonetnima i pomalo nejasnima, Ionesco je kao teoretičar toliko jasan i uvjerljiv da bi ga se moglo smatrati i svojevrsnim glasnogovornikom pokreta. To je postalo jasno kada je 1958. godine krenuo odgovarati na optužbe dramskoga kritičara londonskoga lista *Observer*, Kennetha Tynana, koji ga je prozvao zbog pomanjkanja poruke u dramama i nedostatka zauzimanja za nekakve ideje i stavove. Tynan je svoje čitatelje upozorio da bi Ionesco mogao postati mesija svih onih neprijatelja realizma u kazalištu jer je spreman izjaviti da su riječi beznačajne i da je svaka komunikacija među ljudima nemoguća (usp. Esslin 1988: 128). Jedan od Ionescovih najdražih odgovora na optužbe da njegovim dramama nedostaje poruka bilo je citiranje Nabokova: „Ne, ja nisam poštar, ja sam pisac.“¹⁷ (Ionesco prema Hinchliffe 1969: 56) Odlučno je odbacio pripisivanu mu etiketu antirealista i odgovorio kako se sigurno ne smatra mesijom te kako ne smatra da sklonost dramatičara ide u tom smjeru: „Dramatičar samo piše drame u kojima jedino može ponuditi svjedočenje, a ne didaktičku poruku. (...) Bilo koje umjetničko djelo koje bi bilo ideološko i ništa više od toga, bilo bi besmisleno...“¹⁸ (Ionesco prema Esslin 1988: 129)

Ionesca, kako sam naglašava, ništa ne začuđuje više od onoga što je banalno, a to i potvrđuje priča o nastanku njegove drame *Čelava pjevačica*, odnosno o tome kako je počeo učiti engleski jezik. Ionesco je, kako bi bolje zapamtio engleski, prepisivao rečenice iz svoga udžbenika te je pritom otkrio zapanjujuće istine (poput one da je strop gore, a pod dolje), istine o kojima nikada prije nije ozbiljnije razmišljao ili ih je zaboravio.¹⁹ Kako su lekcije u

¹⁶ Kada su Becketta, primjerice, pitali na koga ili što je mislio pod Godotom, jednostavno je odgovorio da bi u drami objasnio tko je on kad bi to sam znao (usp. Esslin 1988: 44).

¹⁷ „No, I am a writer, I am *not* a postman.“

¹⁸ „A playwright simply writes plays, in which he can offer only a testimony, not a didactic message. (...) Any work of art which was ideological and nothing else would be pointless...“

¹⁹ „Primio sam se posla. Savjesno sam prepisivao čitave rečenice iz udžbenika kako bih ih zapamtio. Čitajući ih pažljivo nisam samo naučio engleski, nego sam došao i do iznenađujućih istina – primjerice, da tjedan ima

udžbeniku postajale zahtjevnije, uvedeni su likovi i dijalozi: gospodin i gospođa Smith, a kasnije i gospodin i gospođa Martin, čiji su klišeizirani dijalozi o stvarima koje su toliko očite ubrzo nadahnule Ionesca na pisanje drame, kasnije poznatije kao *Ćelava pjevačica*. Ionesco je novo napisanu dramu pročitao grupi svojih prijatelja, koji su je doživjeli kao izrazito komično djelo, dok je on držao da je napisao krajnje ozbiljnu dramu o tragediji jezika. Ionescu je tako jedna sasvim obična životna situacija, susret dvaju bračnih parova i njihov razgovor uz čaj, poslužila kao sredstvo ukazivanja na ono što je možda bila i središnja tema svih drama apsurda, odnosno na *raspad temelja komunikacije* (usp. Solar 1997: 254). Dijalog između bračnih parova, njihovu komunikaciju i ponašanje sveo je na besadržajne klišeje kako bi ukazao da se mi sami u svakodnevnom životu koristimo navikom uspostavljenim obrascem ponašanja i da naše riječi ne sadrže nikakvo značenje te da stvarne komunikacije među ljudima zapravo niti nema. U drami nema prave radnje, već se odvija proces razaranja smisla nizanjem besmislenih riječi, a likovi se počinju ponašati kao automati koji pomalo sumanuto odgovaraju jedni drugima nabrajajući apsurdne rečenice.²⁰

Takav raspad komunikacije među ljudima prisutan je kao tema i u Ionescovoju drami *Stolice*. U *Stolicama* se radnja sastoji od pripremanja nekog značajnog govora i čekanja govornika koji treba donijeti vrlo važnu poruku i koji, za razliku od Godota, na kraju zaista i dolazi, ali je nijem i ne može izgovoriti taj od početka drame iščekivani govor. Međutim, u ovoj Ionescovoju drami se pored raspada sadržaja komunikacije i tragedije jezika nameće jedna još i važnija tema, a to je *metafizička praznina*. Ionesco u svojem tumačenju drame napominje da tema djela nije poruka Govornika, kao ni životni neuspjesi ili moralna bijeda dvoje starijih ljudi, već upravo prazne stolice koje su simbol nedostatka ljudi i nepostojanja Boga te da je tema ustvari ništavilo (usp. Ionesco prema Esslin 1988: 152).²¹ Stoga ne bi bilo

sedam dana, nešto što sam već znao; da je pod dolje, a strop gore, stvari koje sam također možda i znao, ali o kojima nikada nisam ozbiljnije razmišljao ili sam ih zaboravio, i koje su mi se najednom učinile toliko zapanjujuće, koliko neosporno istinite.” [„I set to work. Conscientiously I copied whole sentences from my primer with the purpose of memorizing them. Reading them attentively, I learned not English, but some astonishing truths- that, for example, there are seven days in the week, something I already knew; that the floor is down, the ceiling is up, things I already knew as well, perhaps, but that I had never seriously thought about or had forgotten, and that seemed to me, suddenly, as stupefying as they were indisputably true.“ (Ionesco prema Esslin 1988: 137)]

²⁰ Primjerice „razgovor“ između dva bračna para na početku jedanaestoga prizora: „GĐA MARTIN: Ja mogu kupiti džepni nož za svoga brata, ali vi ne možete kupiti Irsku za svoga djeda. G. SMITH: Čovjek hoda nogama, ali se grije na struju ili ugljenom. G. MARTIN: Tko danas proda kravu, sutra će imati travu. GĐA SMITH: U životu treba gledati kroz prozor. GĐA MARTIN: Mi možemo sjesti na stolac, ali stolac ne može. (...) G. MARTIN: Strop je gore, pod je dolje.“ (Ionesco 1997: 26)

²¹ „Tema drame nije poruka, ni životni neuspjesi, ni moralna bijeda dvoje starih ljudi, već same stolice; to jest odsutnost ljudi, odsutnost cara, odsutnost Boga, odsutnost materije, nerealnost svijeta, metafizička praznina. Tema drame je *ništavilo*.“ [„The subject of the play is not the message, not the failures of life, not the moral disaster of the two old people, but the chairs themselves; that is to say, the absence of people, the absence of the

pogrešno zaključiti da teatar apsurdna, pored kritike suvremene kulture i društva, sadrži i određenu apokaliptičnu viziju sudbine čovječanstva (što izražava i sam naslov Beckettove drame *Svršetak igre*). Za razliku od političkoga kazališta Bertolta Brechta i drama egzistencijalista, u kojima je prisutno zalaganje za neke ideje i stavove, dramatičari apsurdna takvu apokaliptičnu viziju ne nastoje posebno obrazložiti te ne iznose nikakve ideje i stavove. Takvo bi nepostojanje poruke teatra apsurdna možda bilo najbolje zaključiti citatom iz drame *Ćelava pjevačica*:

„GĐA MARTIN: I kakva je poruka?

VATROGASNI KAPETAN: Vaš je zadatak da je nađete.“

(Ionesco 1997: 19)

emperor, the absence of God, the absence of matter, the unreality of the world, metaphysical emptiness. The theme of the play is *nothingness*...” (Ionesco prema Esslin 1988: 152)].

3. TEATAR APSURDA U ZEMLJAMA ISTOČNOGA BLOKA

Već smo ranije spomenuli kako *teatar apsurda* nikada nije bilo društveno i politički angažirano kazalište te je kao takvo sušta suprotnost epskom kazalištu Bertolta Brechta i njegovih sljedbenika. Za Brechta je kazalište mjesto političkoga prosvjetljenja i agitacije, ono je protiv nuđenja zaborava te je koncept Brechtova kazališta: biti angažiran, poučiti gledatelja i potaknuti ga na razmišljanje. Međutim, neka je vrsta ironije moderne kazališne kulture što je upravo to Beckettovo i Ionescovo nepolitičko kazalište apsurda u pojedinim zemljama Istočne Europe pružalo model snažno politički zajedljivoga kazališta.

Kada je 1957. godine Beckettova drama *U očekivanju Godota* predstavljena u Poljskoj, ta u Britaniji i Americi apsolutno apolitična drama u Poljskoj je odmah dobila skriveno političko značenje te je shvaćena kao opis frustracija koje donosi život u sustavu bez političkih i umjetničkih sloboda. *Teatar apsurda* na taj se način pokazao kao idealno sredstvo izražavanja svih onih neslaganja s komunističkim sustavom i socrealizmom u zemljama Istočnoga bloka jer korištenjem alegorije i groteske te vraćanjem starim kazališnim tradicijama nije trebao biti otvoreno kritičan prema politici i društvenome stanju kao takvom, već je sama izvedba imala duboko i metaforičko značenje (usp. Esslin 1988: 316).

Uspon drame apsurda u Istočnoj Europi veže se uz Staljinovu smrt. U prvome desetljeću komunističke vladavine umjetnici, kao i ostala životna područja, bili su pod rigidnim političkim nadzorom te su mogli umjetnički djelovati jedino ako bi služili ideološkim ciljevima i propagandi komunističke vlasti. To je bilo razdoblje kada su se pisale pjesme i romani, slikale slike i snimali filmovi o veselim radnicima u željezarama, a sva je umjetnost bila svedena na konzervativne forme realizma 19. stoljeća, kojima je dodana snažna politička konotacija. U godinama nakon Staljinove smrti situacija se polako popravljala. 1956. godina donijela je dva značajna pokušaja oslobađanja od stege vlasti u Istočnome bloku; Mađarsku revoluciju, koja je ugušena u krvi, te demonstraciju radnika u Poznańu, koja je također poražena, ali je iste godine u Poljskoj ipak uvedena određena vrsta normalizacije i popuštanja cenzure, barem za nekoliko narednih godina.²² Slobodan razvitak teatra apsurda na istoku Europe ipak je ostao limitiran na dvije istočnoeuropske zemlje, odnosno na Poljsku i Čehoslovačku. U Mađarskoj je cenzura i dalje bila jaka, što je vjerojatno i onemogućilo da se teatar apsurda razvije u onoj mjeri u kojoj se razvio u Poljskoj.

²² 1956. godine je u Poljskoj nastupio tzv. „odwilż“ (jugovina, otopljenje; pol.: popuštanje napetosti), odnosno vrijeme slabljenja cenzure dolaskom na vlast Władysława Gomułke.

Iako su dramatičari i kazališni producenti u Istočnoj Europi bili upoznati s mnogim dramama apsurdna sa Zapada, one nisu mogle biti predstavljene u kazalištima niti su bile prevedene u mnogim zemljama Istočnoga bloka sve do sredine šezdesetih godina 20. stoljeća, budući da takav prodor drame apsurdna nije odgovarao vladajućoj ideologiji. Političko vodstvo i kritičari koji su podržavali službenu ideologiju optužili su zapadnoeuropske dramatičare apsurdna da u svojim tekstovima propagiraju nihilizam i antirealizam, a osnovu za takav sud pružale su im i optužbe dramskoga kritičara londonskoga lista *Observer*, Kennetha Tynana, na račun Ionescova teatra, posebice nakon što je Tynan Ionesca nazvao mesijom antirealizma. Teatar apsurdna smatrali su destruktivnim proizvodom kapitalističkoga Zapada koji tvrdi da odgovori na ključna egzistencijalna pitanja ne postoje, što nikako nije bilo u skladu s komunističkom ideologijom, koja je nudila odgovore na sva pitanja te se zalagala za optimizam, tvrdeći da čovjek vlastitim snagama sve može promijeniti. Europa je tako postala podijeljena na dvije krajnosti – Zapad, koji se bavio psihološkim pitanjima, ispitujući i analizirajući čovjekove duhovne patnje, dok je Istok bio zaokupljen praktičnim pitanjima slobode i materijalne egzistencije.

Zanimljiva je, međutim, činjenica da su dramatičari sa Zapada obratili pažnju na razvoj drame kod njihovih istočnoeuropskih kolega te im pružali podršku. Ionesco je, primjerice, uvijek bio sumnjičav prema politici i klišeiziranom jeziku političkoga establišmenta. Harold Pinter, koji je sudjelovao u radio produkciji jedne od drama Václava Havela, često je govorio u prilog istočnoeuropskih pisaca i dramatičara, a Samuel Beckett je čak napisao kratku dramu posvećenu Václavu Havelu, koja je izvedena 1984. godine na Sveučilištu u Toulouseu u Francuskoj, kada je Havelu dodijeljen počasni doktorat (usp. dr. Čulík 2000).

Teatar apsurdna u zemljama Istočnoga bloka bio je bez sumnje inspiriran dramom apsurdna na Zapadu, ali se od nje razlikovao po značenju i utjecaju. Glavna razlika između te dvije inačice teatra apsurdna leži u *prikazu čovjeka*. Dok se drama apsurdna na Zapadu bavi položajem čovjeka u svijetu koji je lišen religijskih korijena i metafizičkoga značenja, istočnoeuropska drama apsurdna je najvećim dijelom prikazivala položaj čovjeka lišenoga slobode unutar komunističkoga sustava i time pružala konstruktivnu kritiku totalitarističkoj vlasti. Istočnoeuropski teatar apsurdna nastao je u različitom društvenom i političkom kontekstu i nije potaknut isključivo metafizičkom problematikom. Specifičan je i originalan jer ponajprije vuče korijene iz vlastitih nacionalnih književnosti, zatim se služi ostvarenjima dramatičara apsurdna sa Zapada, da bi se konačnici u svojim djelima obračunao sa stvarnim

monstruoznim apsurdom stvorenim kroz komunističku vlast. Nakon smrti Eugèna Ionesca, Mrożek je u jednom intervjuu na sljedeći način objasnio razliku između dramatičara apsurdna sa Zapada i njihovih istočnoeuropskih kolega: „Osnovna razlika između tzv. poljske škole apsurdna i originala temelji se na tome što su oni bili izuzetno umorni od života, blijedi i tužni jer je život besmislen. A mi smo bili gladni života. Za nas nije apsurdan bio život, apsurdan je bio sustav. Zato smo pisali apsurdna djela, a cenzura ih je puštala jer su tobože bila o 'životu'”.²³ (Mrożek prema Krajewska 1996: 28). U Poljskoj, koja je prva dobila određenu vrstu slobode za umjetnike, velik broj dramatičara okrenuo se novom tipu drame, što i ne začuđuje ako u obzir uzmemo tradiciju drame međuraća, koja je tamo imala jak utjecaj (Witkiewicz, Gombrowicz) te je bila svojevrsna prethodnica teatra apsurdna u Poljskoj, odnosno prethodnica drama Sławomira Mrożeka i Tadeusza Różewicza.

²³ “Zasadnicza różnica między tzw. polską szkołą absurdu a oryginałem polega na tym, że oni byli niesłuchanie zmęczeni życiem, bladzi i smutni, bo życie jest nonsensem. A myśmy byli głodni życia. Dla nas życie nie było absurdalne, absurdalny był system. Więc pisaliśmy absurdalne kawałki, cenzura je puszczała, bo to było niby o «życiu».”

4. POLJSKA I APSURD

Poljsko kazalište ima izuzetno jaku tradiciju, koja se učvrstila još u razdoblju romantizma, ali su poslijeratne godine te koje su ga afirmirale na svjetskoj razini, ponajviše djelovanjem Jerzyja Grotowskog i Tadeusza Kantora, ali također zahvaljujući Martinu Esslinu i njegovu uvrštavanju nekolicine poljskih dramatičara među predstavnike teatra apsurdna. Esslin u svojoj knjizi *The Theatre of the Absurd* kao predstavnike poljskoga teatra apsurdna izdvaja Sławomira Mrożeka i Tadeusza Różewicza. Kao prethodnike apsurdnoga stila u Poljskoj i direktne uzore Mrożekovim i Różewiczovim dramama, Esslin navodi Stanisława Ignacyja Witkiewicza i Witolda Gombrowicza.

Kako smo u ranijem poglavlju već naveli, 1956. godina je u Poljskoj značila prekretnicu u kulturnoj i književnoj djelatnosti. Nakon Staljinove smrti, 1953. godine počinje proces destaljinizacije, slabi kontrola vlasti nad umjetnošću, socrealizam i ždanovizam²⁴ gube utjecaj, što dovodi do ubrzanoga razvoja umjetničkoga i kulturnoga života, a time i do razvoja kazališne produkcije. Do Poljske stižu djela suvremenih dramatičara sa Zapada, ali isto tako u to se doba počinju objavljivati djela poljskih književnika međuraća te čitateljstvo konačno dolazi u doticaj s poljskom međuratnom avangardom, na koju se naslanjaju poljska drama apsurdna (Mrożek) i poljski postmodernizam (Kantor). Tada se objavljuju i na pozornici izvode djela najznačajnijih poljskih književnika međuraća – Stanisława Ignacyja Witkiewicza, Brune Schultza i Witolda Gombrowicza, kao i djela suvremenih dramatičara sa Zapada – Johna Osborna, Tennesseeja Williamsa i Arthura Millera, a najpopularniji strani dramatičar bio je Friedrich Dürrenmatt (usp. Popkin prema Sindičić Sabljo 2011: 291).

U recepciji drame apsurdna sa Zapada, ali također i u upoznavanju Poljaka s domaćom dramskom produkcijom, glavnu ulogu odigrao je časopis *Dialog* u uredništvu Adama Tarna. *Dialog* je počeo izlaziti 1956. godine te je pored kritičkih tekstova u svakom broju objavljivao po jednu poljsku i jednu stranu dramu. Urednik časopisa Adam Tarn bio je dobar poznavatelj francuske književnosti i teatra apsurdna te je najzaslužniji za njegovu promociju u Poljskoj, kao i za oblikovanje poljskoga teatra apsurdna (usp. Czerwiński prema Sindičić Sabljo 2011: 291). Unatoč izolaciji Poljske od zapadnoga svijeta i nepovjerljivosti ideoloških kritičara

²⁴ Kulturna politika u SSSR-u, koju je nakon Drugoga svjetskoga rata inaugurirao sovjetski političar i bliski poslijeratni suradnik i pouzdanik J. V. Staljina, Andrej Aleksandrovič Ždanov. Nameće neposrednu kontrolu vlasti nad umjetnošću i promiče ekstremno antizapadni stav; najprije samo u književnosti, no ubrzo se širi na druge umjetnosti, a utječe i na filozofiju, biologiju, medicinu i druge znanosti. (Hrvatski jezični portal: <http://hjp.novi-liber.hr/>)

prema Beckettovim tekstovima, proglašavajući ih nagovještajem propasti zapadnoga kapitalističkog društva, *Dialog* je objavio sve poljske prijevode Beckettovih djela, kao i eseje o njegovom stvaralaštvu.²⁵ O značaju Beckettove prisutnosti u Poljskoj svjedoči i činjenica da je njegova drama *U očekivanju Godota*, predstavljena već 1957. godine u varšavskom kazalištu Teatr Współczesny²⁶ i čitana isključivo u političkom ključu, poljskim dramatičarima pružila primjer novog koncepta pisanja. Na taj način književnici nisu morali izravno izražavati svoje neslaganje s komunističkom vlasti, već je sama izvedba korištenjem alegorije i groteske dobivala duboko metaforičko značenje. Zato i ne začuđuje činjenica da su se mnogi književnici u Poljskoj okrenuli novome tipu drame. *Dialog* je također objavljivao djela suvremenih poljskih dramatičara te je poljskom čitateljstvu predstavio i druge dramatičare apsurdna sa Zapada – Eugèna Ionesca, Arthura Adamova, Maxa Frisha i Edwarda Albeea, koji su uz Becketta izvršili utjecaj na poljsku poslijeratnu dramu. U Poljskoj su izvedbe drama apsurdna imale snažan odjek te su dovele do estetskih promjena u samim izvođenjima drama i postupnoga odbacivanja psihološkoga realizma u glumi (Sugiera prema Sindičić Sabljo 2011: 291).

Poljski apsurd ima drukčiju povijesnu i političku pozadinu te književnu tradiciju. Tradicija poljske groteske je vrlo značajna i bitna u formiranju poslijeratne drame. Dok se zapadnoeuropski dramatičari apsurdna oslanjaju na iskustva dadaizma, nadrealizma i egzistencijalizma (Alfreda Jarryja, Antonina Artauda, Alberta Camusa), poljska generacija poslijeratnih dramatičara prethodnike nalazi u vlastitoj međuratnoj književnosti, odnosno u dramama Stanisława Ignacyja Witkiewicza (Witkacyja) i Witolda Gombrowicza. Smatraju se prethodnicima grotesknoga stila i teatra apsurdna, bez čijega bi djelovanja teško bilo zamisliti Mrożeka i Różewicza (usp. Esslin 1988: 395). Poljska vlastitu međuratnu književnost otkriva tek pedesetih i šezdesetih godina, kada su prvi put objavljivana djela međuratnih književnika. Izdavanje Witkacyjevih djela od strane Konstantyja Puzyne 1962. godine gotovo se poklapa s izlaskom Esslinove knjige *The Theatre of the Absurd* te je imalo prijeloman karakter u recepciji toga pisca u Poljskoj.²⁷

²⁵ U prvome broju časopisa *Dialog* objavljen je prijevod dijelova Beckettove drame *U očekivanju Godota*.

²⁶ Samo godinu dana nakon premijere istog teksta u Dublinu i Londonu. Francuska premijera *U očekivanju Godota* izvedena je u Théâtre de Babylone u Parizu 5. siječnja 1953. godine (usp. Sindičić Sabljo 2011: 291).

²⁷ Konstanty Puzyra (1929.-1989.), poljski teatrolog, izdavač, esejist, publicist, pjesnik. Predstavnik tzv. krakovske škole književne kritike. Predmetom njegova interesa bilo je kazalište 20. stoljeća, a poglavito Stanisław Ignacy Witkiewicz, svestrani umjetnik, preteča poslijeratnog europskoga kazališta i, prema mišljenju Puzyne, genijalac. Nakon godina i godina rada na Witkacyjevim rukopisima, 1962. godine objavljuje dvotomno izdanje Witkiewiczovih *Drama*, koje su sadržavale uglavnom prvi put objavljena i poljskom čitateljstvu dotad

Međutim, poljski teatar apsurdna ima puno dužu tradiciju i seže dalje od nadrealističke drame Witkiewicza i Gombrowicza. Anna Krajewska korijenje poljskog teatra apsurdna nalazi već u romantizmu, u praznoj kazališnoj sceni *Velike improvizacije* iz Mickiewiczzeve drame *Dušni dan*. U Konradovim riječima možemo zapaziti kasnije teme dramatičara apsurdna, poput pitanja o prirodi jezika koji ne može izraziti sve unutrašnje bogatstvo čovjeka, razmišljanja o nerazumijevanju i nedostatku stvarnoga kontakta među ljudima, o šutnji Boga na čovjekova pitanja, o čovjekovoj nemogućnosti shvaćanja smisla postojanja. Ipak, *Velika improvizacija* ne može se interpretirati izvan konteksta epohe u kojoj je nastala, jer Konrad, makar mu pridaje atribut zla, Boga ne uništava, nego mu samo pridodaje ljudska svojstva. Konradova prazna ćelija i dalje se temelji na pravilima i redu. Zlo i dobro u likovima vragova i anđela dolaze uvijek s prave strane te su uvjetovani skladom i kazališnim konvencijama. Prazne, izolirane i zatvorene prostorije dramatičara apsurdna iz kojih ne vode nikakva vrata nade još su uvijek daleko od Konradove prazne ćelije (usp. Krajewska 1996: 28 – 29).

