

Sławomir Mrożek u vlastitom vremenu

Blažina, Dalibor

Source / Izvornik: **Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost, 2013, XVI, 214 - 217**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:871363>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-12**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb](#)
[Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Dalibor Blažina

SŁAWOMIR MROŻEK U VLASTITOM VREMENU

Odlazak Sławomira Mrożeka, znamenita poljskog pisca kojega je smrt zatekla 15. kolovoza 2013. godine u Nici, označio je kraj jednog iznimno bogatog i kompleksnog književnog i umjetničkog opusa, čiju srž sačinjava dramsko stvaralaštvo. No osim četrdesetak dramskih tekstova – zahvaljujući kojima je stekao slavu jednog od vodećih autora "drame apsurda", kao i najizvođenijeg poljskog kazališnog pisca druge polovice 20. stoljeća – Mrožek je objavio i desetak zbirki pripovjedaka, dva romana, tri zbirke feljtona, nekoliko filmskih scenarija, a u posljednjih nekoliko godina javnosti se predstavio i kao autobiograf, memoarist i epistolograf.

No to nije sve: ovom zaokruženom književnom opusu valja dodati još jednu dimenziju u kojoj je moguće otkriti genezu Mrožekova osobnog viđenja zbilje – njegove crteže. Tim prije što je taj nesvršeni krakovski student arhitekture, orijentalistike i povijesti umjetnosti upravo u toj ulozi debitirao još ranih pedesetih godina kao svojevrsni komentator društvenih kretanja u popularnim satiričnim tjednicima *Przekrój* i *Szpilki*.

Ipak, za razumijevanje geneze piščeva pogleda na svijet važno je osvrnuti se i na njegovo podrijetlo: rođen 1930. godine u selu Borzęcinu nedaleko od Krakova, u obitelji poštanskog činovnika, Mrožek će u negdašnju mladopoljsku prijestolnicu, u kojoj se našao odmah nakon Drugog svjetskog rata i u kojoj će završiti gimnaziju, donijeti svijest o svom provincijskom, seljačko-malograđanskom ishodištu.

Uostalom, službena ideologija Narodne Republike Poljske, stvorene 1944. godine na temeljima Jalte, otvorit će vrata društvenog avansa upravo donjim slojevima društva

te ne čudi činjenica da je Mrožekov ulazak u javni život obilježen gorljivim pristajanjem uz novu komunističku paradigmu. O tome najbolje svjedoče njegove rane reportaže, koje početkom pedesetih objavljuje kao novinar dnevnika *Dziennik Polski* i u kojima podupire "izgradnju socijalizma". Međutim, kako je ustvrdio njegov najpouzdaniji književni poznavatelj, kritičar Jan Błoński, pristajanje uz komunizam Mrožek nije osjećao kao još jedno "zasužnjavanje uma", tako karakteristično za većinu suvremenih mu poljskih pisaca, već ga je ono

paradoksalno osnažilo, jer mu je *de visu* pokazalo što je snaga stereotipa, nametnutog koda, međuljudske forme koja se, jačajući i napuhujući se, na kraju samim svojim nadimanjem uništava... pritom ipak često zastirući društvenu scenu leševima.¹

Postupno razotkrivanje apsurdna poljske svakodnevice razapete između patetičnog jezika službene propagande i njezine izokrenute slike u zrcalu realnosti, u čemu pisac prepoznaje alogičnost i *nonsens*, postaje gradbenim principom njegove nadrealističke mašte, osjećaja apsurdna i humora. Svjedoče o tome ne samo njegovi crteži, nego i humoreske koje nakon poljske jugovine 1956. godine objavljuje u različitim časopisima u okviru svoje rubrike *Postępowiec* (Naprednjak), premda se korijeni Mrožekove satire mogu pronaći i u književno-satiričnim počecima: u pripovijestima iz zbirki *Priča s Trzmielowe gore* (*Opowiadania z Trzmielowej Góry*, 1953) i *Praktyčni poluoklopi* (*Półpancerze praktyczne*, 1953). S vremenom, a u kontekstu značajnih ideoloških promjena koje nazivamo poljskom jugovinom, širi se optika "mladog Mrožeka": apsurd