Kao sljedeći uzor dramatičarima apsurdna u Poljskoj Krajewska navodi Konstantyja Ildefonsa Gałczyńskog (1905. – 1953.), nazivajući ga „ocem poljskoga apsurdna“. Ona spominje kako nije češki književni kritičar Oleg Sus taj koji je prvi počeo govoriti o načelu *reductio ad absurdum* u suvremenoj drami, kao što kritičari uobičajeno navode, te da je Andrzej Wirth već 1955. godine (dakle, šest godina prije nastanka naziva *teatar apsurdna*) primijetio to isto načelo kod Gałczyńskog pišući o poetici njegova kazališta *Zielona Geś*, inače poznatoga kao *najmanje kazalište na svijetu*. Gałczyński je spojio apsurd i razum tvoreći individualno, specifično i vlastito djelo, a njegova poetika apsurdna očuvala se dajući čitavu školu poljskih dramatičara apsurdna, na čelu s Mrożekom (usp. *ibid.*: 34).

U svojoj knjizi o drami i teatru apsurdna u Poljskoj (*Dramat i teatr absurdu w Polsce*), Anna Krajewska ističe kako je izuzetno teško obrađivati temu teatra apsurdna u Poljskoj te da to nije isključivo vezano uz i inače problematičan naziv epohe, nego je teško odrediti kada uopće počinje teatar apsurdna u Poljskoj i koje dramatičare obuhvaća, budući da razvoj poljske dramaturgije nije uvijek vremenski pratio Zapad te je ponekad čak i bio ispred dostignuća zapadnoeuropske dramaturgije (usp. *ibid.*: 10). Jan Błoński, govoreći o fiksijskoj premijeri Gombrowiczewa *Vjenčanja*, koja je trebala biti izvedena 1951. godine u Varšavi, ističe kako bi se možda taj novatorski teatar apsurdna rodio upravo u Poljskoj da je premijera održana kako je bilo planirano (usp. Błoński prema Krajewska 1996: 27). Nadalje, Zdravko Malić,

nepoznata djela. To je bilo presudno u recepciji Witkiewicza, a zahvaljujući tome Witkiewiczzeve drame su se počele izvoditi na poljskim pozornicama, ali i izvan Poljske.

najznačajniji hrvatskih polonist i promotor Gombrowicza u Hrvatskoj, Gombrowiczewo *Vjenčanje* veže uz pojavu antikazališta te književnopovijesno mjesto tog djela nalazi na crti koja povezuje Pirandella s Ionescom i međuratnu kazališnu avangardu s poslijeratnim antiteatrom (usp. Malić 2004: 208 – 209). Međutim, povijesne prilike i doktrina socrealizma, koja je pedesetih godina i dalje bila na snazi u Poljskoj, nisu dopuštale da se ta novatorska drama apsurdna začne baš u Poljskoj ili da se razvije u isto vrijeme kao i na zapadu Europe.

Druga problematika teatra apsurdna u Poljskoj vezuje se uz književnu diskusiju koja se u Poljskoj uvijek odvijala u znaku suprotstavljanja Esslinovom nazivu te uz same dramatičare, koji nikako nisu htjeli prihvatiti nametnutu im etiketu dramatičara apsurdna. Tu se ponajprije javlja problem Stanisława I. Witkiewicza, s čijim se uvrštavanjem među dramatičare teatra apsurdna ne slaže poljski književni i kazališni kritičar, Józef Kelera. Kelera smatra da ta klasifikacija ni u čemu ne odgovara interpretaciji Witkiewiczovih drama te kako „Witkiewicz ni u kojem slučaju ne može biti svrstavan u avangardu pedesetih godina, jer (...) pripada avangardi dvadesetih godina“²⁸ (Kelera prema Krajewska 1996: 31). Međutim, u povijesti književnosti često se govori o pretečama određenih pravaca i izvjesni književnici mogu savršeno odgovarati književnome razdoblju u kojem su stvarali, kao što se jednako dobro mogu tumačiti unutar književne epohe koju su svojim stilom preduhitili. S druge strane, Witkiewiczova filozofija i teorija kazališta *čiste forme* podudaraju se sa zahtjevima i ostvarenjima dramatičara apsurdna. Witkacyjev zahtjev za povratkom metafizičkoga osjećaja u kazalište, njegov stav prema stvarnosti i realističnoj poetici koja je, prema njemu, u kazalište unosila element laži, povezuje ga s tzv. „prorokom“ teatra apsurdna na Zapadu, Antoninom Artaudom, te odlično odgovara Ionescovom tumačenju vlastitoga teatra: „Moj teatar nije teatar apsurdna. Nije teatar apsurdna ništa više nego bilo koji drugi teatar. (...) Osjećaj apsurdna rodio se u meni iz čuđenja prema svijetu. Uvijek sam se pitao što je to stvarnost i postoji li ona uistinu. Uvjeren sam da su djela pisaca-realista laž jer ne znamo što je to stvarnost. Samo su mistici bili sposobni razumjeti stvarnost koja je svetost.“²⁹ (Ionesco prema Krajewska 1996: 24).

²⁸ „Witkiewicz w żaden sposób nie może być przypisywany do awangardy lat pięćdziesiątych, ponieważ (...) jest przypisywany do awangadry lat dwudziestych.”

²⁹ „Mój teatr nie jest teatrem absurdu. Nie jest nim bardziej niż jakikolwiek inny teatr. (...) Poczucie absurdu zrodziło się we mnie ze zdumienia wobec świata. Zawsze pytałem się samego siebie, co to jest rzeczywistość i czy ona naprawdę istnieje. Jestem przekonany, że dzieła pisarzy-realistów są kłamstwem, gdyż nie wiemy, co to jest rzeczywistość. Tylko mistycy zdołali zrozumieć rzeczywistość, która jest świętością.” (Ionesco prema Krajewska 1996: 24)

Kelera se pak najviše protivi uvrštavanju Tadeusza Różewicza među dramatičare apsurdna. U tome mu smeta prisutnost poezije u Różewiczovim dramama, premda je poetičnost za Esslina temelj tvorenja drame apsurdna.³⁰ Osim toga, Różewicz pokazuje sličnosti i sa zapadnim teatrom apsurdna – od gotovo istovremeno realiziranih ideja u Różewiczovom *Priradnom prirastu (Przyrost naturalny)* i Beckettovoj pripovijetki *Izgubljeni (Le Dépeupleur)*, kroz djela koja vode do totalne redukcije i šutnje, pa do djela koja svojim oblikom odgovaraju nekoj vrsti minimalne umjetnosti (usp. Krajewska 1996: 32).

Sławomira Mrożeka, zatim, ne smatraju dramatičarom apsurdna (makar se u djelima koristi apsurdom i groteskom te vremenski odgovara zadanom razdoblju), jer apsurd tobože koristi kako bi se obračunao sa staljinizmom. Mirna Sindičić Sabljo u svojem članku pod nazivom *Sławomir Mrożek i kazalište apsurdna*, u kojem želi dokazati kako se Mrożek ne može uvrstiti u tipične predstavnike teatra apsurdna, navodi kako „Mrożek koristi apsurd i grotesku kako bi razotkrio nepovoljne prilike u poljskom poslijeratnom društvu te kako bi, izbjegavajući cenzuru, osudio totalitarni režim“. (Sindičić Sabljo 2011: 189) Ipak, današnji čitatelj Mrożekova *Tanga* ne nalazi u njemu skrivene političke poruke nego univerzalne teme karakteristične za zapadnoeuropsku dramu pedesetih i šezdesetih godina. Čitanje *Tanga* isključivo u političkom ključu bilo bi pogrešno, budući da ta drama ima puno šire značenje – uništavanje društvenih vrijednosti i preuzimanje pozicija moći od pripadnika vulgarne mase, moglo se te se može i danas primijetiti na Zapadu. Jednako tako, kritičari sa Zapada nisu ni šezdesetih godina u Mrożekovim djelima nalazili aluzije na tadašnju političku situaciju. Engleski naziv Mrożekove drame (*Zabawa – The Party*) na Zapadu nije vukao političke konotacije i nosio je značenje pojma *zabava* te nije označavao *partiju* kao političku stranku. Nadalje, zapadnoeuropski dramatičari apsurdna također su obratili pažnju na problem totalitarizma te u nekim njihovim dramama isto tako možemo pronaći političke konotacije, poput Beckettovih posljednjih drama *Što gdje* i *Katastrofa* (posvećena tada zatvorenome češkom političaru i piscu Václavu Havelu). Mrożek se, kao i Gombrowicz, nije slagao s uvrštavanjem njegovih djela u teatar apsurdna. Ali nisu se slagali ni Beckett i Ionesco, kao ni mnogi drugi dramatičari koje je Esslin smjestio pod zajednički nazivnik teatra apsurdna, mada

³⁰„(...) kod teatra apsurdna nema općeprihvaćenoga transcendentnog sustava vrijednosti, on ne teži čovjeku tumačiti Boga, nego nudi vlastito, intuitivsko, poetsko viđenje i shvaćanje čovjekova položaja u svijetu. U sferi poetike Esslin veže teatar apsurdna s poetskim djelovanjima. Poezija pruža intuitivsko shvaćanje bita kao cijelosti; višeznačna je, služi se asocijacijama, približava jeziku glazbe.“ [„(...) w teatrze absurdu nie ma ogólnie przyjętego transcendentnego systemu wartości, nie pretenduje on do tłumaczenia człowieka Boga, lecz proponuje własne, intuicyjne, poetyckie widzenie i rozumienie sytuacji człowieka w świecie. W sferze poetyki wiąże Esslin teatr absurdu z działaniami poetyckimi. Poezja daje intuicyjne rozumienie bytu jako całości, jest wieloznaczna, posługuje się asocjacjami, zbliża do języka muzyki.” (Krajewska 1996: 15)].

su mnogi od njih na neki način bili zahvalni Esslinu koji ih je tako predstavio širem čitateljstvu te njihove drame učinio popularnim štivom.

Bez obzira na sporove oko naziva i polemike oko uvrštavanja poljskih dramatičara u razdoblje teatra apsurdna, stajalište ovoga rada je da svakako treba istaknuti značenje i specifičnost toga novatorskog trenda u drami pedesetih i šezdesetih godina, jer predstavlja značajan odmak u dramskoj povijesti 20. stoljeća. Vođeni tom pretpostavkom, u poglavlju o dramaturgiji Slawomira Mrożeka prikazat ćemo ona obilježja i kriterije koji njegove dramske tekstove povezuju s tim trendom u dramskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća na Zapadu, najpoznatijim pod nazivom *teatar apsurdna*.

5. SŁAWOMIR MROŻEK

5.1. Mrożekovo dramsko stvaralaštvo: realizam ili apsurd?

Kada se govori o teatru apsurdna, ime koje će nas najprije asociirati na to razdoblje u poljskoj književnosti zasigurno je ono Sławomira Mrożeka (1930. – 2013.).³¹ Mrożek je nesumnjivo jedna od najznačajnijih ličnosti poljske književnosti, a međunarodnu je slavu stekao, među ostalim, i Esslinovim uvrštavanjem njegovih djela u razdoblje teatra apsurdna. Sam Mrożek, kao što smo i ranije spomenuli, odbijao je pripadnost bilokakvoj književnoj školi ili grupaciji, pa tako i teatru apsurdna. I premda je bio zahvalan Esslinu što ga je na taj način proslavio na zapadu Europe, tvrdio je kako nijedno njegovo djelo u potpunosti ne odgovara kategoriji teatra apsurdna, istaknuvši da mu pomalo i smeta što ga novinari posljednjih četrdeset godina pitaju isključivo o teatru apsurdna te kako se nada da će nova generacija novinara i kritičara imati svježije ideje i nove pristupe (usp. Ibsen prema Sindičić Sabljo 2011: 296). Međutim, Esslinova etiketa teatra apsurdna ostala je u upotrebi za Mrożekovo stvaralaštvo sve do današnjih dana, a njegovo stajalište preuzimaju i mnogi suvremeni kritičari.³²

S dramom apsurdna Mrożek je mogao doći u dodir u prijevodima i na izvedbama u poljskim kazalištima. Francusku je prvi put posjetio 1956. godine, ali, kako svjedoči u svojoj autobiografiji *Baltzar*, tada nije prisustvovao kazališnim izvedbama, ne zbog manjka interesa ili nedostatnoga znanja francuskoga jezika, već zbog nedostatka novca (usp. Mrożek 2008: 171). Unatoč tomu, povratak iz Francuske poklapa se s početkom Mrożekove spisateljske karijere. Mrożek se tada pridružuje kazališnoj družini „Bim-Bom“ u Gdańsku te ubrzo nastaje i njegovo prvo dramsko djelo, *Policija (Policja)*, koje je, nakon pozitivnih kritika Adama Tarna, premijerno postavljeno 1958. godine u varšavskome kazalištu Teatr Dramatyczny. U Mrożekovim najranijim dramskim tekstovima, koje su većinom sačinjavale jednočinke,

³¹ Kao mnogi drugi pisci, i Mrożek je spisateljsku karijeru započeo kao novinar. U prvome je redu pisao novinske članke, kazališne kritike i kolumne u listu *Dziennik Polski*. Novinarsko iskustvo važno je za njegov daljnji rad, budući da je velik dio njegovih kasnijih djela utemeljen na ismijavanju socrealističkih novinskih tekstova i diskursa obojenog ideologijom. Mrożek sredinom pedesetih godina napušta Komunističku partiju, odbacuje njenu ideologiju te počinje pisati satirične i humoreskne priče objavljene u nekoliko zbirki. Prva takva objavljena je već 1957. godine pod nazivom *Slon* (usp. Sindičić Sabljo 2011: 289).

³² Sindičić Sabljo tako navodi Michaela Prunera koji u jednoj od najrecentnijih monografija o teatru apsurdna među dramatičare toga razdoblja ubraja i Mrożeka te Darka Gašparovića koji Mrożekova djela drži najizvornijim odjekom teatra apsurdna u svijetu poslije njegovih rodočačnika Ionesca i Becketta (usp. *ibid.*: 296).

prevladavaju apsurd i groteska.³³ Jan Bloński, književni kritičar i Mrožekov prijatelj, u njihovoj korespondenciji šezdesetih godina iznosi jednu opasku vezanu uz Mrožekov tadašnji književni rad. Bloński zamjećuje kako se Mrožek niti jedne teme ne uspijeva prihvatiti „prirodno“, već samo „natprirodno“, odnosno da se mora uzdići na razinu apsurdna, groteske, začudnosti i čudaštva kako bi mogao slobodno razviti temu, jer jedino tako može govoriti o svijetu i pisati (usp. Bloński prema Mrožek 2008: 24).

Govoreći o Mrožekovom stvaralaštvu Bloński također piše kako su važna odlika njegovih djela paradoksi i paralogizmi fabule, koji su mu u konačnici osigurali kazališnu uspješnost i mogućnost alegoričkoga čitanja (Blonjski 1982: 12). Tu tvrdnju potvrđuje i Mrožekov prvi kazališni komad, drama *Policija*. U drami je opisana situacija neke mitske zemlje u kojoj je policija toliko učinkovita da je suzbila svako neslaganje s totalitarističkom vlašću te dovela do toga da i posljednji zatvorenik priznaje vjernost vladajućoj ideologiji. I tu se javlja paradoks – policija koja više nema posla (jer u državi nema niti jednoga zatvorenika i svi su lojalni vlasti) dolazi u opasnost vlastitoga opstanka te sama mora stvarati protivnike vlasti. Kako bi vlast uvjerio u potrebu njenoga opstanka, šef policije naređuje jednome od svojih ljudi da počinii politički zločin:

„NAREDNIK: Isuse, Isuse, ali ja sam policajac!...

ŠEF POLICIJE: Više policajac nego bilo ko drugi. Ali baš kao policajac, praveći se pred drugima da niste policajac, vi ste policajac, i to dvostruki. Ali biti policajac i praviti se pred samim sobom da niste policajac – to znači biti policajac duboko, čudesno, rekao bih, punim grudima, biti superpolicajac, kao nijedan drugi policajac na svetu, takoreći – dvostruki policajski policajac.“ (Mrožek 1982: 54).

Nasuprot Beckettovim i Ionescovim tekstovima, u kojima apsurd proizlazi iz nemogućnosti dobivanja odgovora na temeljna pitanja čovječanstava, kod Mrožeka on proizlazi i iz društveno-političkih prilika u kojima likovi žive. Likovi *Policije* prihvaćaju namijenjene im društvene uloge i neupitno se podvrgavaju vladajućoj ideologiji, čak po cijenu

³³Pojmovi apsurdna i groteske često se koriste kao sinonimi, iako to ustvari nisu. Međutim, do te su mjere bliski da bi se naziv *teatar apsurdna* mogao zamijeniti nazivom *teatar groteske*. Mađarski povjesničar književnosti Péter Müller u svojoj knjizi o dramaturgiji Istvána Örkénya, *A groteszk dramaturgiája*, tako koristi naziv *dramaturgija groteske* za naziv istog razdoblja u mađarskoj književnosti. Razlika između apsurdna i groteske sastoji se u tome što je apsurd metafizički, a ne estetički fenomen te je vezan uz razinu sadržaja, dok je groteska sredstvo oblikovanja. Drugim riječima, u apsurdnim tekstovima izražava se apsurdna realnost, a groteska služi kao izražajno sredstvo. Apsurd nije nužno vezan uz grotesku, odnosno ne mora poprimiti isključivo groteskno obličje. Apsurd i groteska javljaju se u vrijeme kada je narušen sustav društvenih normi i vrijednosti i služe naglašavanju čovjekova osjećaja otuđenosti u svijetu te stoga čine važan dio tekstova moderne i suvremene drame (usp. Sindičić Sabljó 2011: 294).

gubitka vlastite osobnosti. I dok su Ionescovi likovi izgubili sposobnost mišljenja pod utjecajem masovne kulture i malograđanskoga konformizma, likovi *Policije* su zarobljenici društvenoga uređenja koji im je oduzeo moć kritičkoga prosuđivanja:

„NAREDNIK: Hteo sam da vam kažem da i kao ovakav ili kao onakav smatram da ne treba da pijem s vama, gospodine šefe. Jer ako treba da sam policajac, ne mogu se složiti da vi pijete sa zatvorenikom, što znači sa mnom, jer sam stvarno zatvoren. A ako sam zatvorenik, zaverenik kojega se boji i sam general, čak i sama vlada, onda opet ne mogu piti s vama.

ŠEF POLICIJE: Zašto?

NAREDNIK: Jer onda, kao takav, moram da se držim saglasno s moralom i ulogom zatvorenog zaverenika i ne mogu piti s predstavnikom vlade, sa šefom policije.“
(Mrožek 1982: 58–59)

Policija je već prvom inscenacijom, u režiji poznatoga poljskog kazališnog redatelja Jana Świderskog, polučila veliki uspjeh te je utvrdila Mrožekov nacionalni ugled i omogućila mu znatnu popularnost. Publici je drama nedvojbeno predstavljala kritiku totalitarističkoga režima, a tu je kritiku zaokružila i simbolična rečenica: „Živjela sloboda“, koju na kraju drame uzvikuje nekadašnji narednik-provokator, sada prisiljeni politički zatvorenik. Nakon te je rečenice, kako se Mrožek u *Baltazaru* prisjeća, među publikom nastao muk, da bi nedugo zatim počeo „jedinstveni uragan odobravanja koji nije prestajao.“ (Mrožek 2008: 180)

Krajewska piše kako je Mrožek kritičarima oduvijek stvarao probleme. Kada je izveden *Tango* kritičari su pisali da bolje djelo od toga nikada neće napisati. Međutim, kasnije je napisao *Emigrante*. U trenutku uvrštavanja Mrožeka među dramatičare apsurdna pojavile su se kritike da je on realistični pisac. A kada se činilo da se njegove drame može okarakterizirati kao antitotalitarne, Mrožek piše *Wdowy*, metafizičnu farsu o smrti i prolaznosti. I polemike vezane uz analizu njegovih djela uvijek su se kretale u znaku suprotstavljanja apsurdna s realizmom. Uspoređivalo ga se s Beckettom i Čehovom. Esslin ga je, kao što je već rečeno, okarakterizirao kao dramatičara apsurdna, Jan Kott ga naziva „realistom nad (...) poljskim apsurdom“, Brater to klasificira kao „apsurd, odnosno realizam“, dok Kelera piše kako se kasnija djela, poput *Emigranata* i *Portreta*, nikako ne mogu smatrati dramama apsurdna (usp. Krajewska 1996: 79 – 83).

Krenimo dakle od *Emigranta*, drame koju su kritičari toliko skloni povezivati s poljskom poslijeratnom stvarnošću. Međutim, predstavljaju li *Emigranti* uistinu i isključivo

realistično djelo o problemu emigracije? Složit ćemo s Krajewskom, koja u ovoj Mrožekovoj jednočinki ističe i jedno drugo značenje emigracije. Emigracija tu ponajprije predstavlja emigraciju iz stvarnosti u svijet fikcije, koju projektiraju glavni junaci drame AA i XX (usp. *ibid.*: 83).

U *Emigrantima* se radnja odvija negdje na rubu svijeta, u zatvorenoj klaustrofobičnoj sobi dvojice emigranata. AA i XX nemaju kontakt s vanjskim svijetom. Taj se svijet događa negdje pored njih i oni njemu ne sudjeluju. Tako se na kolodvoru ponaša XX: „Telefoniraju. (...) Ja nisam telefonirao.“ „Čitaju. Ali ja nisam čitao.“, „Kupuju karte na blagajnama. Ja nisam kupio.“ (Mrožek 1982: 153) I tu se pojavljuje jedan od toliko ponavljanih motiva u Mrožekovim dramama, motiv izolacije. Mrožekov prostor je zatvoren; to je prostor otuđenja. Upravo tako odsječeni od vanjskoga svijeta, u izolaciji male sobe u suterenu otuđeno žive naši emigranti: „Idu na sprat. (*Odmiče se od zida.*) Ništa ti nije kao stanovanje ispod stepeništa. Sve možeš da čuješ preko cevi. Kanalizacione cevi, vodovodne cevi, cevi centralnog grejanja, cevi za izbacivanje đubreta, ventilatori... Ja ovde čujem kad oni izlaze i kad oni dolaze, kad ležu u krevet i kad ustaju. Čujem kad se peru i koriste kanalizaciju. Kad se ventiliraju, prazne i razmnožavaju. (...) Ponekad mi se čini da stanujemo u njihovom trbuhu. Kao mikrobi. Samo pogledaj ove cevi, zar te ne podsećaju na creva? Zar ne izgledaju kao creva? (...) A mene to sve podseća na utobu. Živimo ovdje kao dvije bakterije u nekom organizmu. Dva strana tijela.“ (*ibid.*: 167 – 168)

Krajewska u drami razlikuje dvije stvarnosti koje okružuju suterensku sobu emigranata. Međutim, ni u jednoj od te dvije „stvarnosti“ AA i XX ne sudjeluju te stoga one gube svoj realni karakter. Prva stvarnost je ona koja ih okružuje. Ona je tuđa, neprijateljska i nedostupna, mada u djelu nema informacija o kojoj se zemlji radi i kakav je njen odnos prema stancima. Jedina činjenica koju posjedujemo informacija je o teškom fizičkom poslu XX-a koji ga je doveo do bolesti. Stvarnost do emigranata dolazi putem zvuka, kroz cijevi, te na neki način i postoji jedino kao zvuk. Emigranti s tom stvarnošću imaju kontakt jedino kad izađu na ulicu, ali i tada od XX ne dobivamo njenu pravu sliku, već rezultat njegove fantazije koju demaskira AA. Druga stvarnost je ona ostavljena, koja postoji samo u njihovom pamćenju. Međutim, nakon dugoga boravka izvan zemlje sve je teže sjetiti se te stvarnosti, prošlost se mitologizira u pričama, a njezino pravo lice se zamagljuje, stoga niti jednu od te dvije stvarnosti ne možemo smatrati istinitima i reprezentativnima (usp. Krajewska 1996: 203–207):

„AA: Sećam se, sećam se, sećam se... Ali ja se ničeg ne sećam!

XX (*iskreno začuđen*): Kako se ne sećaš?

AA (*skoči s kreveta i hoda po sobi*): Ničeg se ne sećam, i neću da se sećam! Stalno samo: „Sećaš se ovog, sećaš se onog...“ Stalno, većito, već godinama!³⁴

Mrožekovo neodređeno imenovanje likova poput AA i XX tipično je za dramu apsurdna. U drami apsurdna broj likova je obično reduciran i često dolaze u paru (Pozzo i Lucky, Vladimir i Estragon), kako bi se naglasila jedna od glavnih briga drame apsurdna, odnosno raspad temelja komunikacije. Značajka Mrožekove karakterizacije likova je i njihova stereotipizacija. Njegovi likovi su stereotipni, izražavaju se naučenim frazama i klišejima te su nerijetko izjednačavani s društvenim funkcijama koje obavljaju.³⁵ Bloński je Mrožekovu stereotipiju između ostalog sveo na opoziciju intelektualca i prostaka, pri čemu je intelektualac onaj koji unaprijed gubi, jer u Mrožekovom svijetu intelekt, poput vrline, mudrosti i lijepog, nije djelotvorna sila.³⁶ Suprotstavljanje intelektualca i prostaka najjasnije je prikazano upravo u *Emigrantima*, u likovima AA i XX. Prisjetimo se samo nekih rečenica AA: „O, Bože! Bože mojih predaka... i tvojih. Ali pitam se ponekad da li su oni zaista imali zajedničkog Boga.“ i „Hoću da okajem grehe predaka. Naši preci nikad nisu zajedno pili.“ (Mrožek 1982: 174, 191). Dok prostak (XX) svu mudrost sažimana sljedeći način: „Kad držim, imam. A kad pustim iz ruku, nek ide.“ (*ibid.*: 187)

Lik prostaka fascinira Mrožeka te će se javiti i u drugim njegovim dramama, možda najizraženije u liku Edeka u *Tangu*. Prostak je onaj koji kao Edek „svoje zna“, za kojega postojanje nije problematično. Intelekt pak služi opravdavanju ili skrivanju agresije i pohlepe, a prije svega straha te stoga Bloński Mrožeka naziva *pjesnikom straha* (usp. Blonjski 1982: 8 – 9). Intelektualac želi podčiniti prostaka, želi njime zavladatai. AA nam u početku djeluje nadmoćno: najprije pobjeđuje razotkrivajući laž XX-ove izmišljene priče o kolodvoru, da bi zatim razotkrio XX-ovo neznanje i pokazao njegovu škrtost otkrivajući mu kako je umjesto mesne konzerve kupio konzervu za pse. Tragizam XX-a proizlazi iz komičnosti – konzervu za pse kupio je iz škrtosti, jer je bila jeftinija, a ne znajući jezik nije niti mogao pročitati opis. Štoviše, nije primijetio ni sličicu psa na konzervi. Komična scena te situacije, u kojoj se XX svim silama brani pred priznanjem da je kupio pseću hranu jer priznanje bi značilo poniženje,

³⁴ (*ibid.*: 161)

³⁵ U drami *Policija* tako se javljaju likovi Šefa policije, Narednika-provokatora, Zatvorenika i Generala. U drami *Wdowy* postupak je sličan te su likovi sljedeći: Udovica Prva, Udovica Druga, Udovica Treća, Gospodin Prvi, Gospodin Drugi i Konobar.

³⁶ Bloński piše kako se Mrožekovi likovi slažu u opozicije koje se uzajamno i različito prepliću te navodi sljedeće primjere: intelektualac – prostak (*Karol, Emigranti, Grbavac*), intelekt – tijelo (*Na pučini, Tango*), red – bezvlašće (*Sretan događaj*), dvoličnost – grubijanstvo (*Krojač, Tango, Sretan događaj*), pričanje – djelovanje (*Striptiz*), konvencija – impuls (*Zabava, Klaonica*), civilizacija – barbarstvo (*Tango, Krojač, Lov na lisca*), napor – lakoća (*Tango, Sretan događaj*), poezija – proza (*Zabava, Kinolog u nedoumici*), laž – istina (*Klaonica, Emigranti*), kukavičluk – agresija (*Striptiz, Karol, Emigranti*) (usp. Blonjski 1982: 14).

završava tragičnim zaključkom XX-a: „Ako je za mačke, mogao bih da pojedem, no ako je za pse, ne mogu. To nikako! Zar sam ja pas da jedem pasju hranu?“ (Mrožek 1982: 167) Psihičko mučenje sadržano u djelovanju AA pokazuje se kobno i za njega. XX, ogoljen i pun frustracija, svoj bijes okreće na AA-a i počinje igrati njegovu igru. Tako mu osvježuje činjenicu kako nikada neće napisati knjigu o ropstvu i kako nikada neće otići od njega, jer „prostak lakše biva dovoljan sam sebi: međutim AA umire od straha pred samoćom“ (Blonjski 1982: 19). Drama završava zvukovima hrkanja prostaka i sve glasnijim i bolnijim jecanjem AA-a, jer je intelektualac kod Mrožeka unaprijed osuđen na poraz.

Portret je sljedeća Mrožekova drama koja se svojim sadržajem veže se uz temu staljinističkih obračuna. Jerzy Jarocki (1929. – 2012.), jedan od najznačajnijih poljskih kazališnih redatelja, smatra kako ustaljeno pisanje kritike o *Portretu* isključivo u kategorijama staljinističkih obračuna samo banalizira djelo. Za njega je *Portret* djelo o prokletstvu ideologije koja prelazi okvire staljinističkoga vremena, djelo o uništavanju i redukciji svih ljudskih vrijednosti (usp. Jarocki prema Krajewska 1996: 84). Krajewska također odbacuje čitanje *Portreta* isključivo kao realističnog djela, te drži kako *Portret* danas prije svega fascinira svojim problemom zamke u koju čovjek upada djelovanjem povijesti i sudbine ili posljedicom vlastitih djela (usp. Krajewska 1996: 84).

Drama površinski opisuje jednu realističnu situaciju za staljinističko doba, kada prijatelj prijatelja prokazuje vlasti, a što za posljedicu ima smrtnu presudu. Sama tema djela vrijedna je tragedije, ali opet do tragedije ne dolazi. Presuda nije izvršena, Anatol izlazi iz zatvora, a grižnja savjesti se javlja tek nakon nekoliko godina, kada ju je bilo slobodno imati:

„ANATOL: Zašto mi to govoriš?
BARTODZIEJ: Uvijek sam ti to htio reći.
ANATOL: Ne, ne uvijek.
BARTODZIEJ: Dobro, ne odmah, ali brzo.
ANATOL: Kako brzo?
BARTODZIEJ: Već ubrzo nakon.
ANATOL: Kako brzo!
BARTODZIEJ: No, već nekoliko godina poslije.
ANATOL: Koliko godina?
BARTODZIEJ: Dvije, tri...

ANATOL: Četiri? A možda pet ili, točnije, sedam? Onda kad se već moglo imati savjest? Pa čak i trebalo?³⁷

Potencijalna tragedija u *Portretu* prelazi u prividnu komediju jer su likovi, kao i u ostalim Mrożekovim dramama, lišeni mogućnosti da budu tragični junaci. Ništa im ne uspijeva, čak ni zločin. Ne dopuštajući da dosegnu dimenziju tragičnih junaka, Mrožek kompromitira svoje likove te oni u konačnici ispadaju smiješni: „Ja sam od ubojstva, a ne od manjih zločina. Ja sam kraljevski, shakespeareovski, mitološki. Ja sam kralj nad svim drugim grižnjama savjesti. A kako sada ja izgledam? Glupo.“³⁸ (*ibid.*: 203)

Međutim, ispod političke površine drame, ispod retuširanoga portreta Josifa Staljina, nalazi se dublji problem ovog djela – problem nepostojanja reakcije. Djelovanje koje za sobom ne nosi posljedice zatvara likove u zamku i izolira ih od svijeta, jer što god da se učini neće donijeti posljedice i stoga sve ispada nevažno: „Napravio sam svinjariju i što iz toga proizlazi? Ništa, najviše grižnja savjesti ili utvara. Ali konkretno? Apsolutno ništa. Ali kada bi se ti osvetio za to što sam ja napravio, tada bih osjetio da sam nešto napravio. Bile bi nekakve posljedice iz vana, nekakva veza nečega s nečim i pukla bi samica.“³⁹ (*ibid.*: 225)

Mrožekovi likovi teže za nedvosmislenošću, žele da krivnja i kazna budu jasno određene. Oni teže za jasno određenim vrijednostima u ravnodušnom svijetu u kojemu je narušen sustav društvenih normi. Ta čežnja za vrijednostima kod Mrožekovih je likova toliko izražena da čak pristaju na život u nestvarnosti, izolaciji, zagledani u portret, kako bi se zaštitili od kaosa, a možda i od obične dosade (usp. Krajewska 1996: 96–97): „Da, mala samica s velikim portretom na zidu. Činilo mi se da će me On, koji je bio vođa cijeloga svijeta, povezati s cijelim svijetom, da ću gledajući u njegov portret vidjeti živi svijet. Zabluda, naravno. To je bio samo portret. (...) Osim toga, bio je retuširan.“⁴⁰ (*ibid.*: 226)

Krajewska o Mrožekovom *Portretu* zaključuje isto što je o Witkacyjevim *Šusterima* pisao Ziomek, odnosno kako je junak drame upravo dosada: „Imati nekakvu razonodu,

³⁷ „ANATOL: Dlaczego mi to mówisz? BARTODZIEJ: Zawsze ci to chciałem powiedzieć. ANATOL: Nie, nie zawsze. BARTODZIEJ: Dobrze nie od razu, ale wnet... ANATOL: Jak wnet? BARTODZIEJ: Już wkrótce potem... ANATOL: Jak wkrótce! BARTODZIEJ: No, już w parę lat potem. ANATOL: Ile lat? BARTODZIEJ: Dwa, trzy... ANATOL: Cztery? A może pięć, czy dokładnie siedem? Kiedy już można było mieć sumienie? A nawet należało?” (Mrožek 1994: 223)

³⁸ „Ja jestem od morderstwa, nie od pomniejszych zbrodni. Ja jestem królewski, szekspirowski, mitologiczny. Jam król ponad wszystkie inne wyrzuty sumienia. A teraz jak ja wyglądam? Głupio.”

³⁹ „Zrobiłem świństwo i co z tego wynika? Nic, najwyżej wyrzut sumienia, czyli widmo. Ale konkretnie? Absolutnie nic. Ale gdybyś ty się zemścił za to, co ja zrobiłem, wtedy ja bym poczuł, że coś zrobiłem. Byłyby jakieś konsekwencje z zewnątrz, jakiś związek czegoś z czymś i pękłaby izolotka.”

⁴⁰ „Tak, mała izolotka z zewnątrz, jakiś związek czegoś z czymś i pękłaby izolotka. Wydawało mi się, że On, który był przywódcą całego świata, połączy mnie z całym światem, że patrząc na jego portret, zobaczę żywy świat. Złudzenie, oczywiście. To był tylko portret. (...) W dodatku retuszowany.”

nekakvo uvjerenje da u životu još nešto postoji. Štogođ osjetiti, štogođ pomisliti, nečega se bojati, za nečim težiti. Jednom riječju – kako se ne bi dosađivalo.“⁴¹ (*ibid.*: 198) I u jednoj i u drugoj drami glavni su junaci razočarani političkim idealima te je za njih svijet izgubio smisao.

Sve tvrdnje o Mrożekovom realizmu osporava i suvremeni čitatelj, koji u njegovim djelima ne nalazi realije pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća, već pronalazi univerzalne teme vezane uz temeljna pitanja čovječanstva. Slično ih je šezdesetih godina prošloga stoljeća pobijao čitatelj sa Zapada, koji Mrożeka nije iščitavao u političkom, već u metafizičkom ključu. Realija i konotacija na tadašnju vlast u Poljskoj zasigurno ima, ali bilo bi sasvim pogrešno okarakterizirati Mrożekove drame kao antitotalitarne ili realistične, budući da se iza te političke površine krije dublje značenje: „Mrożek se ubraja među najbolje dramaturge generacije koja se sjetila analizirati strah i ludilo njihova vremena, a ujedno zapisati doprinos toga vremena u povijest čovječanstva“ – „i to daje tim dramama viši rang od običnih političkih polemika te je izvor njihovih univerzalnih značenja – ispod površine političke satire kod njih se pojavljuje isto što i kod teatra apsurda na Zapadu, zanimanje za prirodu ljudskoga stanja.“⁴² (Esslin prema Krajewska 1996: 85)

Mogli bismo zaključiti kako djela Sławomira Mrożeka predstavljaju određeni balans između tzv. istočnoga i zapadnoga teatra apsurda. Mrożek spaja to stanje metafizičke tjeskobe i straha, proizašlo iz svijesti o kaosu svijeta i nedostatku smisla koje je prisutno u zapadnoeuropskoj drami apsurda, sa stvarnim tjeskobama i strahovima čovjeka na totalitarističkom Istoku. Njegov dramski prvijenac, *Policija*, može se tako okarakterizirati kao realističan prikaz apsurdne stvarnosti, jer Mrożek nije morao izmišljati besmisao: on je bio prisutan u svakom socijalističkom uredu, svakoj socijalističkoj instituciji i njemu tako dobro poznatoj novinskoj redakciji. Na stanovit način apsurd mu je pružao sigurnu platformu unutar koje je mogao slobodno pisati o apsurdnoj istini života u totalitarističkoj državi, budući da je cenzura u Poljskoj takva djela puštala u javnost jer su tobože bila o smislu života.

⁴¹ „Mieć jakąś rozrywkę, jakieś przekonanie, że coś jeszcze w życiu chodzi. Coś poczuć, coś pomysleć, czegoś się bać, za czymś tęsknić. Jednym słowem, żeby się nie nudziło”

⁴² „Mrożek należy do najlepszych dramaturgów tej generacji, której przyszło analizować strach i szaleństwo ich czasów, a zarazem zapisać wkład tych czasów w historię ludzkości” – „i to daje tym dramatom rangę wyższych od zwykłych politycznych polemik oraz jest źródłem ich uniwersalnych znaczeń – pod powierzchnią politycznej satyry pojawia się w nich to samo, co w tetrze absurdu na Zachodzie, zainteresowanie naturą ludzkiej kondycji.”

5.2. *Tango* ili o smislu revolucije

Mrożek u europskim razmjerima postaje poznat tek nakon izvedbe *Tanga*, drame po kojoj će ostati zapamćen sve do današnjih dana. *Tango* je prvi put izveden u Beogradu. Međutim, tek se varšavska premijera 7. srpnja 1965. godine, koja je više od pola stoljeća predstavljala najznačajniji događaj u povijesti poljskoga kazališta, drži onom pravom (usp. Esslin 1988: 319). *Tango* označava i svojevrsnu prekretnicu u Mrożekovom radu jer predstavlja prijelaz njegovog tematskog kruga, koji je obilovao aluzijama na poljsku stvarnost, na više univerzalna pitanja te se također poklapa s njegovim napuštanjem Poljske.⁴³

Tango je složeno djelo koje otvara više različitih tema i može se interpretirati na više načina. Interpretiran je, među ostalim, i kao parodija *Hamleta* jer pokazuje mladoga čovjeka zaprepaštenoga ponašanjem njegovih roditelja, duboko posramljenoga maminom razvratnošću i očevom ravnodušnosti (usp. Esslin 1988: 319). Bloński u radnji *Tanga* nalazi i problem neuspjeloga sazrijevanja. Artura drži nezrelim, objašnjavajući to činjenicom da nikada nije bio odgajan, jer zapravo nikada nije naišao na otpor. Artur stoga ponavlja uobičajen obiteljski konflikt, odnosno pobunu protiv oca kao nužnu formu sazrijevanja (usp. Blonjski 1982: 21 – 22).

Artur se bori sa situacijom koju je zatekao u domu. Prostor u prvom i drugom činu *Tanga* obilježen je neredom i kaosom, koji su nastali kao posljedica bunta protiv tradicije:

„ARTUR (*lupi pesnicom o sto*): Dabome! U ovoj kući vlada mrtvilo, entropija i anarhija! Kada je umro deda? Pre deset godina. I niko od tog vremena nije pomislio da ukloni odar! To je neshvatljivo! Dobro što ste bar dedu uklonili!

EVGENIJE: Nismo ga mogli duže držati.“ (Mrożek 1982: 84)

Avangardni umjetnik Stomil i njegova žena Eleonora imali su koga šokirati i protiv čega se buniti, dok njihov sin Artur nalazi svijet u kojemu je sve slobodno: „Ali zar ti ne shvataš, tata, da ste mi oduzeli poslednju mogućnost? Toliko ste dugo bili antikonformisti da su najzad pale poslednje norme protiv kojih bi se čovek još mogao buniti. Za mene niste

⁴³ Mrożek Poljsku napušta 1963. godine i odlazi živjeti u Italiju, potom u Francusku te naposljetku u Meksiko. Međutim, Mrożek i dalje ostaje prisutan u poljskom kulturnom životu; njegove tekstove objavljuju poljski časopisi, a drame se i dalje izvode, što njegovo odsustvo čini relativno neprimijećenim. Mrożek nije bio dio poljske emigrantske zajednice i pisac-disident kojemu rad u rodnoj zemlji nije bio moguć, već je svojevlasno napustio Poljsku, kojoj se tijekom svoga života više puta vraćao te je napuštao. Tijekom emigracije mogao je dolaziti u Poljsku, a njegovi su se tekstovi slobodno izvodili sve do 1968. godine, kada je Mrożek u francuskim dnevničkim novinama *Le Monde* osudio poljsku invaziju na Čehoslovačku. Sedamdesetih je godina ponovno vraćen na pozornicu (usp. Sindičić Sabljo 2011: 290).

ostavili ništa, ništa! Nedostatak normi postao je vaša norma. A ja mogu da se bunim jedino protiv vas ili protiv vaše raspojasanosti.“ (*ibid.*: 88 – 89) Artur želi vratiti te izgubljene vrijednosti kako bi stvorio red, a početak toga vidi u formi tradicionalnoga vjenčanja s rođakinjom Aljom.

Napetost između kaosa (nabacana soba) i forme (uredna soba) u *Tangu* dolazi u prvi plan. Tako u trećemu činu nestaje onaj nered iz prvoga i drugoga čina te iz kaosa nastaje red, svi su počešljani, prikladno obučeni i sve je spremno za vjenčanje. Unatoč tome do vjenčanja ne dolazi. Artur odustaje jer je izašavši iz kuće shvatio kako povratka nema i da stara forma neće spasiti svijet: „(...) ali povratka nema, nema, ova stara forma neće nam stvoriti stvarnost, ja sam se prevario!“ (*ibid.*: 134) Bloński naglašava kako taj energičan preokret, koji vodi prema katastrofi, nije posljedica djelovanja drugih likova, već se rađa u Arturu samome ili u vanjskome svijetu koji se nije htio podčiniti njegovim idejama (usp. Blonjski 1982: 23). Kada je shvatio da su tradicionalne vrijednosti uništene i da ih se ne može nametnuti silom, Artur se opija i dolazi do zaključka da je jedino što preostaje gola vlast, jer „vlast je također pobuna, pobuna u obliku reda“: „Moguća je samo vlast! (...) Samo se vlast može stvoriti ni iz čega. Samo vlast postoji, makar ničeg ne bilo.“ (Mrożek 1982: 141)

Jan Bloński svjetski uspjeh *Tanga* vidi u pokretanju univerzalnoga pitanja o problemu krize i vjerojatnoga kraja civilizacije, koja je tvrdoglavo gurala „naprijed“. *Tango* se naslanja na odgojni model s kojim su problem imala sva razvijena društva te je u konačnici zadržao višeznačnu interpretaciju koju je bilo moguće okrenuti protiv svih totalitarizama, tobožnjih desnih, kao i prividno lijevih (usp. Blonjski 1982: 25). Martin Esslin, nadalje, *Tango* vidi kao danas već klasičan odgovor na temu revolucije: „revolucijski pokret počinje u krilu aristokratske avangarde, čiji programski ikonoklazam uništava temelje staroga poretka; zatim postupno, kada se već stišavaju idealistični zanosi, priključuju se uskogrudni konformisti, a sve završava konačnim utonućem u ništa drugo, doli korupciju i nerazumnu potjeru za vlašću.“⁴⁴ (Esslin prema Krajevski 1996: 89).

Vođeni tom Esslinovom interpretacijom *Tanga* kao odgovora na smisao revolucije, mogli bismo povući paralelu između Mrożeka i Witkacyja. Jan Kott pisao je kako se u Mrożeku skrivaju Witkacy i Gombrowicz: „Od Witkacyja u *Tangu* je salon, revolver, hulja u salonu i trupla u salonu. Od Gombrowicza tu su jezik i temeljne filozofske i psihološke

⁴⁴ „ruch rewolucyjny zaczyna się w łonie arystokratycznej awangardy, której programowe obrazoburstwo narusza podstawy starego porządku; potem stopniowo, kiedy już wygasają idelistyczne porywy, przyłączają się małostkowi konformiści, a wszystko kończy się ostatecznym pogrążeniem w niczym innym, jak w korupcji i bezrozumnej pogoni za władzą” (Esslin prema Krajevski 1996: 89)

opozicije.⁴⁵ (Kott prema Krajewska 1996: 89) I premda je Mrożek priznao da je Gombrowicza čitao vrlo rano te da su Gombrowiczewa djela na njega ostavila snažan dojam, Witkacyja prvi put čita tek 1963. godine, kada je već napisao popriličan broj dramskih tekstova, ali ipak nešto prije izlaska *Tanga* (usp. Stephan prema Sindičić Sabljo 2011: 297).