i *nonsens* sve se češće iščitavaju u povijesnoj dimenziji, a njihovu genezu pisac pronalazi u dubinskom razilaženju između velikih ideja – futurističke vizije izgradnje sjajne budućnosti – i male stvarnosti – svijesti o zaostalom, provincijskom karakteru poljskog društva, koje svojim navikama i pogledima živi još u 19. stoljeću. Na toj grotesknoj opoziciji između "starog" i "novog", "naprednog" i "nazadnog", a u materijalu istrošene, stereotipne jezične stilistike i smiješnih "futurističkih" neologizama gradit će svoje iznimno popularne zbirke pripovjedaka *Slon* (*Stoń*, 1957) i *Svadba u Atomicama* (*Wesele w Atomicach*, 1959).

U sjeni Mrožekovih dramskih početaka ostala su dva ne odveć uspješna romana: još uvijek pomalo didaktično *Maleno ljeto* (*Małeńkie lato*, 1956) i *Bijeg na jug* (*Ucieczka na południe*, 1961), kao svojevrsna "pohvala provinciji". Nije to nimalo čudno: jer, nakon kazališnih iskustava (suradnja s gđanjim satiričkim studentskim kazalištem Bim-bom i krakovskim kabareom Pivnica pod Baranami), u auri obračuna s nedavnom staljinističkom prošlosti i afirmacije pluralizma, pojava dramske farse *Policija* (*Policja*, 1958) ukazuje na važnu novost: Mrožek tu gradi grotesknu viziju totalitarne države i policijskog režima poigravajući se višeznačnošću pojma slobode. Upravo višeznačnost postaje tih godina dominantni društveni i kazališni kod u kojemu se kompromitira svaka ideologija, i u kojoj je čovjek – zarobljen u nametnutoj mu situaciji – osuđen na drugoga: tako nastaje dramski agon unutar kojega će pisac stvarati gorko-humornu alegorijsku perspektivu čovjekove neslobode, uvelike sukladne dramaturgiji kasnog egzistencijalizma i "drame apsurdna": Becketta, Ionesca, Dürrenmatta i Geneta, ali utemeljene na konvencijama prosvjetiteljske filozofske pripovijetke, moraliteta ili basne. O tome svjedoče jednočinke *Mučeništvo Piotra Oheya* (*Męczeństwo Piotra Oheya*, 1959), *Na pućini* (*Na pełnym morzu*, 1961), *Karol* (1961), *Strip-tease* (1961), "melofarsa u dva čina" *Puran* (*Indyk*, 1960) i *Zabava* (*Zabawa*, 1962), unutar kojih možemo pratiti razvoj temeljnih Mrožekovih "nadičkova" (Błoński): "mudrijaša" (*mędrka*) i "prostaka" (*chama*), koji – premda pretendiraju na alegorijski status, potvrđuju prije svega svoju poljsku i "socijalističku" genezu – svoje realističko podrijetlo. Na taj način Mrožek, unatoč činjenici da ga zapadna kritika vidi kao autora "drame apsurdna", ostaje ponajprije poljskim piscem ili – točnije rečeno – piscem apsurdna suvremene poljske *forme mentis*, kompromitirane velikim mitovima i idejama te njihovim povijesnim zabudama.

Poljskost je bezizlazna situacija – kao da kaže Mrožek – a da bi se o njoj moglo govoriti valja se prije svega od nje udaljiti: godine 1963. pisac emigrira i od tada će njegove "prišivene" domovine biti Italija (1963–1968), Francuska (1968–1989), Meksiko (1989–1996). S te distance Mrožek će moći i javno reagirati u obranu temeljnih ljudskih sloboda u svojoj domovini, kao, primjerice, 1968. u poznatom apelu protiv intervencije snaga Varšavskog pakta u Čehoslovačkoj, odnosno 1981. godine protiv uvođenja ratnog stanja u Poljskoj, što ga pretvara – djelomično i protiv vlastite volje – u političkog disidenta, ali mu osigurava ne samo priznanje na Zapadu, nego i egzistenciju (dobiva francusko državljanstvo). Uostalom, to je sada već kanonizirani Mrožek – klasik europske "drame apsurdna".²