Već smo i ranije spominjući Witkiewicza dali naslutiti na njegov odjek u Mrożekovim djelima. U *Tangu* od Witkiewicza odjekuje motiv kartanja, koje u *Vodenoj Koki Otac* igra sa židovskim mešetarima, dok izvana dopiru zvukovi revolucije. U *Tangu* partiju karta nastavlja Edek, Eugenija, Stomil i Eleonora dok Artur priprema tragediju, svoju vlastitu malu revoluciju koja se, međutim, pretvara u farsu. Artur nagovara oca da ubije ljubavnika svoje žene, Edeka. Stomil naposljetku pristaje, uzima pištolj i ulazi u sobu, ali Artur ne čuje zvukove pucnja. Ulazi u sobu i ima što vidjeti – umjesto da izvrši čin, Stomil se pridružio njihovoj partiji karata:

„ARTUR: Tata... s njima?

STOMIL: Tako ispade... nisam ja kriv...

ELEONORA: Stigao je baš na vreme. Nismo imali četvrtoga.

ARTUR: Kako možeš, tata!

STOMIL: Pa rekao sam ti da će ispasti farsa.“ (Mrożek 1982: 116)

S Witkacyjem Mrożeka veže i naslovni tango, koji se javlja u zadnjoj sceni *Šustera* kada Fićfirić-Hohol poziva kneginju Irinu Wsiewołodownu na ples. Revolucionar Sajetan umire kao žrtva vlastite majke – revolucije, dok u pozadini odjekuje daleki tango. Kod Mrożeka tango plešu prostak Edek i ujak Eugenije u posljednjoj sceni istoimene drame te Artur umire uz pozadinske zvuke tanga *La Cumpariste*, kao žrtva gole vlasti kakvu je zagovarao. I upravo ta posljednja scena predstavlja ključ za otkrivanje smisla cijele drame. Bloński to interpretira na sljedeći način: „Pobuna protiv konvencija ili tačinje, protiv vrednosti koje ograničavaju želje jedinki – završila se u špilji pećinskog čoveka.“ (Blonjski 1982: 25) Prema tome, i kod Witkacyja i kod Mrożeka javlja se jedno te isto pitanje svrhe revolucije i njezinoga značaja, koja je razočaranjem glavnih junaka u vlastite ideje i njihovim shvaćanjem besmisla revolucije ocijenjena negativno. „Edekov i Eugenijev ples tanga je protiv publike. Pokazuje pobjedu primitivizma, gluposti i prostaštva. Taj tango ne nasimijava niti šokira, nego užasava.“⁴⁶ (Krajewska 1996: 94)

⁴⁵ „Z Witkacego w *Tangu* jest salon, rewolwer, drań w salonie i trupy w salonie. Z Gombrowicza język i podstawowe opozycje filozoficzne i psychologiczne.“ (Kott prema Krajewska 1996: 89)

⁴⁶ „Tango tańczone przez Edka z Eugeniuszem jest przeciw publiczności. Pokazuje zwycięstwo prymitywizmu, głupoty i chamstwa. To tango nie śmieszy, nie gorszy, ale przeraża.“ (Krajewska 1996: 94)

Tko je, dakle, taj prostak Edek? Edek na početku drame egzistira kao sporedna uloga i predstavlja nevažnu pozadinu. Odnos svih ukućana prema njemu je sličan: on ih zabavlja i ujedno fascinira jer je tako „autentičan“: „Obogaćuje našu sredinu, unosi kolorit. Zdrav duh autentičnosti. Čak mi pomože u oživljavanju mašte. Znaš, nama umjetnicima potrebna je takva egzotika.“ (Mrożek 1982: 110) Njegova uloga je od početka komična, njegova glupost nas zabavlja: „prvorazredne sličice“, govori on listajući priručnik iz anatomije. I upravo tako komično i iz drugoga plana Edek dolazi u prvi plan i postaje vođa akcije. Od bezopasnoga budalaša postaje opasan primitivac, koji u novoj ulozi više ne djeluje tako komično. Edek preuzima vlast koju Artur nije bio kadar preuzeti jer je u njemu bilo previše ljudskosti da bi surovim putem mogao provesti vlast. I tako, kao što smo već ranije naveli, intelektualac kod Mrożeka gubi, a prostak je taj koji pobjeđuje.

Krajewska dobro zamjećuje još jednu činjenicu vezanu uz sudbinu same drame: „Mrożekova drama je podijelila sudbinu plesa.“ (Krajewska 1996: 88) Naime, naslovni tango prošao je svoju revoluciju. Nakon što je godinama bio zabranjen danas spada među standardne plesove. Tako je i s Mrożekovim *Tangom*. Djelo koje je nekada smatrano avangardnim danas se ubraja među književne klasike.

5.3. *Wdowy*: povratak teatru apsurda u „Esslinovom značenju“

Pišući o drugačijoj tematici, Mrożek odbacuje tzv. istočnoeuropski politički teatar apsurda te se okreće univerzalnijim temama bližim stvaralaštvu dramatičara apsurda sa Zapada. Skidanje naglaska s politike, u neku je ruku omogućilo i reinterpretaciju njegovih ranijih tekstova, u kojima današnji čitatelj pronalazi univerzalne probleme izolacije, izgubljenih vrijednosti, smisla života. Dramom *Wdowy (Udovice)*, Mrożek se vraća formatu jednočinke iz šezdesetih godina, ali sada u prvi plan stavlja metafizički osjećaj.

Udovice, nastale 1992. godine, najprije su postavljene na kazališne daske u režiji Erwina Axera u kazalištu *Teatr Współczesny* u Varšavi te u režiji Anne Polony i Józefa Opalskog u krakovskom kazalištu *Stary Teatr*. Sam tekst, objavljen tek 1995. godine, nije dobio veliku pažnju kritike te je bio zasjenjen tragičnom komedijom *Miłość na Krymie (Ljubav na Krimu)*, nastalom godinu kasnije. Krajewska piše kako se *Udovice* od svih Mrożekovih tekstova možda i najizraženije približavaju Esslinovoj definiciji teatra apsurda iz šezdesetih godina. *Udovice* predstavljaju metafizičnu dramu o suštini smrti, govore o slučajnosti i beznađu postojanja, ljudski tragizam predstavljaju u formi farse, koriste simetriju i likove u parovima, a dijalog dobiva karakter trilogia ili se odvija u monološkoj situaciji – što svjedoči o povezanosti toga djela s dramom apsurda (usp. Krajewska 1996: 105).

Drama *Udovice* na prvi pogled djeluje jednostavno i lišeno većih zapleta, ali upravo ta redukcija ima svrhu predstavljanja svijeta u geometrijskom planu. Jerzy Jarzębski piše kako se u *Udovicama* spaja „autobiografski Mrożek s geometrijskim Mrożekom“. (Jarzębski prema Krajewska 1996: 103) Geometrijski plan očituje se u simetriji likova i same radnje. Likovi su predstavljeni u parovima: Udovica Prva i Udovica Druga, Gospodin Prvi i Gospodin Drugi. Uz njih se javljaju i dva lika koji nemaju svoj par, Udovica Treća (Smrt), koja predstavlja centralnu os djela, i Konobar, koji je svojevrсни režiser događaja. Što se tiče radnje, Udovica Prva i Udovica Druga svoje muževe gube na simetričan način, oni umiru u međusobnom dvoboju. Simetrija je prisutna kroz cijelo djelo: Udovica Prva doznaje kako ju je muž varao s Udovicom Drugom, Udovica Druga na sličan način saznaje kako je ljubavnica njenoga muža bila Udovica Prva. Prostor je također uređen na simetričan način u odnosu na centar. U drami tako postoji centralni stol u odnosu na koji je jedan stol s lijeve strane, a drugi s desne. Simetričnost je prisutna i u jeziku, odnosno u rečeničnim konstrukcijama:

„UDOVICA DRUGA: Nije dovoljno što su jedan drugoga izazvali na dvoboj, nego su se još i poubijali.

UDOVICA PRVA: Mogli su se poubijati, ali zašto su ujedno jedan drugoga izazvali na dvoboj.⁴⁷ (Mrożek 1994: 143)

Dijalog drame *Udovice* je apsurdan, a u jeziku dominira crni humor: „UDOVICA PRVA: Što sam se natrčala kako bih sve na vrijeme obavila. Moj muž nije niti prstom maknuo, iako je to njegov sprovod.⁴⁸ (*ibid.*: 134) I premda je sama tema dvoboja vrijedna tragedije, udovice se od početka drame trude trivijalizirati uzrok smrti svojih muževa, što ovo Mrożekovo djelo jezično približava vrsti farse kakva je prisutna i kod Ionesca. Trivijalizirajući smrt u dvoboju, Udovica Druga zaključuje kako joj je muž umro od prehlade, jer nije uzeo šal:

„UDOVICA PRVA: Ako se već htio boriti u dvoboju bez šala mogao je to barem učiniti poslijepodne kada je toplije.

UDOVICA DRUGA: Baš. Ili barem uzeti šal.

UDOVICA PRVA: Da je uzeo šal ne bi se prehladio.

UDOVICA DRUGA: I ne bi umro.⁴⁹

Udovica Prva smrti svog muža pristupa na sličan način te je uvjerena kako je njen muž umro radi loše probave, jer nije doručkovao doma, nego u gradu:

„UDOVICA PRVA: Mogao se boriti u dvoboju, ako je to već toliko želio, ali nije trebao jesti u gradu.

UDOVICA DRUGA: Naravno da nije trebao.

UDOVICA PRVA: Upravo tako, mogao je doma pojesti.

UDOVICA DRUGA: Da je doma pojeo, ne bi mu bilo loše.

UDOVICA PRVA: I ne bi umro.⁵⁰

Dakle, časnu smrt u dvoboju, karakterističnu za tragediju kao dramsku vrstu, zamjenjuje komično-farsična smrt od prehlade i loše probave (usp. Krajewska 1996: 106).

Simetriju drame *Udovice* na prvi pogled ruši lik Konobara, jedini lik koji nema svog para. Konobar je važan lik u dramama, često se pojavljuje na sceni, kontaktira sa svim likovima i

⁴⁷ „WDOWA DRUGA – Nie dosyć, że się pojedynkowali, to się jeszcze pozabijali. WDOWA PIERWSZA – Mogli się pozabijać, ale po co się od razu pojedynkować.”

⁴⁸ „WDOWA PIERWSZA – Co się nalatałam, żeby na czas wszystko załatwić. Mój mąż nawet palcem nie ruszył, choć to przecież jego pogrzeb.”

⁴⁹ „WDOWA PIERWSZA – Jak już się chciał pojedynkować bez szalika, to mógł chociaż po południu, kiedy jest ciepłej. WDOWA DRUGA – No właśnie. Albo chociaż wziąć szalik. WDOWA PIERWSZA – Jakby wziął szalik, to by się nie przeziębził. WDOWA DRUGA – I by nie umarł.“ (*ibid.*: 135)

⁵⁰ „WDOWA PIERWSZA – Mógł się pojedynkować, jak już koniecznie chciał, ale nie musiał jeść na mieście. WDOWA DRUGA – Pewnie, że nie musiał. WDOWA PIERWSZA – No właśnie, mógł zjeść w domu. WDOWA DRUGA – Jakby zjadł w domu, to by mu nie zaszkodziło. WDOWA PIERWSZA – I by nie umarł.“ (*ibid.*: 137)

publici nosi važne obavijesti. Stoga bismo mogli zaključiti kako je Konobarev monolog upravo dijalog s publikom te da adresat njegovih monologa (gledatelj) u simetriji drame predstavlja njegov par (usp. *ibid.*: 112). Konobar ima osobine redatelja drame: organizira situacije, drži monologe, on je pokretač akcije. Konobar zna više od ostalih likova. Tako se, primjerice, trudi upozoriti Gospodina Prvog, kao i Gospodina Drugog, da ne sjedaju za središnji stol i da ne plešu s Udovicom Trećom, odnosno sa Smrću. Međutim, on je i taj koji provocira dvoboj Gospodina Prvog i Gospodina Drugog. Krajewska zaključuje kako takvo djelovanje Konobara možemo iščitati kao želju da se stvori situacija časne smrti u dvoboju, čime bi radnja dobila na ozbiljnosti i dostojanstvu i što bi je u konačnici usmjerilo prema visokom stilu tragedije (usp. *ibid.*: 110). Unatoč Konobarevim pokušajima, do časne smrti ne dolazi i gospoda umiru u farsičnom stilu. Gospodin Prvi, poskliznuvši se na koru od banane, što je nehotice izazvao Konobar bacivši koru od banane na pod, a Gospodin Drugi umire noseći mrtvo tijelo Gospodina Prvog, nakon što je prigodno opisao njegovu smrt:

„GOSPODIN DRUGI: (*nad tijelom Gospodina Prvog*) Imao si šansu da umreš časno, ali tvoje predodređenje pokazalo se jačim. Umro si slučajno i smiješno, budući da si bio slučajan i smiješan.“⁵¹

U drami apsurdna tragedija i komedija gube svoje najbitnije karakteristike: komedija – komizam, a tragedija – tragizam. Mrožek, kojega su kritičari bili skloniji uspoređivati s Beckettom, vjerojatno zbog Beckettove izrazito uspješne recepcije u Poljskoj, pokazuje više sličnosti s apsurdom prisutnim kod Ionesca. Za Ionesca je komizam bio intuicija apsurdna te ga je smatrao beznadnim, a tragedija je bila vrijedna smijeha (usp. Ionesco prema Krajewska 1996: 86).

Na kraju djela ipak se javlja nekakav oblik tragične krivice; Konobar, koji je ostale likove pokušavao spriječiti od djelovanja koja bi izazivala smrt, na kraju sam izazove njihovu smrt bacivši koru od banane. Zbog toga biva kažnjen – Udovica Treća vraća se po njega i zove ga na posljednji ples. Udovica Treća u drami predstavlja personifikaciju neizbježne smrti, a Konobar je taj koji izaziva slučajne događaje karakteristične za svijet farse. Krajewska stoga zaključuje kako je u ta dva lika sadržan alegoričan smisao ljudskoga života sastavljenoga od neizbježnosti ljudske sudbine i slučajnosti postojanja (usp. Krajewska 1996: 111).

⁵¹„PAN DRUGI – (*nad zwłokami Pana Pierwszego*) Miałeś szansę, żeby zginąć honorowo, ale twoje przeznaczenie okazało się silniejsze. Zginąłeś przypadkowo i śmiesznie, ponieważ byłeś przypadkowy i śmieszny.” (Mrožek 1994: 172)

„*Udovice* su napisane nakon pet godina pauze u mojoj dramaturškoj djelatnosti. (...) pred kraj 1989. našao sam se u Meksiku. Zajedno sa svojom ženom, Susanom Osorio, nastanio sam se na gorskom ranču zvanom La Epifania. (...) Nakon godine dana renovacije i gradnje ranča preživio sam tešku i opasnu operaciju, nešto iz područja kardiologije, te je oporavak trajao još jednu godinu. Po oporavku, između siječnja i travnja 1992. napisao sam *Udovice*.“⁵² Situacija životne opasnosti i meksička kultura u kojoj smrt nije tabu, već se o njoj govori kao o nečemu poznatom i svakodnevnom te je od malih nogu prisutna u odgoju djece, zasigurno su pogodovali nastanku ove drame. I premda ovo nije prvi put da se kod Mrožeka javlja problem smrti (smrt je uvijek bila prisutna u Mrožekovim djelima – u obliku opasnosti, ubojstva, pokušaja samoubojstva), u *Udovicama* ju Mrožek po prvi puta stavlja u središte problema samoga djela.

Mrožekovi dramski tekstovi dijele mnoge značajke s dramom apsurdna na Zapadu (parodija književne i kazališne tradicije, kraći dramski tekstovi bez čvrste strukture, nedostatak prostorno-vremenskih indikacija, stereotipni likovi bez dublje psihološke karakterizacije, čijim postupcima nedostaje motivacija). Međutim, Mrožekove drame od Beckettovih i Ionescovih dramskih tekstova razlikuje upravo njegov naglasak na jeziku (usp. Sindičić Sabljo 2011: 299 – 300). U Mrožekovim ranijim tekstovima (poput *Tanga*) riječi i misli dana je najznačajnija uloga, nasuprot Ionescu, čiji se dijalog sastoji od nizanja besadržajnih i besmislenih klišeja, te Beckettu, čija djela obilježava izrazita važnost tišine, a svako je razmišljanje samo banalno razglabanje. Stoga bismo mogli zaključiti kako se u kasnim *Udovicama* apsurdnim dijalogom, crnim humorom i farsičnim situacijama svojstvenim Ionescu, Mrožek zapravo i najviše približio teatru apsurdna u značenju koje mu je dao Esslin.

⁵² „*Wdowy* zostały napisane po pięciu latach przerwy w mojej działalności dramatopisarskiej. [...] ...pod koniec 1989 znalazłem się Meksyku. Razem z moją żoną, Sunaną Osorio, osiedliśmy w górskim Rancho zwanym La Epifania. (...) Po roku odbudowy i budowy Rancho przebyłem ciężką i niebezpieczną operację, coś z dziedziny kardiologii i rekonwalescencja zabrała mi następny rok. Po rekonwalescencji, między styczniem a kwietniem 1992 napisałem *Wdowy*”. (Mrožek prema Krajewska 1996: 103–104)

6. APSURD U MAĐARSKOJ (?)

„Mi uvijek svugdje kasnimo“⁵³, napisao je negdje mađarski pjesnik Endre Ady (Ady prema Mihályi 1969: 1). Tako je i s dramom apsurdna, koja na mađarske pozornice dolazi tek kasnih šezdesetih godina, onda kada je taj avangardni val u zapadnoj Europi već izgubio svoj početni intenzitet.⁵⁴ U Mađarskoj se taj dramski trend čak i ne javlja pod istim imenom kao na Zapadu. Naime, naziv teatar apsurdna nikada se nije udomaćio među mađarskom književnom kritikom koja je za isto razdoblje u vlastitoj književnosti radije koristila sintagmu *drama groteske*.⁵⁵ Tome je zasigurno pridonijela i činjenica što je šezdesetih godina 20. stoljeća apsurd kao svojevrsan pravac u književnosti bio osuđivan od strane vladajuće ideologije u Mađarskoj i tadašnjega vodećeg teoretičara realizma, Györgya Lukácsa. Lukács je bio žestoki kritičar moderne umjetnosti, posebice apsurdnih drama Samuela Becketta. Nazivao ih je anti-realističnima te je smatrao kako im nedostaje važna funkcija realistične umjetnosti, odnosno funkcija demistifikacije stvarnosti (usp. Lukács prema Tőke 2011: 103). Najznačajniji dramatičar apsurdna u Mađarskoj, István Örkény, svoje je stvaralaštvo također volio atribuirati grotesknim, usprkos brojnom etiketiranju i uvrštavanju među dramatičare apsurdna. Vođeni time te iznenađeni nedostatkom književno-kritičke literature na tematiku teatra apsurdna u Mađarskoj, našem smo naslovu dodali upitnik, što nikako ne znači da apsurdna karakterističnoga Beckettu, Ionescu ili Mrożeku u poslijeratnoj mađarskoj drami nije bilo. Naime, isti je dramski trend postojao i u mađarskoj književnosti, samo ponekad drugačijega imena i nešto kasnije.

Činjenicu da je apsurd u mađarskoj književnosti postojao te da je korijen vukao iz vlastite književne tradicije u svome članku o apsurdnu u Mađarskoj nastoji izložiti Lilla Tőke. Tőke analizira tradiciju apsurdna u mađarskoj književnosti u suprotnosti s vladajućim mišljenjem te drži kako je apsurd književni odgovor na apsurdnost u svijetu, što ga ustvari

⁵³ „Mi mindig mindenről elkésünk”. (Ady prema Mihályi 1969: 1)

⁵⁴ Tome svjedoči i činjenica da premijera Beckettova *Godota*, koja je u Poljskoj izvedena već 1957. godine, na daske budimpeštanskoga kazališta Thália dolazi tek osam godina kasnije, 1965. godine (usp. Mihályi 1969: 3).

⁵⁵ Već smo ranije naveli kako su apsurd i groteska do te mjere bliski da bi se naziv *teatar apsurdna* mogao zamijeniti nazivom *teatar groteske*. Mađarski povjesničar književnosti Péter Müller u svojoj knjizi o dramaturgiji Istvána Örkénya, *A groteszk dramaturgiája*, za opis njegova stvaralaštva tako koristi izraz *dramaturgija groteske*. Gotovo je i nemoguće pronaći književno-kritičko djelo koje bi u svom naslovu sadržavalo pojam *drama apsurdna* ili *teatar apsurdna* u Mađarskoj, a da se odnose na razdoblje pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća u dramskoj književnosti. Jedini članci koji se bave tematikom *teatra apsurdna* u Mađarskoj i koje smo uspjeli pronaći oni su Istvána Eörsija i Gábor Mihályija objavljeni 1969. godine u književnom časopisu *Színház*, te članak Lilla Tőke objavljen 2011. godine u knjizi *Comparative Hungarian Cultural Studies*, pod nazivom *The Absurd as a Form of Realism in Hungarian Literature*.

čini bliskim realizmu. Polazi od pretpostavke da se apsurdna književnost, kazalište i film u Središnjoj i Istočnoj Europi ne bavi pitanjem čovjekova otuđenog položaja u svijetu te da istočnoeuropski apsurd nije posljedica općega ontološkog stanja, već proizlazi iz povijesne nužnosti. Smatra ga posljedicom traumatičnih događanja dva svjetska rata, političkih ekstremizama 20. stoljeća, autoritarnih represija, neuspjeha fašističkih, socijalističkih i kapitalističkih ekonomskih pokušaja te stalnoga birokratskog kaosa i despotizma. Tóke korijene apsurdna u Središnjoj i Istočnoj Europi vidi u posljedicama „Velikoga rata“. U okruženju poslijeratne političke i ekonomske krize u Mađarskoj postaju popularni pisci poput Franza Kafke, Jaroslava Haška i Karela Čapeka, budući da je groteskna atmosfera u njihovim djelima, koja je na komičan način oslikavala deformiran svijet, u kojemu je sve okrenuto protiv pojedinca, pokazivala nevjerojatnu sličnost s njihovim mađarskim suvremenima (usp. Tóke 2011: 102–104).

Apsurd u mađarskoj književnosti seže do 1913. godine, kada je objavljena kratka priča Jenőa Heltaija (1871.-1957.), *Jaguár (Jaguar)*. U središtu priče je novoosnovana novinska kuća čiji novinari u potrazi za zanimljivim pričama sami odlučuju činiti kriminalna djela i na taj način postati ekskluzivni reporteri tajanstvenih krađa koje je nemoguće riješiti, kako bi u konačnici povećali prodaju novina. Heltai kroz glavnog junaka, novinara Jaguára, daje kritičku sliku nove buržujске industrijske klase, kao i senzacionalizma masovnih medija orijentiranih isključivo profitu. *Jaguár* predstavlja parodiju popularnih detektivskih romana te svojom paradoksalnom radnjom u znatnoj mjeri podsjeća na Mrožekovu *Policiju*.

Lilla Tóke kao preteče mađarske drame apsurdna navodi još i Józsiya Jenőa Tersánszkyja i njegovu trilogiju *Kakuk Marci (Marci Kakuk; 1922.)*, zatim mađarskog pisca iz Transilvanije, Benőa Karácsonya i njegovu seriju novela: *Pjotruska (1927.)*, *Napos oldal (Sunčana strana; 1936.)*⁵⁶ i *A megnyugvás ösvényein (Na stazama spokojstva; 1946.)*, te mađarskoga pisca i dramatičara Jenőa Rejtőa (1905. – 1943).⁵⁷

Međutim, ono što se smatra direktnom pretečom drame apsurdna te mogućim začetkom toga pravca u Mađarskoj (usp. Mihály 1969: 5, Eörsi 1969: 6) drama je Tibora Déryja, *Az óriáscsecsemője (Divovska beba)*. Besmislenim situacijama i prividno nepovezanim slijedom događanja i dijaloga u drami Déry želi prikazati životnu besciljnost i besmislenost koja se ponavlja iz generacije u generaciju. Govoreći o Déryju i njegovoj drami, Eörsi se nadovezuje

⁵⁶ Naslov ove drame, kao i svih sljedećih drama, u prijevodu su autorice rada zbog nepostojanja hrvatskoga prijevoda većine mađarskih drama koje ćemo navoditi u ovome radu.

⁵⁷ (usp. Tóke 2011: 105)

na Adyjeve citat s početka ovog poglavlja („Mi uvijek svugdje kasnimo“) te tomu dodaje: „ali ako vrlo rijetko i stignemo rano, onda za to nitko ne čuje“⁵⁸ (Eörsi 1969: 6). Tako je bilo i s Déryjevom dramom *Az óriáscsecsemője*. Déry je svoju dramu napisao rane 1926. godine, ali je takva sudbina snašla to djelo da desetljećima nije postavljano na kazališne daske niti je objavljivano u tiskanom izdanju te je drama godinama stajala u rukopisu. Déryjeva drama je prvi put objavljena 1967. godine u časopisu *Kortárs* te potom u tiskanom izdanju nakladničke kuće *Magvető*, a prvi pokušaj postavljanja drame *Az óriáscsecsemője* na pozornicu učinila je jedna amaterska glumačka družina iz Győra 1969. godine.

Iracionalnost u ranim primjerima mađarskih apsurdnih djela javlja se kao jedini razuman odgovor na stalne egzistencijalne nesigurnosti, velike političke i ekonomske krize te represivna društvena ustrojstva međuratnoga razdoblja. Zatim, u drugoj polovici 20. stoljeća, država pati od posljedica Drugoga svjetskog rata, komunizma i konačno kapitalizma, od kojih niti jedan nije promijenio taj temeljni osjećaj abnormalnosti. Razočaranje komunizmom uzrokovano novim ekonomskim krizama, ideološkim dogmatizmom i korumpiranom partijskom birokracijom (koje je isti donio) te situacija post-staljinističkoga političkog popuštanja pogodovala je razvitku novoga vala u apsurdnoj književnosti i kino produkciji koja se kritički osvrtna na posljednje povijesne događaje. Usprkos neuspjehu revolucionarnih pokreta iz 1956. i 1968. godine, različite ekonomske i političke reforme dovele su do određenoga stupnja političkoga popuštanja. U tim su okolnostima apsurdna drama, film i književnost postali pogodnom formom izražavanja svih onih političkih nesuglasja s vladajućom ideologijom (usp. Tőke 2011: 105).

Karakteristika poslijeratne mađarske drame apsurdna je da ne gubi zainteresiranost političkim stanjem u društvu. Ona se ne bavi toliko položajem čovjeka u svijetu lišenoga religijskih korijena i metafizičkoga značenja, nego najvećim dijelom prikazuje podčinjeni položaj čovjeka lišenog slobode u totalitarističkom političkom sustavu. Središnji problem koji se javlja u djelima većine mađarskih dramatičara apsurdna, te i općenito u mađarskoj književnosti šezdesetih godina, odnos je vlasti i pojedinca, sile i podčinjenosti, baš kao i u djelu koje se smatra prvom mađarskom poslijeratnom dramom apsurdna, *Az ablakmosó* (*Perač prozora*; 1957.) Miklósa Mészölyja.

Prve poslijeratne drame apsurdna u Mađarskoj vežu se upravo uz ime mađarskog pisca Miklósa Mészölyja (1921.-2001.), koji je gotovo istovremeno s razvojem drame apsurdna na

⁵⁸ „(...) de ha nagy ritkán korán jövünk, arról a kutya se tud.” (Eörsi 1969: 6)

Zapadu napisao dvije apsurdne tragikomedije, *Az ablakmosó* (1957.) i *Bunker* (1959.). Usprkos ranom nastanku, Mészölyjeve drame tek su šezdesetih godina došle na pozornice u Mađarskoj. Točnije, tada je u Mađarskoj izvedena jedino drama *Az ablakmosó*, koju domaća publika u početku nije najbolje prihvatila (premijera je bila 1963. godine u Miskolcu te je drama nakon toga imala tek nekoliko izvedbi). Mészölyjeve apsurdne komedije više su uspjeha imale na svjetskim pozornicama, prikazivane su u Poljskoj i tadašnjoj Zapadnoj Njemačkoj. *Az ablakmosó* je premijeru imao 1966. godine u Ausburgu, dok je *Bunker* tek nakon tri poljske premijere iz 1967. i 1977. godine, u Mađarskoj prikazan kasne 1985. godine. U svom članku o drami apsurdna u Mađarskoj Gábor Mihály piše kako mu je Mészöly sam rekao da u vrijeme nastanka svojih prvih drama nije poznao rad Becketta ili Ionesca te kako bi se groteska prisutna kod Mészölyja prije mogla usporediti s kasnijim, lirski nadahnutim djelima Ionesca, koji su u vrijeme stvaranja drama *Az ablakmosó* i *Bunker* bili tek u povojima (usp. Mihály 1969: 3).

Upoznavanje mađarske publike s dramaturgijom teatra apsurdna, predstavljanje drama apsurdna širem čitateljstvu te i najveći domaći i svjetski uspjeh u toj književnoj vrsti, veže se uz ime Istvána Örkénya. Uspjehom drame *Tóték* (*Totovi*; premijera 1967. godine u budimpeštanskom Thália Színház) Örkény je zasigurno postao najpoznatiji predstavnik teatra apsurdna u Mađarskoj te se smatra i začetnikom mađarske groteske. Drama *Tóték* najprije je postojala kao novela te ju je Örkény na zahtjev glavnoga redatelja kazališta Thália Kazimira Károlya preradio u kazališnu dramu. Drama *Tóték* tako je postala simbol mađarskoga teatra apsurdna, iako prema nekima njena književna vrsta nije apsurd, već kazališna groteska (usp. Mihály 1969: 4). Istu sudbinu podijelila je i njegova drama *Macskajáték* (*Igra mačaka*; 1963.), koja je također prvotno postojala kao novela. Örkényeve drame, kao i njegova jedinstvena zbirka kratkih priča *Egyperces novellák* (*Jednominutne novele*; 1968.) svakodnevne životne situacije stavljaju u groteskne, nadrealne okolnosti u kojima se Örkény obračunava s iracionalnostima Drugoga svjetskog rata i komunizma (usp. Tőke 2011: 106). Detaljnijom analizom Örkényevih drama bavit ćemo se u sljedećemu poglavlju, posvećenome Örkényevoj dramaturgiji.

Uz razvoj drame apsurdna u Mađarskoj vezuje se natječaj Ministarstva obrazovanja iz 1967. godine koji je pomogao kazališnu karijeru dvojice mladih pisaca apsurdnih komedija, Gábora Görgelyja i Istvána Eörsija. Uspjeh Görgelyjeve drame *Rokokó háború* (*Rokoko rat*; premijerno izvedena 1967. godine u Kaposváru), potvrdila je autorova još neobičnija, duhovitija i uspješnija drama *Komámasszony, hol a stukker?*, koja je već 1968. godine

dospjela na pozornicu budimpeštanskoga kazališta Thália, tada ne baš naklonjenoga novome trendu u dramskoj književnosti. Među najuspješnijim dramama Istvána Eörsija zasigurno je *Sírkő és a kakaó* (*Nadgrobni kamen i kakao*), koja je premijerno izvedena 1968. godine u Tháliji. Mihály kao predstavnika mađarske poslijeratne drame apsurdna navodi još i Imrea Sarkadija i njegovu dramu *Oszlopos Simeon*, čiji način pisanja uspoređuje sa stvaralaštvom najznačajnijega engleskog dramatičara apsurdna, Harolda Pintera (usp. Mihály 1969: 3 – 4).

Uz najznačajnija imena mađarske apsurdne dramske književnosti, Istvána Örkénya i Miklósa Mészölyja, te Görgelyja, Eörsija i Sarkadija koje smo ranije spomenuli, mađarska književna kritika pruža široku lepezu mađarskih dramatičara povezanih s dramom apsurdna. Tako se s tim trendom u dramskoj književnosti šezdesetih godina 20. stoljeća povezuju i djela Tibora Gyurkovicsa, poneke drame Géze Páskándija, groteskne komedije Istvána Csurke, tragikomedije Miklósa Hubayja, društveno-satiričke drame Györgya Szabóa (*Szekrénybe zárt szerelem*; 1969.) te drama Gyule Illyésa, *Kegyenc* (*Miljenik*; 1963.).⁵⁹ Mi ćemo se u ovom radu posvetiti dramaturgiji pisca čije se stvaralaštvo kod većine mađarskih, ali i svjetskih, kritičara najviše vezuje uz sintagmu *teatar apsurdna* u Mađarskoj, odnosno dramskim djelima Istvána Örkénya.

Utjecajem podjednakih povijesnih prilika, drama apsurdna u Mađarskoj dijeli značajke s istočnoeuropskom dramom apsurdna, pa tako i sličnosti s poljskom poslijeratnom dramskom književnošću. Istočnoeuropski apsurd odgovor je na paradokse koji su nekoliko puta redefinirali političku i geografsku povijest regije. Nasuprot dramskim djelima apsurdna na Zapadu, u kojima prevladava filozofska misao, Mađari se apsurdom služe kako bi se posvetili društvenim i političkim temama. Tőke drži kako se apsurd u Mađarskoj nije rodio okretanjem od stvarnosti, već samim suočavanjem s apsurdom komunističke stvarnosti. Smatra ga reinkarnacijom realizma koji razotkriva višestruke povijesne diskrepancije Istočne Europe te ukazuje na veliku prazninu između ideologije i stvarnosti, laži i istine (usp. Tőke 2011: 111). Ili, kako je to prikladno sažeo Örkény: „Biti iz Istočne Europe samo je po sebi apsurdna situacija.”⁶⁰

⁵⁹ (usp. Tőke 2011: 108, A „hazai abszurd“. Izvor: <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/03/1141.html>)

⁶⁰ „Kelet-európainak lenni maga is abszurd helyzet.” (A „hazai abszurd“. Izvor: <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/03/1141.html>)

7. ISTVÁN ÖRKÉNY

7.1. Prijelaz iz epike u dramu: *Tóték* i *Macskajáték*

„Oduvijek sam pisao dramsku prozu, osobito novele. Zapravo, sve bih ih mogao preraditi u drame, sve su vrlo dramske. Novela – to je dramska epika.“⁶¹ (Örkény prema P. Müller 1990) Priču o stvaralaštvu Istvána Örkénya (1912. – 1979.) započinjemo upravo ovim citatom, kojim je Örkény u jednom intervju opisao svoj prelazak iz epskoga stvaralaštva u dramsko. Bilo da je pisao reportaže, bilo novele, pripovijetke ili sociografije, Örkényeva djela su od samih početaka obilovala dramskim situacijama.⁶² Upravo tako je Örkény i započeo dramsku karijeru, prerađujući svoje novele u drame. Od ukupno sedam drama, koliko ih je napisao u svom djelatnom razdoblju, četiri drame početak imaju u epici: u slučaju drama *Tóték* (*Totovi*) i *Macskajáték* (*Igra mačaka*) preradio je istoimene novele, iz *Jednominutnih novela* izgradio je značajan dio drame *Pisti a vérzivatarban* (*Pisti u krvavoj oluji*), dok je dramu *A holtak hallgatása* (*Šutnja mrtvacu*) napisao po knjizi Istvána Nemeskürtyja (usp. P. Müller 1990).

Kao što smo u prethodnom poglavlju naznačili, premijera Örkényeve tragikomedije *Tóték* (*Totovi*), održana 1967. godine u budimpeštanskome kazalištu Thália, zauzima važno mjesto u povijesti mađarskog kazališta. Od značaja je za mađarsku dramsku povijest budući da je otvorila kazališni put mađarskoj apsurdnoj drami, koja je dotad postojala samo u rukopisu ili tiskanome obliku (primjerice Mészölyeve drame *Az ablakmosó* i *Bunker*) te se smatra početkom mađarske drame apsurdna, odnosno začetkom mađarske groteske. Kazališna izvedba tog djela također je označila početak Örkényeve dramske karijere te je u konačnici i odredila njegovo stvaralaštvo, u kojem je od toga dramskog početka pa do kraja njegove karijere dominantna književna vrsta bila drama. Drama *Tóték* Örkényu je donijela ne samo domaći, već i svjetski uspjeh, kao i glavnu nagradu na Festivalu crnog humora u Parizu 1969.

⁶¹ „Én mindig drámai prózát írtam, és főleg novellákat. Tulajdonképpen valamennyit dramatizálhatnám, mind igen drámaiak. A novella – drámai epika.”

⁶² Örkényevom prelasku u dramske vode zasigurno je pridonio i brak s poznatom mađarskom dramaturginjom Zsuzsom Radnóti. Sam Örkény je u jednom intervjuu iz 1974. godine izjavio kako je on prozni pisac te da mu nikada nije padalo na pamet pisati kazališne komade, ali da je oženivši Zsuzsu Radnóti došao u doticaj sa svijetom kazališta, što je zasigurno izvršilo konačni utjecaj na njega. Došavši u vezu s tom vrstom umjetnosti, shvatio je kako u dramskoj formi može puno slobodnije izraziti svoje misli i poglede nego u romanu, noveli ili bilo kojoj drugoj književnoj formi (usp. Örkény prema Simon 1996: 82).

godine, a na temelju te drame iste je godine snimljen i film u režiji Zoltána Fábrija, *Isten hozta, őrnagy úr!*, koji je također polučio veliki uspjeh.⁶³

Povijesnu pozadinu drame *Tóték* čini Drugi svjetski rat, kada s ruske fronte u posjet obitelji Tót dolazi zapovjednik njihova sina, Major (Őrnagy). Rat se u drami ne javlja neposredno, već prikazuje neki vanjski svijet koji u selo Tótovih najprije prodire putem pisama, koje s fronte obitelji Tót šalje njihov sin Gyula, a potom dolaskom Gyulinog zapovjednika Majora. Mi o tom svijetu znamo onoliko koliko piše u pismima i ono što možemo zaključiti iz Majorova držanja. Prema Zoltánu Simonu, svrha takve redukcije vanjskoga svijeta je u tome da taj ratni svijet ne uzmemo kao konkretnu vjerojatnost, već da ga objasnimo kao model svijeta čije su glavne značajke podčinjenost, iracionalizam, strah i autoritarnost. Taj vanjski svijet u liku Majora dolazi u konflikt sa zatvorenim mikrosvijetom Tótovih (usp. Simon 1996: 73).

Lajos Tót ugledan je član seoske zajednice te u selu, kao i u svojoj obitelji, ispunjava izvjesnu očinsku ulogu i svi ga mještani cijene i poštuju: „Tebe svi vole, moj dragi dobri Lajose...”⁶⁴ (Örkény 1999: 20) Uz tu se ulogu veže i činjenica da je Lajos Tót vatrogasac, jedini član sela koji nosi uniformu i, iako nije čuvar reda, čuvar je sela pred požarom, pa je prema tome utjelovljenje svojevrsne vlasti. Međutim, dolaskom Majora Tót gubi svoju društvenu ulogu i poziciju i na njegovo mjesto dolazi Major, koji od otpočetka terorizira glavu obitelji. Tako Tót, budući da je viši od Majora, mora navući vatrogasnu kacigu na oči kako Majora ne bi odozgo gledao; ne smije se protezati, niti stenjati; mora se Majoru ispričati za riječi koje je on krivo razumio (primjerice, kada je Major pogrešno čuo da ga je Tót oslovio sa „zmajor”⁶⁵ umjesto major); mora sudjelovati u pakiranju kutija; treba biti budan do jutra; mora se Majoru ispričati za stvari koje nije napravio (Majorove optužbe da ga je Tót ugrizao za gležanj); ne smije zijevati te u ustima treba držati džepnu svjetiljku. Majorovo teroriziranje Tóta u drami je otvoreno, iako to čini na perfidan način. Kao primjer možemo navesti situaciju kada Tót zijevne te njegova obitelj pokušava uvjeriti Majora kako zijevanje kod Tóta nije znak umora. Major odgovara sljedeće: „Ne sumnjam u vaše riječi, ali ne bih volio da se to još jednom dogodi.”⁶⁶ (*ibid.*:52).

⁶³ Drama *Tóték* prikazivana je i na pozornicama hrvatskih kazališta, prvi put je izvedena u Gradskom dramskom kazalištu Gavella 18. prosinca 1970. godine te je do 10. svibnja 1971. imala više od dvadeset izvedbi (usp. Čurković-Major 2012: 1223).

⁶⁴ „Téged mindenki szeret, édes jó Lajosom...”

⁶⁵ „szörnagy”; u prijevodu autorice rada Ive Čelan.

⁶⁶ „Nem kételkedem a maguk szavában, de azt se szeretném, ha ez még egyszer előfordulna.”

Tót se protiv novonastale situacije buni te pokušava spriječiti svako Majorovo djelovanje. Primjerice, kada ga Major i njegova obitelj uvjeravaju da na oči navuče kacigu, odgovara sljedeće: „TÓT (negodujući): Gospodine Majore! Da navučem kacigu na oči? Neću ni govoriti o tome kako je to protupropisno (...). Što bi rekla općina? Ne trebam dokazivati mnogo poštovanom gospodinu majoru da vatrogasac treba paziti na ugled. Tko će slušati takvog općinskog vatrogasca koji šeće s kacigom navučenom preko očiju kao nekakav pijani kočijaš? Tako mogu ići doma i četveronoške!“⁶⁷ (*ibid.*: 28 – 29) Major nikada ne zastrašuje Tóta neposredno, već se najprije vrijeđa i prijeti odlaskom („Ako primijetim da vam smetam, radije ću odmah otputovati!“)⁶⁸ te manipulirajući njegovom ženom, koja se radi sinove budućnosti na fronti trudi što bolje uslužiti njegova zapovjednika, uvijek Tóta dovodi do toga da mu se ispriča i da mu nadalje služi. Sve veći intenzitet Majorova teroriziranja i ponižavanja Tóta u jednom trenutku prelazi u pobunu, da bi na kraju dovelo do konačnoga ustanka, odnosno do ubojstva Majora. Međutim, prije toga konačnog čina Tót pokušava pronaći i drugačiji način pobune: najprije bježi, potom se skriva kod svećenika te se konačno zatvara u zahod. Ali Majorov utjecaj ga uvijek sustiže, bilo osobno, bilo preko drugih likova (Tomaji, Tótné). Konstantnim ponižavanjima Tót pada sve dublje, gubi sebe, svoju ljudskost, svoj osobni i društveni identitet.

György Lukács ističe kako u Majorovu svijetu prevladavaju metode indirektna apologije i finija varijanta reakcionarske ideologije (usp. Lukács prema P. Müller 1990). Nadovezujući se na Lukácsa, P. Müller napominje da takvo objašnjenje Majorovog fašizma možemo pronaći i u njegovoj „filozofiji“ (*ibid.*) – primjerice, u njegovu govoru o štetnim posljedicama nedostatka aktivnosti: „Ako moji vojnici i ja nismo imali nikakvog posla, uvijek smo odšivali i ponovno zašivali gumbе na hlačama. To bi nam obnovilo duševnu ravnotežu“⁶⁹ (Örkény 1999: 40) te kada uspoređuje štetnost zijevanja sa štetnošću razmišljanja: „zijevanje, točnije duševno stanje koje uzrokuje zijevanje, ima gotovo jednako štetan utjecaj kao razmišljanje...“⁷⁰ (*ibid.*: 74)

⁶⁷ „TÓT méltatlankodva. Őrnagy úr! Hogy én behúzzam a szemembe a sisakomat? Arról nem is beszélek, hogy ez szabályellenes (...). De mit szólna a község? Nem kell azt bizonygatnom a mélyen tisztelt őrnagy úrnak, hogy a tűzoltónak tekintélyt kell tartania. Ki hallgat egy olyan községi tűzoltóra, aki szemébe húzott sisakkal sétál, mint egy részeg kocsis? Így akár négykézláb is hazamehetek!“

⁶⁸ „Ha észreveszem, hogy feszélyezem magukat, inkább azonnal elutazom!“ (*ibid.*: 29)

⁶⁹ „A katonáimmal, ha nincs semmi elfoglaltságuk, mindig levágtatom és visszavarratom a nadrággombjaikat. Ettől helyreáll a lelki egyensúlyuk.“

⁷⁰ „Az ásítás ugyanis, pontosabban a lelkiállapot, amely az ásítást kiváltja, majdnem olyan káros hatású, mint a gondolkodás...“

Péter Müller kao važnu karakteristiku drame navodi likove i sustav njihovih odnosa u čijem je središtu lik Majora. Po pitanju vlasti, kao njezini izvršitelji javljaju se Major (iz gore navedenih razloga) i Poštar koji, manipulirajući pismima (po vlastitoj prosudbi neka dostavlja, a neka jednostavno uništava) nesvjesno pomaže toj ludoj vlasti. Tótova žena (Tótné), kao i svećenik Tomaji, prihvaćaju Majorov utjecaj na Tóta, štoviše i pomažu tom ponižavanju. Gizi Gézáne (seoska kurva) i Ágika (Tótova kći) u Majoru prvenstveno vide vojničkoga časnika te je njihov odnos prema Majoru sličan – obje ih kao žene privlači, s tom razlikom da se kod se kod Gizi Gézáne radi o seksualnoj privlačnosti, dokle je kod Ágike riječ o duševnoj privrženosti. Tót i profesor Cipriani imaju ulogu trpljenja i odbijanja takve vlasti, koju pak odbijaju na različite načine – Cipriani verbalno, a Tót djelatno (usp. P. Müller 1990).

Drama u liku Tóta i profesora Ciprianija pokazuje dakle dvije vrste pobune: Tótotova pobuna je nagonska i aktivna, nasuprot Ciprianijeve pobune koja je svjesna, ali predstavlja tek verbalni protest.⁷¹ P. Müller naglašava kako je Tótova pobuna vjerodostojnija, jer on štiti samoga sebe pred Majorom, koji u tijeku drame sve više uništava Tótov osobni i društveni identitet (usp. *ibid.*). Tót se bori za svoj život, za svoju ulogu oca, za svoj vodeći položaj u društvu, dok profesor tek sa strane prosuđuje i osuđuje taj kroz lik Majora predstavljen svijet. Tótova konačna pobuna (ubojstvo) proizlazi iz toga što se nakon određene točke više ne može izvršavati prisila čak ni nad malim čovjekom, ne može ga se tjerati na daljnje poniženje, na daljnju poslušnost.