No za razumijevanje Mrožekovih književnih ambicija mnogo važnije ostaju unutarpoljske dramske i književne filijacije. Uostalom, njegova situacija postaje sve više nalik na položaj argentinskog i francuskog emigranta Witolda Gombrowicza, velikog majstora kazališne i književne groteske, a zanimljiva je činjenica da će u jednom trenutka obojica stići do iste točke. Gombrowiczev obračun s ceremonijalnim i ispraznim karakterom *poljskosti* rezultirat će svojevrsnom sintezom, "kostimiranim" komadom *Opereta* (*Operetka*, 1964), dok će Mrožek gotovo istodobno napisati svoga *Krojača* (*Krawiec*, nap. 1964, obj. 1977): s obzirom na sličnosti komada, da bi izbjegao neugodnosti – svoj će tekst privremeno povući. Sam se autor kasnije branio da *Operetu* nije mogao poznavati, jer je tek nastajala, ali je priznao fascinaciju Gombrowiczevim kazališnim pojmovnikom: maskom, kostimom, nagošću, formom, stihijom; štoviše, sam je ukazao na drugu važnu dimenziju njihove filijacije – da Gombrowicz nije napisao *Vjenčanje*, on ne bi napisao *Tango*.

I upravo mu je *Tango* (1964) donio svjetsku kazališnu slavu: reakcije na njegovu prazvedbu u Beogradu (1964), a godinu dana kasnije i na poljsku premijeru bile su više nego entuzijastičke, čime je trajno osigurao mjesto na repertoaru suvremene (i poljske, i svjetske) dramske klasičke. No valja naglasiti receptivne razlike: dok je poljski gledatelj mogao u njemu prepoznati dinamične intertek-

stualne relacije – od *Svadbe Wyspiańskiego* i Witkacyjeve *Vodene koke* do Gombrowicza *Vjenčanja* – svjetski je primatelj mogao vidjeti prije svega suvremenu varijantu obiteljske drame i univerzalni model borbe pokoljenja – no sve to u izvrnutom ogledalu farse. Jer u tom svijetu rasapa vrijednosti izmiješane su i sve tradicionalne uloge: mladi Artur nositeljem je konzervativne žudnje za redom, dok su starci oličenjem anarhizma, intelektualne neodgovornosti, pogrešno shvaćene slobode. U iskrivljenom zrcalu dramske groteske svi su akteri i sve institucije iskompromitirane, no jedan odnosi "pobjedu": Edek, sluga, esencija Mrožekova "prostaka", čije preuzimanje vlasti poništava prostor slobode, ali i svaku čežnju za poretkom. Na taj način *Tango* sažima sve osnovne tendencije "mladog Mrožeka": "Situiran između poetike apsurdna i realizma, on povezuje suprotnosti (...) izražava čežnju za individualizmom, kako protiv utapljanja u kaosu, tako i usprot zatvaranju u kodificiranoj formi".³

Tango je, dakle, komad kojim završava razdoblje "mladog Mrožeka" i kojim se njegova dramska praksa otvara prema drukčijoj dramaturgiji. Individualizacija obuhvaća sada ne samo poziciju autora, koji, suočen s egzistencijalnom ulogom emigranta, sve češće preispituje vlastiti (kulturni) identitet, suprotstavljajući ga onom "novostećenom", nego i strukturu likova koji se usložnjavaju, individualiziraju, psihologiziraju te postaju medijem tragizma što proizlazi iz imperativa koje im nameću priroda i povijest. O tome govore sjajni *Emigranti* (*Emigranci*, 1974), groteskno-tragična slika sudbine Poljaka-gastarbajtera na Zapadu – čežnji svih europskih provincijalca prema slobodi Središta – ali i univerzalna slika čovjeka zatočena u elementarnoj situaciji alijenacije: zato hrvanje "mudrijaša" i "prostaka", njihovo uzajamno demaskiranje i kompromitiranje više nije suprotstavljanje samo dvaju pogleda i dviju žudnji, nego je amblemom dvojnosti koja se krije u svakome od nas: međusobno suprotstavljeni, "inteligent" i "seljak" postaju zrcalom dvojne prirode autora samog.