Drama *Tóték* najbolji je prikaz središnjega problema većine drama šezdesetih godina 20. stoljeća u Mađarskoj, odnosno odnosa vlasti i pojedinca, sile i podčinjenosti. Örkény u ovoj drami kroz međuodnos Majora i obitelji Tót postavlja pitanje odnosa vlasti i žrtve te prikazuje kako se vlast lako može pretvoriti u tiraniju, a kukavičluk u sužanjstvo (usp. Čurković-Major 2012: 1223). Određene dijelove drame prožima negiranje koje je, prema Örkényu, glavni povod groteske: „negirati sve što je očito, što je dano kao točno i pravoaljšano skicirano.“⁷² Groteska u ovoj Örkényevoj drami ima upravo tu funkciju – putem

⁷¹ Cipriani je jedini lik u drami koji Tótu pruža podršku i odbija Majorovu vlast: „Naime, jednakoga sam uvjerenja da ovo što se sada događa neće trajati vječno. (...) Ovome, što se sada događa... jednom će doći kraj. Tom prokletom ratu i tom cijelom prokletom svijetu će također doći kraj! (...) I onda će vašega majora objesiti. Zapovjednike vašega majora će također objesiti... (...) I onda će svi biti toliki, koliki će biti. Bit će slobodno spavati, zijevati, čak se i protezati...“ („Nekem ugyanis az a meggyőződéssem, hogy az, ami most van, nem tart örökké. (...) Annak, ami most van... egyszer vége lesz. Ennek az átkozott háborúnak és ennek az egész, átkozott világnak is vége lesz! (...) És akkor a maguk öngyát fel fogják akasztani. A maguk öngyának a parancsnokát is fel fogják akasztani... (...) És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is...“) (Örkény 1990: 90–91)

⁷² „tagadni mindent, ami kézenfekvő, ami adott, pontosan és jogérvényesen körvonalazott.“ (Örkény prema P. Müller 1990)

nje pisac u drami negira predstavljeni svijet te ga istovremeno s neke vanjske točke i promatra (usp. P. Müller 1990).

„Groteskno uvijek poljulja ono što je vječno, ali ga nikad ne zamjenjuje drugom vrednotom. Umjesto točke uvijek stavlja upitnik, dakle nikada ne zaključuje i završava, već pokreće i otvara nove putove.“ (Örkény prema Ćurković-Major 2012: 1223) Örkényevo objašnjenje suštine groteske u velikoj mjeri podsjeća na način na koji je Camus objasnio svoju filozofiju apsurdna i koja je poslije odredila glavnu misao teatra apsurdna, te se od Camuseve filozofije apsurdna razlikuje utoliko što je Örkény davao prednost ionako u Mađarskoj popularnijem nazivu groteska. Prisutnost Camuseve filozofije kod Örkénya nije potrebno posebno tražiti. Pisac je sam otvoreno iskazuje u svojevrsnom predgovoru drame *Toték*, u takozvanom *Pismu gledateljima (Levél a nézőhöz)*, u kojemu glavnoga junaka drame uspoređuje s Camusevim Sizifom, a mađarsku povijest naziva „sizifovskom“:

„(...) I ja često razmišljam o Sizifu, pogotovo otkada sam preživio rat i obišao frontu. (...) mađarska sudbina je uvijek bila puna sizifovskih situacija, razdoblja, stoljeća, ali možda nikada toliko kao u ovom ratu. (...) Ali ja, ja svog Sizifa vidim sasvim drugačije. Primjerice, u sasvim drugačijoj situaciji. Ne kao Camus, u spuštanju s vrha prema dolje; ja ga uvijek vidim na dnu, kada se napinje i počinje gurati golemi kamen prema gore. Što on tada misli? On zna na što je osuđen. Mučenje je uzaludno, kamen će se otkotrljati, i tako neprestano do kraja vremena. On to zna, ali uzalud zna. Čovjeka ne čini samo iskustvo. Njegov um mu isto govori kako je sve uzalud, ali njegovi nagoni ne slušaju um. (...) Lajos Tót, naravno, nije bio kralj Korinta, nego samo općinski vatrogasac u jednoj gorskoj općini. Stoga nikada nije uvrijedio bogove. Onda koji je bio njegov grijeh? Možda i nije imao grijeha, osim što je živio u vrijeme kada je postojao samo jedan izbor: moglo se biti ili pobunjenik ili Sizif.“⁷³ (Örkény 1999: 7–10)

⁷³„(...) Én is sokszor gondolok Sziszüphoszra, különösen azóta, amióta megéltem a háborút, és megjártam a frontot. (...) a magyar sors mindig is tele volt sziszüphoszi helyzetekkel, korszakokkal, évszázadokkal, de annyira talán még soha, mint ebben a háborúban. (...) De én, az én Sziszüphoszomat, egészen másként láttam. Például, egészen más helyzetben. Nem a csúcsról lefelé indultában, mint Camus; én mindig a síkságon láttam, amikor a sziklának feszülve, görgetni kezdi fölfelé. Mit gondol ő akkor? Azt, hogy mire van ítélve, tudja. Gyötrődése hiábavaló, a szikla legurul majd, és újra meg újra legurul, az idők végeiglen. Ezt ő tudja, de hiába tudja. Az ember nemcsak a tapasztalat. Az esze ugyan azt mondja, hogy minden hiába, de ösztönei nem hallgatnak az észre. (...) Tót Lajos persze nem volt Korinthosz királya, hanem csak községi tűzoltó egy hegyvidéki községben. Ennél fogva sohasem sértette meg az isteneket. Hát akkor mi volt a bűne? Talán nem is volt bűne, legföljebb az, hogy abban a korban élt, amikor csupán egy választás volt: vagy lázadónak, vagy Sziszüphosznak lehetett csak lenni.“

Sudbinu *Totovih* podijelio je i sljedeći Örkényev za kazalište adaptirani kratki roman, *Macskajáték* (*Igra mačaka*), premijerno izvedena 1971. godine u kazalištu Pesti Színház. Drama *Macskajáték* također je postigla sličan svjetski uspjeh kao i *Totovi*. Prikazivana je u Helsinkiju, Londonu, Varšavi te Frankfurtu na Majni, a za svjetskim uspjesima drama *Tóték* i *Macskajáték* uslijedilo je i domaće priznanje Örkényevu radu u obliku najprestižnije mađarske književne nagrade *Kossuth* 1973. godine.

„Priču drame *Macskajáték* već su ispričale tisuće prije mene. Komad govori o dvoje ljudi koji se vole, ali nastupaju poteškoće i zavodljiva treća strana (koja se u ovom slučaju zove Paula), angažirajući sve ženske čari veže uz sebe muškarca i sretan par stupa pred oltar... Ovaj ljubavni trokut utoliko se razlikuje od njegovih prethodnika, što sudionici nisu u tinejdžerskim godinama, nisu ni u dvadesetim, već su šezdesetogodišnjaci.“⁷⁴ (Örkény 1999: 106) Kao i u drami *Tóték*, Örkény i ovu dramu započinje kratkim predgovorom čitateljima u kojem nam otkriva radnju djela, ljubavni trokut šezdesetogodišnjaka. I premda se tema čini prozaičnom, već toliko puta u književnim djelima i filmovima ponavljanom, pisac nam činjenicom da se radi o ljudima u poznim godinama nagovještava komične mogućnosti. Smještajući svoje likove u kasniju životnu dob te kroz grotesknu strukturu u drami Örkény jednu takvu banalnu priču uzdiže na višu književnu razinu.

Drama *Macskajáték* groteskno je ispričana priča o jednom ljubavnom razočaranju, što uglavnom saznajemo iz dopisivanja i telefonskih razgovora dviju sestara: Gize (koja u Njemačkoj živi monoton život u izobilju) i Erzsi (Orbánné, koja skromno živi u Pešti, ali život joj je ispunjen događajima). Orbánné je šezdesetpetogodišnja udovica koja od svoje mladosti održava ljubavnu vezu s nekoć poznatim opernim pjevačem Viktorom Csermlényjem, premda se ta ljubav sada svela na obilne večere četvrtkom navečer. Za stvaranje dramske situacije zaslužan je lik Paule, Orbánnéine novo-stare prijateljice. Paula najprije osvaja simpatiju i povjerenje Orbánné, potom joj pomaže uljepšati se i pomladiti (uvjerava je da oboji kosu, da nosi cipele s potpeticom, izvodi je van). Prividno sve to čini kako bi ojačala prijateljičino samopoštovanje i volju za životom. Međutim, ispostavlja se kako je pravi razlog tome mogućnost da se približi nekoć svjetski poznatom opernom pjevaču Viktoru Csermlényiju, Orbánnéinoj životnoj ljubavi. Na tu prevaru Orbánné reagira kao tragična junakinja: svom snagom kreće u spašavanje te ljubavi i ponižava se, da bi se

⁷⁴„A Macskajáték meséjét énelöttem már több ezren elmesélték. A darab arról szól, hogy két ember szereti egymást, de akadályok lépnek föl, s a csábító harmadik (akit ez esetben Paulának hívnak) minden női varázsát latba vetve magához láncolja a férfit, s a boldog pár oltár elé lép... Ez a szerelmi háromszög csak abban különbözik elődeitől, hogy szereplői nem tizen-, nem is huszon-, hanem hatvan-egynéhány évesek.“

naposljetku pokušala ubiti. Kako je sredstvo za uspavljivanje bilo preslabo, Orbánné je samo utonula u dubok san i nakon što se probudila više se ne opterećuje proživljenim razočaranjem, već Gizi, koja se zabrinuta za svoju sestru vratila kući, predstavlja među njom i njenom susjedom omiljenu „igru mačaka“. Örkény tako spašava glavnu junakinju drame, istovremeno je lišavajući mogućnosti da postane tragični junak, te dramu završava groteskno: svoju glavnu junakinju ostavlja da četveronoške puže na sceni i mijaućući oponaša mačku.

Radnja djela se gradi isključivo oko jednoga središta, a to središte čini Orbánné te su ostali likovi u neposrednom odnosu jedino s njom. Orbánné je glavni čimbenik u gotovo svakoj promjeni tih odnosa (Orbánné – Giza, Orbánné – Paula, Orbánné – Viktor, Paula – Viktor). Međutim, ono što Orbánné razlikuje od većine glavnih likova činjenica je da ona nije nositelj isključivo pozitivnih karakteristika. Kao kontrast njenom karakteru pisac nam pruža njezinu uvijek moralno uravnoteženu sestru Gizu, koja s određenoga „moralnog pijedestala“ pokušava upozoriti Orbánné na pogreške koje čini: „ORBÁNNÉ: Nemoj se ljutiti što u ovom slučaju nisam raspoložena trpjeti tvoja moralna upozorenja.“⁷⁵ (*ibid.*: 131) Orbánné nije samo ključna figura drame *Macskajáték*, već predstavlja onaj tip junaka koji se često ponavlja u Örkényevim djelima – maloga čovjeka koji unatoč svim zaprekama i poteškoćama te nakon svih neuspjeha i poraza uvijek staje na noge (usp. Simon 1996: 63). Takvom ju vidi i njezina sestra Giza, koja u pismu svojoj nećakinji, Orbánnéinoj kćeri, piše sljedeće: „Uvijek sam tvoju mamu doživljavala većom od sebe. Uzalud sam živjela u izobilju, sigurnosti, miru, (...) divila sam joj se, jer dok sam ja između dvije mogućnosti uvijek birala udobniju, ona je imala hrabrosti preuzeti rizik. Moj pokojni muž, koji je bio gospodar velikog imetka, do smrti je strepio da će mu imetak nestati. Moj sin Misi također je žrtva te strepnje. Tvoja mama nikada nije strahovala. Uvijek se i pod svaku cijenu zalagala za svoje potrebe. (...) S dvije uzete noge napola sam mrtva, kraj takvog života koji sam imala hrabrosti živjeti tek polovično. (...) tebi poručujem, dijete, probaj naučiti iz majčine sudbine što se iz sudbine drugoga čovjeka može naučiti. Nažalost, ja nikada nisam griješila; život mi je bio zimski san jer sam se bojala hladnoće.“⁷⁶ (Örkény 1999: 184–185)

⁷⁵ „ORBÁNNÉ Ne haragudj, ha ebben az esetben nem vagyok hajlandó zsebre vágni a te erkölcsi intelmeidet.“

⁷⁶ „Én anyádat mindig magam fölött állónak éreztem. Hiába éltem bőségben, biztonságban, nyugalomban (...) fölnéztem rá, mert amikor én két lehetőség közül mindig a kényelmesebbiket választottam, neki volt mersze vállalni a kockázatot. Boldogult férjem, aki nagy vagyok ura volt, haláláig rettegett, hogy el talál úszni a vagonon. Misi fiam is ennek a szorongásnak az áldozata. Anyád sohase rettegett. Mindig és bármi áron vállalta az igényeit. (...) Két béna lábammal félhalott vagyok, egy olyan élet végén, melyet csak félig volt bátorságom élni. (...) neked üzenem, lányom, hogy próbáld megtanulni anyád sorsából, ami egy másik ember sorsából megtanulható. Sajnos, én sohasem követtem el hibákat; életem téli álom volt, mert féltem a hidegtől.“

Ono što je ovom frivolnom pričom htio izraziti Örkény je objasnio u sažetoj misli na početku epske verzije drame *Macskajáték*: „Svi mi želimo nešto jedni od drugih. Jedino od staraca ne želimo više ništa. Ali ako starci žele nešto jedni od drugih, tome se mi smijemo.”⁷⁷ (Örkény prema Simon 1996: 62) *Macskajáték* jednim svojim dijelom nedvojbeno predstavlja dramu o starosti, odnosno tragikomediju o starosti, kako je to pisac okarakterizirao. Međutim, govoreći o svojoj drami i izvan Mađarske, Örkény je nudio i drugačije interpretacije. Tako je često naglašavao kako priča o životu Orbánné zapravo predstavlja parabolu onoga što su Mađari već toliko puta prošli: „započeti, iznova početi, opet započeti, nikada se ne predati.”⁷⁸ (*ibid.*)

⁷⁷ „Mindnyájan akarunk egymástól valamit. Csak az öregeketől nem akarunk már semmit. De ha az öregek akarnak egymástól valamit, azon mi nevetünk.”

⁷⁸ „újrakezdeni, előlről kezdeni, ismét újrakezdeni, soha nem megadni magunkat.”

7.2. Problem nacionalne samospoznaje u dramama *Vérrokonok* i *Kulcskeresők*

„Otkada pišem, od početka do sada, zapravo sam uvijek o istome pisao. O našem dobu i o nama u njemu, o sadašnjici našeg naroda. Tu sam se rodio, tu sam živio, to držim važnim. Zapravo bih mogao i reći kako pišem o tome kakvi smo mi Mađari. To, naime, ni mi sami ne vidimo uvijek čisto. Ponekad se podcjenjujemo i tada nas hvata osjećaj manje vrijednosti, ponekad se precjenjujemo i onda zamišljamo da sve bolje znamo od svih ostalih. (...) Mogao bih i reći kako je Mađarska pogon za proizvodnju talenata. A što mi s tim talentima radimo, gospodarimo li njima dobro ili ih upropaštavamo, o tome govori komad. Točnije i konkretno, hoće li kod nas biti pilot onaj koji je za pilota i hoće li primiti na radio onoga koga je i bog stvorio radijskim reporterom. O tome govori *Kulcskeresők*.“⁷⁹ (Bányai 1982: 546–547)

Mogli bismo naći i citirati pregršt ulomaka iz Örkényevih intervjuja ili izjava koje potvrđuju koliko je piscu bila važna nacionalna određenost njegovih djela. Problem samosvijesti mađarskoga naroda, njihove povijesti i mentaliteta u Örkényevim je djelima čitljiv i bez piščevih objašnjenja. Nacionalna osobitost mađarskog naroda i karakterističan mađarski mentalitet uvijek su zanimali Örkénya te se pojavljuju i u njegovim ranijim djelima: Orbánné tako utjelovljuje mađarski „way of life“,⁸⁰ dok u drami *Tóték* tu misao Örkény naglašava već u samom uvodu: „Postoje sretni narodi: oni su pobunjenici u pravo vrijeme. Mi smo ona vrsta pobunjenika koja se buni u loše vrijeme.“⁸¹ (Örkény 1999:9)

Problem „mađarstva“ možda najjasnije dolazi do izražaja u Örkényevim kasnijim dramama, izvorno pisanima za pozornicu, odnosno u dramama *Vérrokonok* i *Kulcskeresők*. Tamás Bécsy, govoreći o drami *Vérrokonok* ističe kako djelo nedvosmisleno govori o Mađarima (usp. Bécsy prema Simon 1996: 91), dok Örkény, objašnjavajući isto djelo, unosi i

⁷⁹ „Én amióta írok, a kezdettől mostanáig, voltaképpen mindig ugyanarról írtam. A mi korunkról és benne mirőlünk, a mi népünk jelenéről. Ebbe születtem, ebben éltem, ezt tartom fontosnak. Voltaképpen úgy is mondhatnám, hogy arról írok, hogy ilyenek vagyunk mi, magyarok. Ezt tudniillik mi magunk se látjuk mindig tisztán. Van úgy, hogy alábecsüljük magunkat, és akkor elfog egy kisebrendűségű érzés, van úgy, hogy túlbecsüljük magunkat, és akkor azt álmodjuk, hogy mindent jobban tudunk mindenki másnál. (...) Úgy is mondhatnám, hogy Magyarország egy tehetségeket termelő üzem. Na már most, hogy ezekkel a tehetségekkel mit kezdjünk, hogy az lesz-e minálunk pilóta, aki pilótának való, és fölveszik-e a rádióhoz azt, akit az isten is rádióriporternek teremtett. Erről szól a *Kulcskeresők*.“

⁸⁰ (Simon 1996: 91)

⁸¹ „Vannak boldog népek: ők a jókor lázadók. Mi a nem jókor lázadók fajtája vagyunk.“

osobno promišljanje: „ukupnost Bokora sam ja, odnosno ne samo ja, nego i mi svi.“⁸² (Örkény prema P. Müller 1990).

Osnovni tekst drame *Vérrokonok* (*Krvni rođaci*), Örkény je napisao već 1973. godine pod naslovom *Vérszerződés* (*Krvni ugovor*). Međutim, na prijedlog Zoltána Várkonyija izmjenjuje tekst i naslov drame u *Vérrokonok*, koja se zatim pod novim nazivom javlja u tiskanom izdanjima iz 1974. godine te je iste godine premijerno izvedena u kazalištu Pesti Színház. Örkény u svom već klasičnom uvodu u dramu podosta odaje o samom djelu te nam daje svojevrsnu uputu za čitanje: „Ovo djelo govori o strasti, njegovi junaci se dakle ne nalaze u stvarnom prostoru, već se kreću u magnetskom polju njihove opsesije. (...) Likovi se svi bez iznimke prezivaju Bokor i svi su željezničari. Zajednički fokus njihove strasti je željeznica, neprestano o njoj pričaju, za nju žive i umiru, ako iznimno i rade nešto drugo – jednu jaja ili kupuju crno vino – to također čine isključivo u interesu željeznice. (...) Željeznica je „velika stvar“ za koju strahujemo i gledatelj je tako može zamijeniti bilo čime za što bi on dao svoj život, počevši od domovine, preko vjere i političkih ideja, sve do nogometa ili omiljene igre karata.“⁸³ (Örkény 1987: 7)

Već se u toj uvodnoj riječi, u svojevrsnom piščevom tumačenju teksta, naziru problematika i koncept drame. U drami *Vérrokonok* nema tradicionalne karakterizacije likova i podjele na dobre i loše uloge, budući da su svi likovi pozitivni. Štoviše, svi se isto prezivaju i svi su redom željezničari, ili to žele postati. Prvi Bokor koji nam se predstavlja govori sljedeće: „Ja sam Judit. Punim imenom Judit Bokor, iako to nema nekog značenja, jer se likovi slijedećih zbivanja – radi pojednostavljenja – jednako zovu. (...) Štoviše – također radi pojednostavljenja – svi su željezničari, kao što ćete odmah čuti, jer se obožavaju predstavljati.“⁸⁴ (*ibid.*: 11) U drami nema ni sukobljavanja među likovima i stvarnih dramskih situacija. U glavnom pitanju Bokorovih (pitanju željeznice) svi se u najvažnijim stvarima slažu, a povremena različita stajališta više su, kako to Simon dobro primjećuje, nalik na „obiteljske svađe“ koje se brzo izglađe (usp. Simon 1996: 91). Tamás Bécsy stoga zaključuje

⁸² „a Bokorok összességé én vagyok, illetve nemcsak én, hanem mi mind“

⁸³ „Ez a darab a szenvedélyről szól, hősei tehát nem a valóságos térben, hanem megszállottságuk mágneses erőterében mozognak. (...) A szereplőket egytől egyig Bokornak hívják, és kivétel nélkül vasutasok. Szünetük közös fókusz a vasút, állandóan róla beszélnek, őrte élnek-halnak, s ha kivételesen valami egyebet csinálnak – tojást esznek, vagy vörös bort vásárolnak –, azt is csak a vasút érdekében teszik. (...) A vasút a "nagy ügy", amelyért szurkolunk, lehetőleg úgy, hogy a néző behelyettesíthesse bármivel, amire ő tette fel az életét, a hazától kezdve a vallás és a politikai eszmék keresztül egészen a labdarúgásig vagy az ultizásig.“

⁸⁴ „Judit vagyok. Teljes nevemen Bokor Judit, bár ennek nincs jelentősége, mert a most következő események szereplőit – az egyszerűség kedvéért – egyformán hívják. (...) Sőt – szintén az egyszerűség kedvéért – mind vasutasok, ahogy azt mindjárt hallani fogják, mert imádnak bemutatkozni.“

kako je Örkény na jednoj visokoj umjetničkoj razini ustvari napisao književni tekst, ali ne i dramu (usp. Bécsy prema Simon 1996: 91). Mi ćemo tome nadodati kako se pisac ovim djelom, rušenjem tradicionalne dramske strukture (nepostojanje fabule i karakterizacije likova), zapravo najviše približio karakteristikama teatra apsurdna u značenju koje mu je dao Esslin te da je napisao dramu, ali onu apсурdnu.

U prvome dijelu drame, koju je Örkény okarakterizirao kao introspekciju u dva čina, redom nam se predstavljaju svi Bokorovi: Judit Bokor, Mimi Bokor (Bokor Miklósné), Pál Bokor, Miklós Bokor, Veronka Bokor (Bokor Péterné), Péter Bokor i udovica Bokor, koji jedni za drugima neuspješno pokušavaju postaviti šator. Unatoč tome uspješno im završava druga zajednička akcija, dobrovoljno darivanje krvi kojim spašavaju život Pála Bokora, umirovljenoga konduktera u vlaku. Drugi dio drame, međutim, donosi problem drugačije prirode, više nije riječ o spašavanju života jednoga čovjeka, već o opstanku željeznice, te je osnovni problem pitanje jesu li Bokorovi u stanju otkloniti katastrofu koja prijete predmetu njihove strasti, odnosno njihovu smislu života – željeznici. Doduše, oni najprije vrijeme provode raspravljajući o tome tko više voli željeznicu, dok u međuvremenu vlakovi kasne, prometuju krvim smjerovima, iskaču s tračnica:

„MIKLÓS: (...) volite li vi željeznicu?

PÉTER (*ne razumije; kratka tišina*): Ja? Volim li je? (...) Oprostite, priznajem da o tome nikada nisam razmišljao.

MIKLÓS: Što je veliki problem, mladiću. Nama, Bokorovima, ona je stvar srca.

PÉTER: Meni naprotiv: smisao života.“⁸⁵ (Örkény 1987: 84–85)

Tamás Bécsy smatra kako likovi u drami prikazuju groteskne dvojnike istaknutih mađarskih povijesnih ličnosti (prema tome bi Miklós Bokor predstavljao grotesknu sliku Kossutha, a Péter Bokor grotesknu inačicu grofa Széchenyija), dok je Zoltán Simon dijametralno suprotnoga stajališta te ističe kako Bokorovi prije svega predstavljaju suvremene društvene figure 20. stoljeća. Simon, dakle, Miklósa Bokora vidi kao predstavnika naivnoga radničkog kadra, dok Péter predstavlja novu generaciju stručnjaka, koji svoje reformatorske ideje ne mogu ostvariti upravo radi svih tih „miklósabokora“ (usp. Simon 1996: 92). Osvrtanje na političke prilike u tadašnjoj Mađarskoj u drami se također nazire kroz razmišljanje najmlađega člana Bokorovih, Judit: „Možda se to na meni ne vidi, ali ja sam

⁸⁵ „MIKLÓS (...) szereti maga a vasutat? PÉTER *nem is érti; egy kis csönd*. Én? Hogy szeretem-e? (...) Kérem, bevallom, erre még sose gondoltam. MIKLÓS Ami nagy baj, fiatalember. Nekünk, Bokornak, ő a szívügyünk. PÉTER Nekem pedig: életem értelme.”

automat, u kojeg su, međutim, od danas ujutro uzalud ubacivali novce, nikome nisam izdala nikakvu peronsku kartu... (...) Jedan je rekao: 'Kakva vlada, takav je i njen automat.' (...) Znate kako je to: kod nas desna ruka ne zna što radi lijeva...⁸⁶ (Örkény 1987: 32)

Örkény dramu završava optimizmom, Judit nam u završnom monologu obznanjuje da rezultatom zajedničke suradnje svih Bokora promet opet kreće, jer su „Bokor i željeznica jedno“, a „željeznica je željeznica, i željeznica mora voziti“. (Örkény 1987: 92,98) Na pitanje možemo li taj Örkényev zaključni optimizam i dizanje njegovih likova nakon svih poteškoća i padova razumjeti kao karakterističnu osobinu mađarskoga naroda, Örkény nam odgovara u svojoj sljedećoj drami *Kulcskeresők* (*Tražiocli ključeva*).

Drama *Kulcskeresők* objavljena je krajem 1975. godine u časopisu Kortárs te je premijerno izvedena iduće godine u Szigligeti Színház. Predstavljeni junak drame, Fóris, izvanredno je obučen pilot koji zbog pretjeranoga častoljublja uvijek poduzima riskantne pothvate (koji obično ne završavaju dobro), zbog čega ga njegova žena Nelli želi ostaviti. Fóris se povremeno, što Nelli u drami više puta naglašava, „želi iskazati“⁸⁷ i između dvije mogućnosti, od kojih je „propisno slijetanje prva, kako to radi svaki prosječan pilot“⁸⁸, on uvijek bira „drugo, ljepše, ali smionije“⁸⁹ rješenje. (Örkény 1982: 111, 155) Nellinu odluku dodatno pojačava suprugov posljednji neuspjeh, kad Fóris ponovno čini pogrešku u slijetanju te umjesto u zračnu luku avion spušta pred vrata gradskoga groblja. U toj beznadnoj situaciji u stan Fórisevih nepozvano upada jedan tajanstveni lik, kojega okolni stanari nazivaju Bolyongó (Lutalica). Bolyongova glavna briga je pomoći obitelji koja se nalazi u neprilikama. Uljepšavajući neuspjehe pomaže im da iste sagledaju kao uspjehe te dotad protiv Fórisa usmjerene likove navodi da ga slave kao junaka.

Nacionalni karakter drame Örkény je nagovijestio već u predgovoru djela. Za svoju dramu o neuspjehu tražio je takvoga povijesnog junaka koji je usprkos proživljenom porazu i dalje nastavio sanjariti, kao Rákóczi u Parizu, Kossuth u Torinu, Béla Kun u Moskvi. To je i objasnio u jednom intervjuu kada je, osvrćući se na svoj narod, izjavio: „sanjarski smo narod“⁹⁰. Naposljetku se odlučio za jednu svakodnevnú osobu, pilota uvijek spremnog na rizik, čija je jedina odgovornost spustiti avion na pistu, što bi on u konačnici uspješno, štoviše

⁸⁶ „Talán nem látszik rajtam, de én egy automata vagyok, amibe azonban ma reggel óta hiába dobálták a pénzt, nem adtam senkinek se peronjegyet... (...) Az egyik azt mondta: 'Amilyen a kormány, olyan az automatája'. (...) Tudja, hogy van az: minálunk a jobb kéz nem tudja, mit csinál a bal...”

⁸⁷ „ki akar tenni magáért“

⁸⁸ „A szabályos leszállás az egyik, ahogy azt minden átlagpilóta csinálja.“

⁸⁹ „A másik szebb, de merészebb.“

⁹⁰ „álmodó nép vagyunk“ (*A nemzeti önismeret drámái: a Vérrokonok és a Kulcskeresők*. Izvor: <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/03/1165.html>)

spektakularno izveo da mu se na tom putu nije ispriječio neočekivan udarac vjetra. Taj neočekivani udarac vjetra pisac u predgovoru drame dovodi u vezu s takvim povijesnim okolnostima kada se u sudbinu nekog malog naroda upliću vanjske sile (usp. Örkény 1982: 97).

Karakteristika Örkényevog pisma je da on svoje likove ne promatra izvana, već se poistovjećuje s njima, razumije njihova ponašanja i prihvaća njihova životna načela. Örkény se u drami poistovjećuje s Fórisem, ali jednako tako i s Bolyongovim mišljenjem, po kojemu „iluzija nije samo odgoda, nego i utjeha da se dalje može živjeti.“⁹¹ (Örkény 1982: 170) Örkény tom stavu u drami pruža i suprotno mišljenje kroz lik radioreportera Bodóa, zaručnika Fóriseve kćeri, jedinoga lika u drami koji trezveno razmišlja i drži se činjenica: „Sanjari! (...) u ovoj su kutiji činjenice, i činjenice govore.“⁹² (Örkény 1982: 179) Međutim, Bodó uzalud dokazuje i uzalud citira Nobelom nagrađenoga kanadskog profesora mađarskoga podrijetla, koji nakon što je preživio let govori sljedeće: „Kako to rade? Kada će shvatiti čemu što služi? (...) ako dolazi vlak, u tom slučaju leći pod vlak ili popeti se na vlak dvije su različite stvari! Tu kod vas vlada nekakva pomutnja (...)“⁹³ (*ibid.*: 178) Tu pomutnju, koju utjelovljuju Bolyongovi stavovi, Fóriseva obitelj ne opaža. Štoviše, oni sve svoje probleme rješavaju: ključ je nađen, među ukućanima vlada mir, Fóris ponovo zadobiva samopouzdanje, a Bodove „činjenice“ ispraćaju glasnim smijehom. Drama tako dobiva sretan završetak, a Bolyongova „iluzija“ pobjeđuje Bodovu trezvenost.

Shvaćanje drame Tamása Bécsyja u potpunosti je suprotnosti s Örkényevim namjerama, koje je pisac već u predgovoru drame naglasio: „statistička većina neuspjeh pretrpi, preživi; dapače nekakvom zdravo nelogičnom logikom uspijeva ga prikazati kao uspjeh.“⁹⁴ (*ibid.*: 97) Bécsy smatra da je Örkény ovom dramom zapravo želio upozoriti kako se odnos Mađara prema istini mora promijeniti te kako bi se mađarski narod umjesto sanjarenja trebao suočiti s povijesnim greškama, budući da je držanje uz Bolyonga štetno (usp. Bécsy prema Simon 1996: 94). Takav pogled na dramu ne mora biti netočan, jer s jednoga vanjskog racionalnog aspekta Bécsy ima pravo. Međutim, Simon ipak naglašava kako Örkény ne promatra likove izvana, već se poistovjećuje s njima; ne osuđuje njihove stavove, već ih usvaja. Kroz takvu

⁹¹ „Egy illúzió nemcsak haladék, hanem vigasz is, hogy tovább lehessen élni.“

⁹² „Álmodók! (...) ebben a dobozban tények vannak, és a tények beszélnek“

⁹³ „Hogy csinálják ezt? Mikor jönnek rá, mi mire való? (...) ha jön a vonat, akkor aláfeküdni, vagy felülni rá, az kettő! Itt van maguknál valami zavar (...)“

⁹⁴ „statisztikai többség a balsiker elviseli, túléli, sőt egy egészségesen logikátlan logikával sikerré is tudja eszményíteni.“

vrstu poistovjećivanja s likovima Örkény je formirao svoj vlastiti dramski izraz, koji je za dramu kao književnu vrstu neobičan, štoviše stran (usp. Simon 1996: 94).

Nakon dramatizacije novela *Macskajáték* i *Tóték*, u kojima su još vidljivi elementi tradicionalne dramske strukture (postojanje fabule, karakterizacije likova i dramskih sukoba), Örkény se svojim novijim dramama (pisanima isključivo za pozornicu) jasnije približio trendu drame apsurdna. Tako u dramama *Vérrokonok*, *Kulcskeresők* i *Pisti a vérzivatarban* (*Pisti u krvavoj oluji*, koju ćemo u sljedećemu poglavlju detaljnije prikazati) nema dramskih kolizija, nedostaju povodi dramskim događanjima te drame prožima karakteristična Örkényeva liriska groteska. Filozofska pozadina Örkényevih drama se, međutim, razlikuje od njegovih zapadnoeuropskih, pa i poljskih suvremenika, čija djela karakterizira duboka beznadnost. Nasuprot njima, Örkényev apsurd prožima optimizam, njegova djela imaju sretan završetak, kako je to i sam pisac formulirao u epskoj verziji djela *Tóték*: „(...) čovjekova posljednja i jedina nada je djelovanje. Ako to prenesem u grotesknu sredinu, može se i tako sročiti da treba djelovati i onda kada je djelovanje već besmisleno i besciljno.“⁹⁵ Örkényev apsurd dakle nije istovjetan tumačenju svijeta kod zapadnoeuropskih dramatičara apsurdna. On, upravo suprotno, sa stajališta racionalizma traži apsurd i groteskne situacije u povijesnim i životnim prilikama poslijeratne Mađarske. Njegov je apsurd nedjeljiv od mađarske nacionalne povijesti i istočnoeuropske slike svijeta, ne bavi se apstraktnim pitanjima čovjekova položaja u svijetu lišenog metafizičkog značenja, nego u prostoru i vremenu točno određenim povijesnim situacijama.

⁹⁵ „(...) az embernek a cselekvés az utolsó és egyetlen reménye. Ez, ha átteszem groteszk közegbe, úgy fogalmazható, hogy cselekedni kell akkor is, ha a cselekvés már értelmetlen és céltalan.” (Örkény prema *Kulturális Enciklopédia*, izvor: <http://enciklopedia.fazekas.hu/palyakep/magyar/Orkeny.htm>)

7.3. Umnožavanje Pistija ili o potrazi za identitetom

Nakon uspješnih adaptacija kratkih romana, Örkény je 1969. godine napisao svoju prvu karakteristično istočnoeuropsku dramu apsurdna, *Pisti a vérzivatarban* (*Pisti u krvavoj oluji*). Unatoč ranijem nastanku od drama *Vérrokonok* i *Kulcskeresők*, drama *Pisti a vérzivatarban* nije izvođena na pozornicama narednih deset godina, s obzirom da je Örkény kao temu djela odabrao aktualne političke prilike, okarakteriziravši prvotno izdanje drame kao „kolektivni životopis“. Naime, činovnicima književne politike u Mađarskoj naslov drame nije bio odgovarajući ukoliko djelo govori o socijalizmu. I uzalud je Örkény dokazivao, objašnjavao, prerađivao neke scene; nakon godina navlačenja u Ministarstvu su odlučili kako se dramu zbog „nejasnih misaonih sadržaja“ ne može staviti na program (usp. Simon 1996: 84). Prerađena verzija drame je stoga prvi put izvedena tek 1979. godine u mađarskom Pesti Színház, premda Örkény u konačnici nije napravio nikakve ideološke ustupke te su promjene bile više dramaturške prirode. Tako se u novoj verziji drame, umjesto jednog Pistija, pojavljuju još tri njegova *alter ega*: a Tevékeny Pisti (Aktivan Pisti), a Félszeg Pisti (Nespretan Pisti) i a Kimért Pisti (Suzdržan Pisti). Jednako tako, u drami naznačeno mjesto radnje Örkény je objasnio onoliko stvarnim koliko je stvarna Poljska kao mjesto događanja Jarryjevog *Kralja Ubua*: „Alfred Jarry, jedan od utemeljitelja modernog dramskog pisma, na premijeri *Kralja Ubua* gledateljima je rekao sljedeće: 'Događa se u Poljskoj, dakle nigdje.' No ja bih ovako uzviknuo gledalištu: 'Događa se u Mađarskoj, odnosno svugdje.'”⁹⁶ (Örkény 1987: 105)

Problem rascjepa ličnosti koji se povlači kroz dramu *Pisti a vérzivatarban* središnje je pitanje filozofije i umjetnosti 20. stoljeća jer, kao što Örkény u predgovoru drame obrazlaže, otkada smo shvatili da se stvarnost može različito tumačiti, otada se i čovjek koji želi interpretirati stvarnost sastoji od više istovremeno postojećih osobnosti, koje se pokazuju u obliku međusobno različitih pogleda, razmišljanja i načina djelovanja. Poput portugalskog pjesnika Fernanda Pessoae, koji je svoja djela objavljivao pod četiri različita imena i pod svim je tim imenima postao svjetski poznat pisac četiriju vrsta međusobno različitih stihova, ili mađarskoga pjesnika Sándora Weöresa koji je, skrivajući se pod pseudonimom fiktivne pjesnikinje 19. stoljeća, napisao jedno od remek-djela mađarske književnosti, *Psyche* (usp.

⁹⁶ „Alfred Jarry, a modern dramairás egyik alapító tagja azt mondta a nézőnek az Übü király bemutatóján: 'Történet Lengyelorszagban, vagyis sehhol.' Én viszont így kiáltanék le a nézőtérre: 'Történet Magyarországon, azaz mindenhol.'”

ibid.: 106). Takvo stanje ličnosti, prema Örkényu, karakteristika je 20. stoljeća kao prijelaznoga doba koje: „nas rađa i ubija. / Od kojeg smo kao popudbinu dobili mogućnost da budemo junaci i ubojice, / oni koji su stigmatizirani i oni koji stigmatiziraju, / oni koji malo čine, oni koji puno sanjaju, / oni koji druge spašavaju, oni koji sebe uništavaju, / u jednom vremenu, na jednom mjestu i u jednoj osobi: / prema tome kuda se tko okrene.“⁹⁷ (*ibid.*)

Povijesne situacije 20. stoljeća nemaju neku određenu ulogu u zapadnoeuropskoj drami apsurdna, iako su na nju utjecale, dok su u istočnoeuropskoj poslijeratnoj drami izrazito prisutne. P. Müller ističe kako junaci zapadnoeuropske drame apsurdna samo prožive taj nedostatak ili gubitak identiteta, ali takvu situaciju ili takvo stanje ne pokušavaju promijeniti. Nasuprot tome, za istočnoeuropsku grotesknu dramu karakteristično je da se središnji likovi – bilo da su sami krivi za gubitak identiteta, bilo da su ih okolina ili neke vanjske sile lišile samih sebe – trude promijeniti takvu situaciju, trude se izboriti za svoj identitet i ponovno ga steći, odnosno oni djeluju u dramskom smislu (usp. P. Müller prema Simon 1996: 85).

Kao što je i karakteristično za dramu apsurdna, drama *Pisti a vérzivatarban* nema neku jedinstvenu radnju. Situacije koje u drami slijede vremenski jedna iza druge, ponegdje su realistične, ponegdje izmišljene, ponekad se radi o stvarnim povijesnim sukobima, dok je katkad riječ o fikcijskim događajima. Ono što čini neko veće jedinstvo drame i daje osnovni ritam djelu upravo je „Pistijevo neprestano rađanje, umiranje i uskrsnuće.“ (Balassa prema P. Müller 1990) Priča „glavnoga“ Pistija niz je neprestanih preobraženja i uskrsnuća. Prvo preobraženje događa se u sceni na obali Dunava, kada Pisti od oficira zaduženoga za smaknuća postaje žrtvom; u sljedećem preobraženju se iz uloge simpatizera fašizma preobražava u svojega (fiktivnog) brata, protivnika ideologije, te ponovno biva smaknut. Nakon rata ponovo se rađa, ali sada postoji kao „vakuum“, kojeg nitko ne vidi, ali kome se svi dive. I taj fikcijski Pisti prestaje postojati. Međutim, pojavljuje se jedan stvarni Pisti koji se u sceni telefonskoga imenika ponovo umnožava, sve do suđenja, kada i četvrti put umire. Nakon toga, glavni junak u sljedećih nekoliko scena nije prisutan, da bi se iz mrtvih ponovno uzdignuo sljedećim riječima: „Umro sam, uskrsnuo, kako je običaj.“⁹⁸ (Örkény 1987: 182) Toga posljednjeg Pistija u drami privode radi crtanja srpa i čekića na prozoru jedne otmjene gostionice, a svjedoci koji stižu u postaju redom iznose neke od njegovih ličnosti – vide ga

⁹⁷ „E kor nekünk szülünk és megölünk. / Tőle kaptuk, mint útravalót, / hogy lehessünk hősök és gyilkosok, / megbélyegzők és megbélyegzettek, / keveset tevők, nagyokat álmodók, / másokat mentők, magunkat pusztítók, / egy időben, egy helyütt és egy személyben: / ki merre fordul, aszerint.“

⁹⁸ „Meghaltam, föltámadtam, ahogy szokás.“

kao osobu koja je otkrila lijek protiv raka, svjetski poznatoga cirkuskog umjetnika, velikoga revolucionara, da bi u konačnici došao njujorški rabin koji ga pozdravlja kao Mesiju.

Osim scene s rabinom i samoga čina uskrsnuća (koje se u djelu više puta ponavlja) drama obiluje biblijskim aluzijama. Tako u prvome dijelu drame proročica Rizi dobiva poruku da se rodio „Otkupitelj“, a tri Pistijeva *alter ega* (a Tevékeny, a Félszeg i a Kimért) pojavljuju se u ulozi tri kralja te umjesto Betlehema traže peštansku adresu. U drugome dijelu drame, dolaskom rabina, Pisti ružin grm pretvara u plamen, a njegova tri *alter ega* ponovno se pojavljuju u istoj ulozi te se na viđeno čudo poklone Pistiju-Mesiji.

Međutim, Pisti sve te uloge odbija, odriče se onipotencije i mogućnosti umnožavanja kako bi naposljetku sebe našao u oglasu za posao u kojem traže „nekog Pistija“, a koji mu donosi njegova mama govoreći: „On je na to čekao cijeli svoj život. (...) Jednom si rekao, Mama, kada narastem, ja bih volio biti Pisti.“⁹⁹ (*ibid.*: 193) Dakle, Pistijevo pravo rođenje, moglo se dogoditi tek onda kada iz više Pistija postaje jedan, kada zadobije identitet koji mu je dotada nedostajao: „Sve tu rečeno je istina. (...) I Mama također, ona je isto od riječi do riječi rekla istinu. I danas sam ponekad u snovima Pisti... Ta zašto je to san? Pa osnovni zakon logike je da je svaka stvar sama sa sobom istovjetna, odnosno Pisti je jednako Pisti... Ali sada taj oglas!... Ne želim se više razdjeljivati, niti sa mnogo sebe nositi jedno ime. Pokušat ću postati jedna misao. Možda će sada uspjeti... Prihvatit ću taj posao, od sada ću biti Pisti.“¹⁰⁰ (*ibid.*: 193–194)

Zoltán Simon kao istaknuti problem drame vidi viziju „smrti nacije“, budući da Örkény dramu ne zaključuje Pistijevim monologom, već se drama nastavlja parafrazom jednogminutne novele *Budapest* te, prikazujući opustošen glavni grad, završava grotesknom vizijom buduće atomske katastrofe (usp. Simon 1996: 87). Naše je mišljenje više u skladu s porukom čitateljima koju pisac nudi u predgovoru djela: „Događa se u Mađarskoj, odnosno svugdje.“ Drugim riječima, problemi prikazani u ovoj drami – bilo da govorimo o naslovnom problemu identiteta, koji se ipak ponajviše provlači kroz djelo, bilo da objašnjavamo ovaj apokaliptični završetak – nisu isključivo mađarski, već se Örkény ovom dramom, njenom općenitijom problematikom, apsurdnim dijalozima i nedostatkom fabule, vjerojatno i više nego u bilo kojem drugom djelu približio problematici drame pedesetih i šezdesetih godina na

⁹⁹ „Ő erre várt egész életében. (...) Egyszer azt mondtad, Anyu, kérem, ha nagy leszek, én Pisti szeretnék lenni.”

¹⁰⁰ „Minden, ami itt elhangzott, igaz. (...) És a Mama is, ő is szóról szóra igazat mondott. Még ma is, néha, az álmaimban, Pisti vagyok... Hogy ez miért álom? Hiszen a logika alaptörvénye, hogy minden dolog önmagával azonos, vagyis Pisti egyenlő Pistivel... De most itt ez a hirdetés!... Nem akarok többé kettéválni, se sokadmagammal viselni egy nevet. Megpróbálok egyetlen gondolattá válni. Talán most sikerül...”

zapadu Europe. Müller u sličnom tonu zaključuje da tijekom djela ipak u prvi plan stupa ta Pistijeva „promjenjivost“, njegovo poistovjećivanje s drugim ulogama, što kulminira u telefonskom razgovoru s Rizi, kada Pisti govori: „koliko god Pistija postoji u telefonskom imeniku, svaki sam ja.“¹⁰¹ (Örkény 1987: 170) Tu misao Müller završava citiranjem Andyja Warhola: „svaki čovjek nalikuje na drugoga, svi se jednako ponašamo i sve više prema tome idemo.“¹⁰² (Warhol prema P. Müller 1990).