Tekstovi koji slijede – *Vatizlav* (1968), *Grbavac* (*Garbus*, 1975), *Serenada* (1977), *Lisac filozof* (*Lis filozof*, 1977), *Lov na lisca* (*Połowanie na lisa*, 1977), *Amor* (1978), *Lisac aspirant* (*Lis aspirant*, 1978), *Ambasador* (1982), *Ljetni dan* (*Letni dzień*, 1983), *Ugovor* (*Kontrakt*, 1986) – u formi dramaturgizirane filozofske pripovijetke ili kostimira-

ne povijesne farse variraju sad već poznate "prosvjetiteljske" teme: alogičnost i absurd svekolikih osobnih i kolektivnih iluzija i društvenih ugovora koji funkcioniraju kao zamka za – čovjeka. I iako je, nakon uvođenja ratnog stanja u Poljskoj, Mrožek zabranio objavljivanje svojih djela, ostavio je mogućnost njegovih kazališnih uprizorenja: no premda vlasti zabranjuju Mrožekove premijere, sad već slavni europski pisac doživljava pravi trijumf, a njegovi se tekstovi iščitavaju prvenstveno kao aluzivne matrice tragične poljske političke sudbine.

Nova dramaturška perspektiva ne poništava Mrožekove osnove, njegovo kompozicijsko i stilističko majstorstvo, nego ih dopunjuje prije svega literarnim i dramskim persiflažama, bogatstvom intertekstualnih odnosa, produbljenom psihološkom analizom i introspekcijom. I usprot dominantnim tendencijama u poljskoj kulturi na prijelazu sedamdesetih i osamdesetih godina – kada je u mnogih, najkraće rečeno, kriza sustava i društvenih odnosa iznjedrila metafiziku (pa i metafiziku povijesti) kao utočište – on ne odustaje od izvorne racionalističke pozicije: dokazuje to već radiodrama *Klaonica* (*Rzeźnia*, 1973), kasnije prerađena u kazališni komad, u kojoj se autor obračunava s modernističkim kultom Umjetnika i njegovim tlapnjama, a u čemu su mnogi iščitali Mrožekov "obračun" s drugim prethodnikom – modernistom i avangardistom, katastrofistom Stanisławom Ignacym Witkiewiczem – Witkacyjem, prvim imenom poljske dramske groteske 20. stoljeća te – po mnogima i – predšasnikom drame apsurdna.

Tijekom osamdesetih godina, u uvjetima duboke društvene i političke krize u Poljskoj uoči rasapa komunizma, u Mrožekov dramski diskurs provaljuje povijest, no prije svega ona povijest kojoj je sam svjedočio. Ponajprije u *Pješice* (*Pieszo*, 1980), koji se vraća u prijelomno vrijeme suvremene poljske povijesti, na početak Drugog svjetskog rata, i čiji su akteri Otac i Sin – prefiguracije Mrožeka i njegova oca – ali i drugi likovi izgubljenih ratnih vagabunda. Taj put kroz danteovski ratni pakao završava epilogom koji pripada poslijeratnoj stvarnosti: novi poredak, koji donosi Crvena Armija, konformistima otvara šansu, dok otac i sin žele samo jedno – vratiti se kući. Mrožekov bijeg od povijesti povratak je izvorima: moralu elementarnog ljudskog poštenja.

Drugi čin tog obračuna s poviješću donosi *Portret* (1987):

no ako je u prethodnom tekstu prvi uzročnik događanja bila povijesna stihija, u *Portretu* se Mrožek vraća svom "homeostatskom principu"⁴ govoreći o "Staljinovoj djeci" suprotstavlja Bartodzieja, bivšeg cinkaroša, i Anatola, političkog zatvorenika koji nakon petnaest godina izlazi na slobodu. Pa ipak, njihova konfrontacija nije nimalo jednoznačna: podložni kompromitaciji, pokazuje se da su obojica slabiji čija je egzistencija lišena smisla, jer im je jedini smisao davao Staljinov portret – oličenje Duha povijesti.

Najzad, treći čin Mrožekova obračuna s povijesti nastaje već nakon pada berlinskog zida i sustavnih promjena u Poljskoj: *Ljubav na Krimu* (*Miłość na Krymie*, 1993) pokušaj je razumijevanja fenomena Rusije: carske, boljševičke, postsovjetske, odnosno – zadržimo li se na istoj stilistici – Rusije kao otjelovljenja poljskog povijesnog prokletstva, no jednako tako i prokletstva koje *samod'er-żawije* donosi vlastitim podanicima.