Örkényeva pojava na dramskoj sceni imala je odlučujuću ulogu u povijesti mađarske drame: radikalno je obnovio mađarsku dramu i kazalište, prekinuo je s korištenjem realnoga vremena i prostora, karakterizacijom likova i općenito temeljima tradicionalne drame, obnovio je kazališni jezik te je udomaćio grotesku kao estetsku vrstu. Njegov dramski početak, premijera drame *Tóték*, smatra se začetkom mađarske moderne drame, do čega, kako i Örkény sam priznaje, ne bi došlo bez nadahnuća svjetskom dramom pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća (usp. Simon 1996: 83). Na oblikovanje Örkényeve groteske neupitno je utjecala Camuseva filozofija apsurdna, a Örkényeva tumačenja vlastitih djela mogu se usporediti s načinom na koji je Ionesco objašnjavao svoje drame (Örkény je jednom prilikom izjavio da u njegovom grotesknom stilu ima i malo Ionesca). Međutim, za Örkényev način pisanja ipak je bila presudna njegova regijska određenost, što je i pisac sam isticao: „Kada je riječ o stranoj književnosti, uvijek sam s tom srednjoistočno europskom književnošću osjećao najveću sudbinsku povezanost. Kako bih bio konkretan: između dramatičara Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, ali sam bliže sebi osjećao Mrożeka, češkog Havela, rumunjskog Sorecu.“¹⁰³ (Örkény prema P. Müller 1990) Usprkos toj srednjoistočnoj europskoj povezanosti, ono što Örkénya razlikuje od Mrożeka činjenica je da je Örkény izrazito „mađarski“ pisac. Dok se Mrożekova djela, uzimajući u obzir njihov općeniti karakter, mogu iščitavati bez osvrtnja na tadašnje političke situacije u Poljskoj, Örkénya je gotovo i nemoguće protumačiti neovisno o povijesno-političkim prilikama ondašnje Mađarske. Örkény je u svojim djelima isticao te više puta izjavio: „Nikada nisam o drugome pisao, nego o sudbini našeg naroda, i to isključivo u prezentu.“¹⁰⁴ (Örkény prema Simon 1996: 91)

¹⁰¹ „ahány Pisti van a telefonkönyvben, mind én vagyok.“

¹⁰² „minden ember hasonlít a másikra, mindenki egyformán viselkedik, és egyre jobban efelé haladunk.“

¹⁰³ „Amikor külföldi irodalomról van szó, én mindig ezzel a kelet-közép-európai irodalommal érzem a legnagyobb sorsközösséget. Hogy konkrét legyenek: a drámaírók közül Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, de közel érzem magamhoz Mrożekot, a cseh Havelt, a román Sorecut.“

¹⁰⁴ „Soha másról nem írtam, mint a mi népünk sorsáról, és arról is csak jelen időben.“

8. ZAKLJUČAK

Kroz provedenu analizu na dramskim djelima iz poljske i mađarske, a tako i zapadne književnosti, cilj nam je bio predstaviti književni trend u dramskom stvaralaštvu pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća u Europi, a koji je najpoznatiji pod imenom *teatar absurda*. Usprkos brojnim neslaganjima, Esslinov izraz *teatar absurda* održao se sve do današnjih dana, nadjačavši tako ostale postojeće nazive za dramsku književnost toga razdoblja (poput izraza antidrama, antikazalište, kazalište poruge, novo kazalište, pariška avangarda pedesetih godina), što se može objasniti zvučnošću samoga naziva te filozofskom pozadinom koju pojam dobiva u Camusevim djelima, prije svega u njegovoj knjizi filozofskih eseja *Mit o Sizifu*.

Drama apsurdna svojim negiranjem temeljnih dijelova tradicionalne drame, odnosno nedostatkom fabule, zapleta i misli, naslanja se na kazališne teorije nastale dvadesetih godina prošloga stoljeća, a čija je zajednička polazna točka odmak od naturalističkih konvencija, odbacivanje realizma u kazalištu te povratak mitu i magiji u svrhu prikazivanja najdubljih konflikata unutar ljudskoga uma. Određeno filozofsko uvjerenje uviđanja i prihvaćanja besmislenosti života veže dramu apsurdna uz Camusa i egzistencijalistički roman, ali ono što to poslijeratno dramsko razdoblje razlikuje od svih njegovih prethodnika činjenica je da se dramatičari apsurdna ne posvećuju objašnjavanju takvoga apsurdnog stanja i čovjekova položaja u svijetu lišenog svrhe, već ga u djelima i na sceni prikazuju apsurdnim situacijama, apsurdnim likovima te apsurdnim govorom. Publika teatra apsurdna na taj se način suočava s radnjama kojima nedostaje motivacija, likovima s kojima se nemoguće identificirati, budući da su njihovi motivi i akcije uglavnom nerazumljive, te događajima koji su često izvan područja racionalnog iskustva. Glavno pitanje koje se pritom javlja nije što će se dogoditi, već što se događa. Drama apsurdna, prema tome, ne nudi nikakve odgovore, nego čitateljima i publici isključivo ostavlja otvorena pitanja, odnosno, parafrazirajući jedan dijalog iz Ionescove *Ćelave pjevačice*, možemo zaključiti da nama prepušta zadatak traženja poruke.

Glavna zadaća ovoga rada bila je prikazati sličnosti i razlike u dramaturgiji pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća na istoku i zapadu Europe, koje se javljaju uslijed drugačijih posljedica Drugoga svjetskog rata u podijeljenoj Europi. Upravo zahvaljujući povijesnim okolnostima, Beckettovo i Ionescovo nepolitičko kazalište na istoku Europe pretvorilo se u političko kazalište, odnosno drama apsurdna je istočnoeuropskim dramatičarima

predstavila takav model književnoga izražaja koji je pružao svojevrsnu sigurnu platformu za kritiku tadašnje političke situacije u regiji. Iz toga proizlazi da relevantna razlika zapadne i istočne drame apsurdna leži u prikazu čovjeka. Dok se drama apsurdna na Zapadu bavi položajem čovjeka u svijetu koji je lišen religijskih korijena i metafizičkog značenja, istočnoeuropska drama apsurdna je najvećim dijelom prikazivala položaj čovjeka lišenog slobode unutar komunističkoga sustava. Pored toga, predstavljena analiza drama Istvána Örkénya i Sławomira Mrożeka također je skrenula pozornost na ono što bismo mogli nazvati dvojakim karakterom drame apsurdna na istoku Europe: ispod površinske političke satire u istočnoeuropskim dramama apsurdna javlja se ista problematika kao i kod dramatičara na Zapadu, odnosno zanimanje za prirodu ljudskoga stanja i čovjekov položaj u svijetu lišenom religijskih, metafizičkih i transcendentálnih sigurnosti.

Zanimljivom se pokazala i usporedba Örkényevih i Mrożekovih drama, koja je upozorila na postojeće razlike unutar same istočnoeuropske drame apsurdna. Mrożek, moguće uslijed dugogodišnjega života u emigraciji, nije bio u toj mjeri sadržajno vezan uz povijesne probleme Poljske i tadašnju političku situaciju u regiji te stoga njegove drame pokazuju veću tematsku bliskost sa zapadnoeuropskom dramom apsurdna nego što je slučaj kod Örkénya, čiju dramaturgiju obilježava vlastito iskustvo Drugoga svjetskog rata i poslijeratne Mađarske. Drame Istvána Örkénya nedjeljive su od njegove nacionalne i regionalne pripadnosti te, iako sadrže i općenitiju problematiku blisku tadašnjim trendovima u zapadnoj književnosti, u prvi plan dolazi nacionalni karakter njegovih drama i problem povijesne sudbine mađarskoga naroda. Naš interes također je privukao i odnos mađarske književne kritike prema nazivu teatar apsurdna. Govoreći o istom književnom razdoblju na istoku Europe, mađarski književni kritičari prednost su davali izrazu drama groteske, čime su zatim pravili razliku između istočne i zapadne poslijeratne drame. Péter Müller u svojim književno-kritičkim djelima zapadnoeuropsku dramu pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća naziva apsurdnom dramom, dok to isto razdoblje na istoku Europe predstavlja pod sintagmom drama groteske, a sve na tragu njihove glavne razlike u prikazu čovjeka. Osim toga, dok poljska literatura obiluje književno-kritičkim djelima na temu teatra apsurdna, kod Mađara je bilo gotovo i nemoguće pronaći književno-kritičko djelo koje bi u svom naslovu sadržavalo naziv drama apsurdna ili teatar apsurdna, a da se odnose na razdoblje pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća u mađarskoj dramskoj književnosti.

Uzimajući u obzir sve polemike i kontroverze koje se vežu uz Esslinov naziv za samo razdoblje, teza ovoga rada je da europska poslijeratna drama i kazalište predstavljaju značajan

odmak u dramskoj književnosti 20. stoljeća te su svojevrsni posrednik na putu razvoja postmodernističke umjetnosti i suvremene drame. Odbacivanje tradicionalnih dramskih koncepata i negiranje uloge jezika u djelima dramatičara apsurda pomoglo je u formuliranju još radikalnijih pokreta i pravaca u književnosti i umjetnosti, poput *happenings*, a nova kazališna sredstva dramatičara apsurda, novi pristup jeziku, liku, zapletu i konstrukciji drame integrirana su u dramsku tehniku te su postali sastavni dio suvremenoga dramskog pisma.

9. SAŻETAK

9.1. Sażetak na poljskom jeziku

Niniejsza praca dyplomowa jest przeglądem tendencji w literaturze dramatycznej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku w Europie. Jednym z nurtów w dramacie tego okresu był tak zwany teatr absurdu, którego termin wprowadził angielski krytyk Martin Esslin. Mając na uwadze kontrowersję samego terminu, w pracy został on przyjęty tylko jako punkt odniesienia, przez którą pokazano podobieństwa i różnice zachodniego i wschodniego dramatu powojennego, koncentrując się na dramacie polskim i węgierskim.

Pierwsza część pracy przedstawia rozwój teatru absurdu w Europie Zachodniej i pochodzenie terminu w dziełach Alberta Camus, jak również cechy podstawowe omawianego rodzaju dramatu na przykładach dzieł Samuela Becketta i Eugène'a Ionesco. Środkowa część pracy poświęcona jest analizie dramatu powojennego i warunkom kulturalno-literackich w Polsce i na Węgrzech. Największą uwagę poświęcono dwóm autorom, Sławomirowi Mrożkowi i Istvanowi Örkény, których uważa się za głównych przedstawicieli tego nurtu w Polsce i na Węgrzech. Praca zawiera analizę pięciu dramatów Mrożka, takich jak: *Policja*, *Emigranci*, *Portret*, *Tango*, *Wdowy*, oraz następujące dramaty Istvána Örkénya: *Rodzina Tótów*, *Zabawa w koty*, *Krewni*, *Szukający klucza*, *Pisti w krwawej zawierusze*.

Poprzez analizę wymienionych dramatów stwierdza się, że apolityczny, zachodnioeuropejski teatr absurdu na wschodzie Europy paradoksalnie stał się polityczno-krytycznym teatrem. Analiza również wskazała na dwoisty charakter wschodnioeuropejskiego dramatu absurdu, ponieważ pod powierzchnią polityczną ukrywają się takie same problemy jak w dramacie zachodnim, czyli zainteresowanie się absurdalną pozycją człowieka w świecie pozbawionego celu. Porównanie polskiego i węgierskiego dramatu absurdu uwidocznilo różnicę istniejącą w ramach samego wschodnioeuropejskiego dramatu absurdu. Mianowicie dramaty Sławomira Mrożka wykazują większą bliskość tematyczną z dramaturgami absurdu na Zachodzie, podczas gdy w dramatach Istvána Orkeny pierwszoplanowe są kwestie narodowe. Również interesującym okazał się fakt, że węgierska krytyka literacka za ten sam okres w wschodnioeuropejskiej literaturze dramatycznej preferowała termin groteska, za pomocą którego później różnicowała wschodni teatr absurdu od zachodniego.

Słowa kluczowe: teatr absurdu, Martin Esslin, dramat wschodnioeuropejski, Sławomir Mrożek, István Örkény

9.2. Sažetak na mađarskom jeziku

A dolgozat a 20. század, pontosabban az ötvenes és hatvanas évek irodalmában az egyik drámai trend kritikus felülvizsgálatát mutatja be, amit a műfaj első teoretikusa, Esslin Martin nyomán abszurd drámának és színháznak nevezünk. A terminus vitát szem előtt tartva, ebben a dolgozatban csupán egy keretet használtam, amin keresztül igyekeztem megmutatni ennek a háború utáni trendnek a hasonlóságait és a különbségeit a Nyugat- és a Kelet-Európa drámairodalomban, a lengyel és a magyar drámára hangsúlyt fektetve.

A dolgozat első részében a nyugat-európai abszurd színház fejlődését és a Camus műveiből származó kifejezést mutattam be, valamint ennek a drámáírásnak az alapvető jellemzőit Samuel Beckett és Ionesco Eugène drámáit segítségül véve. A dolgozat központi részét a háború utáni lengyelországi és magyarországi drámairodalomnak szenteltem, valamint a két ország kulturális és irodalmi körülményeit vizsgáltam. A legnagyobb figyelmet két szerző drámai szövegeire fektettem, Sławomir Mrożek és Örkény István műveire, akiket a legtöbb lengyel, magyar és nemzetközi kritikus mind Lengyelországban, mind Magyarországon az abszurd színház fő képviselőinek tartja. A tanulmány Mrożek öt drámájának elemzését mutatja be: *Rendőrség*, *Emigránsok*, *Portré*, *Tangó*, *Özvegyek*, valamint a következő Örkény István drámákat: *Tóték*, *Macskajáték*, *Vérrokonok*, *Kulcskeresők*, *Pisti a vérzivatarban*.

Az ábrázolt drámák elemzése megmutatta, hogy a politikamentes nyugat-európai abszurd színház paradox módon éppen politikai színházzá vált keleten. Ennek ellenére, az elvégzett elemzés a kelet-európai abszurd dráma kétféle jellegére is rámutatott, mivel a politikai felszín alatt ugyanolyan tematikus kérdések rejlenek, mint a nyugati abszurd drámairodalomban, vagyis az okok nélküli világban levő ember abszurd helyzete. Továbbá, a lengyel és a magyar abszurd dráma összehasonlítása felhívta a figyelmet arra, hogy a kelet-európai abszurd színházon belül különbségek is léteznek. Így Sławomir Mrożek drámái a nyugat-európai abszurd színházzal nagyobb tematikus közelséget mutatnak, amíg Örkény István nagyon fontosnak tartotta műveinek nemzeti meghatározottságát. Hasonlóan érdekesnek bizonyult az is, hogy a magyar irodalmi kritika az abszurd színház helyett szívesebben vállalta a groteszk jelzőt erre az időszakra a drámairodalomban.

Kulcsszavak: abszurd színház, Esslin Martin, kelet-európai dráma, Mrożek Sławomir, Örkény István

10. LITERATURA

1. BÁNYAI, Gábor (1982) *Interjú Örkény Istvánnal*. U: ÖRKÉNY, István (1982) *Drámák: Második kötet*. Uredila Zsuzsa Radnóti. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó.
2. BECKETT, Samuel (1981) *Drame: U očekivanju Godota, Svršetak igre, O, divni dani*. Prevela Alka Škiljan. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
3. BEREMÉNYI, Géza; MÁCSAI, Pál (2009) *Azt meséld el, Pista!: Örkény István az életéről*. Budimpest: Palatinus
4. BERKES, Tamás (1967) *Örkény groteszk pályafordulata*. U: *A magyar irodalom története* (2007) Uredili Mihály Szegedy-Maszák i András Veres. Budapest: Gondolat
5. BLAŽINA, Dalibor (1985) *Pojedinačno postojanje Stanisława Ignacyja Witkiewicza*. U: Witkiewicz, Stanisław I. (1985) *Witkacy: izbor iz djela*. Izbor i prijevod Dalibor Blažina. Zagreb: CEKADE, Centar za kulturnu djelatnost
6. BLAŽINA, Dalibor (1993) *Katastrofizam i dramska struktura*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo
7. BLAŽINA, Dalibor (2005) *Witold Gombrowicz i njegove drame*. U: Gombrowicz, W. (2005) *Drame*. Preveo Zdravko Malić. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske
8. BLONJSKI, Jan (1982) *Drame Slavomira Mrożeka*. Preveo Petar Vujičić. U: Mrožek, S. (1982) *Drame*. Beograd: Nolit
9. CAMUS, Albert (1971) *Mit o Sizifu; Pisma jednom njemačkom prijatelju; Govori u Švedskoj*. Preveli Stojan Vukičević i Francoise Kveder. Zagreb: Zora
10. CAMUS, Albert (2004) *Stranac*. Preveo Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media
11. ĆURKOVIĆ-MAJOR, Franciska (2012) *István Örkény – pisac grotesknog i apsurdnog*. U: *Forum: mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*. God. 51 (2012). Br. 10–12 (listopad–prosinac). Str. 1222–1225.
12. DOMINKUŠ, Darja (1985) *"Ta pustoš naših dana! Čime da je ispunim?"*. Prijevod sa slovenskog Vlado Krušić. U: Witkiewicz, Stanisław I. (1985) *Witkacy: izbor iz djela*. Izbor i prijevod Dalibor Blažina. Zagreb: CEKADE, Centar za kulturnu djelatnost
13. ESSLIN, Martin (1988) *The Theatre of the Absurd*. London: Peregrine Books.
14. HINCHLIFFE, Arnold P. (1969) *The Absurd*. London: Methuen & Co
15. IONESCO, Eugene (1997) *Ćelava pjevačica; Stolice*. Preveli Vlado Habunek i Ivan Kušan. Zagreb: SysPrint
16. KLAIĆ, Bratoljub (1988) *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod MH

17. *Kortárs magyar irodalom: 1945–1990* (1994) Uredio Mátyás Domokos. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó
18. KOŹBIEL, Janina (1996) *Ostateczny upadek aniola*. U: Witkiewicz, Stanisław I. (1996) *Szewcy; W małym dworku*. Warszawa: Twój Styl
19. KRAJEWSKA, Anna (1996) *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań: Wydawn. Nauk. UAM
20. LIBERA, Antoni (2008) *Ono što nas spaja su pamćenje i govor*. Preveo Mladen Martić. U: Mrožek, S. (2008) *Baltazar: autobiografija*. Zagreb: AGM
21. *Macskajáték*, predstava kazališta Örkény István u Budimpešti (svibanj 2012.) Režiser: Pál Mácsai prema István Örkény: *Macskajáték*
22. MALIĆ, Zdravko (2004) *Gombrowicziana*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo
23. MROŹEK, Sławomir (1987) *Wybór dramatów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie
24. MROŹEK, Sławomir (1982) *Drame*. Preveo Petar Vujičić. Beograd: Nolit
25. MROŹEK, Sławomir (1994) *Teatar 1*. Warszawa: Noir sur Blanc
26. MROŹEK, Sławomir (2008) *Baltazar: autobiografija*. Preveo: Mladen Martić. Zagreb: AGM
27. *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda* (1981) Glavni urednik: Josip Šentija. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
28. ÖRKÉNY, István (1982) *Drámák: Második kötet*. Uredila Zsuzsa Radnóti. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó.
29. ÖRKÉNY, István (1987) *Drámák: Vérrokonok, Pisti a vérzivatarban*. Uredila Zsuzsa Radnóti. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó.
30. ÖRKÉNY, István (1994) *Egypercesek (Válogatás)*. U: *Kortárs magyar irodalom: 1945–1990*. Uredio Mátyás Domokos. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó
31. ÖRKÉNY, István (1999) *Tóték; Macskajáték*. Budapest: Palatinus
32. PETROVIĆ, Gajo (2004) *Logika*. Zagreb: Element
33. PINTER, Harold (1982) *Pet drama*. Preveli Dejan Čavić...(et al.). Beograd: Nolit
34. *Present Continious: Contemporary Hungarian Writing* (1986) Uredio István Bart. Preveli Richard L. Aczel... (et al.). Budapest: Corvina
35. SIMON, Zoltán (1996) *A groteszktől a groteszkig: Örkény István pályaképe*. Debrecen: Csokonai Kiadó
36. SOLAR, Milivoj (1997) *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga
37. STYAN, J. L. (1988) *Modern Drama in Theory and Practice: volume 2: symbolism, surrealism and the absurd*. Cambridge: Cambridge University Press

38. *Tango*, predstava Narodnog kazališta u Varšavi (svibanj 2011.) Režiser: Jerzy Jarocki prema Sławomir Mrożek: *Tango*
39. *The Hothouse*, predstava kazališta Trafalgar Studios u Londonu (srpanj 2013.) Režiser: Jamie Lloyd prema Harold Pinter: *The Hothouse*
40. WITKIEWICZ, Stanisław I. (1985) *Witkacy: izbor iz djela*. Izbor i prijevod Dalibor Blažina. Zagreb: CEKADE, Centar za kulturnu djelatnost
41. WITKIEWICZ, Stanisław I. (1996) *Szewcy; W małym dworku*. Warszawa: Twój Styl

11. IZVORI

1. A "hazai abszurd". Izvor: *Mađarska elektronična knjižnica*.
<http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/03/1141.html>
2. *A nemzeti önismeret drámái: a Vérrokonok és a Kulcskeresők*. Izvor: *Mađarska elektronična knjižnica*. <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/03/1165.html>
3. CRABB, Jerome P. (2006) *Theatre of the Absurd*.
http://www.theatredatabase.com/20th_century/theatre_of_the_absurd.html
4. ČULÍK, Jan (2000) *The Theatre of the Absurd, The West and the East*.
<http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Absurd.htm>
5. EÖRSI, István; MIHÁLYI, Gábor (1969) *Abszurd dráma magyar módra*. U: *Színház*.
God. 2. Br. 4 (travanj). Izvor: http://www.szinhaz.net/pdf/1969_04.pdf
6. *Hrvatska enciklopedija* <http://www.enciklopedija.hr/>
7. *Hrvatski jezični portal*. <http://hjp.novi-liber.hr/>
8. *Kulturális Enciklopédia*. <http://enciklopedia.fazekas.hu/palyakep/magyar/Orkeny.htm>
9. L. ERDÉLYI, Margit (2002) *A groteszk relációi drámákban (Örkény-drámák interpretációja)*. Dunaszerdahely: NAP Kiadó
Izvor: *Mađarska elektronična knjižnica*. <http://www.mek.oszk.hu/03300/03383/03383.pdf>
10. *orkenyistvan.hu*. Stranica posvećena životu i djelu Istvána Örkénya.
11. P. MÜLLER, Péter (1990) *A groteszk dramaturgiája*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
Izvor: *Mađarska elektronična knjižnica*. <http://mek.oszk.hu/07200/07211/07211.htm>
12. SINDIČIĆ SABLJO, Mirna (2011) Slawomir Mrożek i kazalište apsurdna. *Croatica et Slavica Iadertina*. Zadar. <http://hrcak.srce.hr/79381>
13. *Tragikus befejezés: a Forgatókönyv*. Izvor: *Mađarska elektronična knjižnica*.
<http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/03/1166.html>
14. TÖKE, Lilla (2011) *The Absurd as a Form of Realism in Hungarian Literature*. U:
Comparative Hungarian Cultural Studies. Uredili: Steven Tötösy de Zepetnek, Louise
Olga Vasvári. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press. Str. 102–112. Izvor:
http://books.google.co.uk/books?id=pFCzty0P4UcC&lpq=PA107&ots=_o4YbRglh3&dq=absurd%20drama%20in%20hungary&pg=PA102#v=onepage&q=absurd%20drama%20in%20hungary&f=false
15. *Witkacologia*. Stranica posvećena životu i djelu Stanisław Ignacy Witkiewicza, odnosno tzv. vitkacologiji, znanosti o Witkiewiczu. www.witkacologia.eu

16. WITKIEWICZ, Stanisław I. *Oni*. Izvor: chomikuj.pl

17. ZIOMEK, Jerzy (1972) *Deformacja, rzeczywistość i „Szewcy”*.

https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2112/1/ziomek_287-303.pdf