U auri svekolike afirmacije njegova književnog i dramskog stvaralaštva (priznanje stječu i njegov feljtoni, eseji, male proze, crteži), objavljivanja sabranih djela u Njemačkoj, Francuskoj, a od 1994. i u Poljskoj, brojnih premijera u domovini i diljem Europe i posvećenih mu festivala – u Amsterdamu (1988), Krakovu (1990) i Stockholmu (1991) te svijesti o nemogućnosti daljnjeg življenja na zabačenoj meksičkoj hacijendi – godine 1996. pisac se vraća u Krakov: pa ipak, to više nije Poljska kakvu pamti i njezina nova realnost ne postaje predmetom njegova dubljeg interesa. Najzad, povratak će biti koban: 2002. godine Mrožek će doživjeti moždani udar, koji rezultira afazijom – gubitkom sposobnosti služenja jezikom, kako u govoru, tako i u pismu. No po savjetu liječnika terapija je upravo pisanje: tako nastaje *Baltazar* (2006), autobiografija u kojoj autor konstituira "novo autorsko ja", ono koje "ne može imati nikakve veze s davnim Mrožekom", premda je njezin glavni predmet upravo – pamćenje. Uostalom, vrijeme je sumiranja: brojni svesci njegove korespondencije, feljtona i zapisa, a prije svega njegovi trosvezačni *Dnevnic* (*Dzienniki*, 2010 – 2013), uobličuju složeni biogram velikog dramskog pisca.

Zdravstveni problemi, ali i pojačan osjećaj neprilagodeno- sti prisiljavaju ga na još jednu emigraciju: godine 2008. seli se na Azurnu obalu – u Nicu. Pa ipak, iako sve više opterećen starošću i bolestima, Mrožek nas neposredno

prije same (ipak neočekivane) smrti još jednom iznenađuje pojavom posljednjeg dramskog teksta – *Karnevala ili prve Adamove žene* (*Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*, 2012). No je li riječ o "dozrijevanju do teme erotike" – kako je sam najavio temu – kazališnom testamentu, konačnoj sintezi – ili je Baltazar ipak nadvladao Mrožeka?

Zaključujući ovaj kratki prikaz jednog raznovrsnog opusa i ne baš jednostavnog životopisa pokušat ću Mrožekovo dramsko stvaralaštvo još jednom fiksirati u dramskom i kazališnom kontekstu, vraćajući se na prijeopore njegove zapadne i poljske recepcije. Naime, iako je zadugo kvalificiran kao klasik "drame apsurdna", svojevrsni istočnoeuropski odgovor na Becketta i Ionesca te se tek u novijim vremena uspio i u tom motrištu osloboditi pritiska pojednostavljenog interpretativnog korzeta, geneza njegova dramskog umijeća može se jamačno funkcionalnije, potpunije i dramatičnije iščitati s motrišta poljske interpretativne tradicije: u tom smislu riječ je o još jednom naporu da se preispitaju i prevrednuju neki od temeljnih i "neupitnih" mitologema matične kulture, njezine povijesti i njezine zbilje. Mrožekov je prinos u tom smislu ikonoklastički – ali oprez! – ne i rušilački, baš kao što to nije ni u univerzalnoj dimenziji svoga stvaralaštva. Zato nije čudno da svoje mjesto pronalazi prije svega u onoj trijadi koja konstituira najpoznatiji modus poljskog kazališta 20. stoljeća – dramsku grotesku. Uostalom, još je Jan Kott 1966. godine u eseju naslovljenom *Mrožekova obitelj* lapidarno označio pozicije njenih vodećih aktera spram suvremenog poljskog i europskog horizonta očekivanja:

Witkacy je stigao prerano, Gombrowicz je blizu, Mrožek je prvi stigao u pravi tren: ni prerano, ni prekasno. I to na oba sata: i poljskom i zapadnom.⁵

I u tom smislu vjerujem da Mrožekovo vrijeme još uvijek nije stalo. Na oba sata.

¹ Jan Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków, 1995, str. 21.

² Toj kanonizaciji doprinio je prije svega Martin Esslin iz znamenitom knjigom *The Theatre of the Absurd*, London, 1961.

³ Anna Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań, 1996, str. 95.

⁴ Ibid, str. 96.

⁵ Jan Kott, *Pisma wybrane. Tom 2. Tetr czytany*, Warszawa, 1991, str. 334.