

Dagmara Szalęga (Wrocław)

KIEDY KOMEDIA JEST JUŻ NIEMOŻLIWA... DRAMAT ABSURDU DUŠANA KOVAČEVICIA

Dzisiaj tylko farsa jest możliwa.

S. Mrozek, *Tango*

Pojęcie „teatr absurdu” zostało wprowadzone przez angielskiego krytyka Martina Esslina w pracy *The Theatre of the Absurd* z 1961 r. na określenie grupy dramaturgów tworzących na Zachodzie w latach 50. Jako nazwa gatunku dramatycznego lub jako określenie swoistego sposobu ujęcia tematyki utworu termin funkcjonuje od czasu powstania *Łysej śpiewaczki* (1950) Eugenia Ionesco i *Czekając na Godota* (1953) Samuela Becketta [Pavis 2002: 19–20]. Dramatopisarze, którzy zostali objęci wspólną nazwą absurdystów, nie tworzyli jednak grupy o jednolitych poglądach i filozofii [Styan 1995: 250]. Dlatego, jak wskazuje Anna Krajewska [1996: 10], teatr absurdu nie jest terminem precyzyjnym i wywołuje wiele kontrowersji. Samo określenie zaś nie było jedyne, bo funkcjonowały również: awangarda paryska lat 50., antydramat, czarna literatura, nowy teatr, dramat kreacyjny, teatr logik moralnych lub wielowartościowych, teatr szyderców.

Teatr absurdu stał się bardzo popularny, a jego poetyka ulegała ewolucji. W kolejnych pokoleniach bowiem kierunek ten odżywał i był przekształcany. Poza tym większość dramatopisarzy tego nurtu nie pozostała przy czystym teatrze absurdu, Ionesco sięgnął po alegorię, Pinter łączył dramat absurdu z komedią salonową, Albee – z dramatem realistycznym, zaś Mrozek wykorzystywał dramat absurdu do demaskowania mechanizmów społecznych [Semil, Wysińska 1980: 338].

Absurdyści wprowadzili nowe poczucie dramatyczności zrodzone z na pozór swobodnej, pozbawionej rygorów kompozycji. Teksty powstałe w tej konwencji charakteryzują się określonymi cechami formalnymi, jak: brak logiki, odrzucenie mimetyzmu psychologicznego, ahistoryczność tematu i struktury dramatycznej, brak wyraźnej zarysowanej intrygi, nowatorstwo, kreacjonizm [Pavis 2002: 19–21]. Dialogi zaś oparte są na poszukiwaniach językowych i grach słownych.

Powstanie tego kierunku częściowo można wyjaśnić jako nihilistyczną reakcję na okrucieństwa wojny. Stąd wiązał się on z nowym ujęciem obrazu ludzkiej kondycji. Bohaterowie ukazani są jako ludzie abstrakcyjni. Nie umieją komunikować się z otaczającym światem. Nie potrafią również znaleźć uzasadnienia dla podejmowanych przez siebie działań, które okazują się bezcelowe i bezsensowne. Wydaje się, że ich losem rządzi przypadek.

Dramat absurdu jest współczesnym dramatem metafizycznym, mówiącym o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza – ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga [Krajewska 1996: 26].

Dušan Kovačević zainteresował się teatrem absurdu w latach dziewięćdziesiątych. Powołałam się tutaj na podział dokonany przez Ivana Medenicę [2002: 7–18]. Wyróżnił on w twórczości dramaturga dwa etapy. Pierwszy, trwający do 1990 roku, który zamyka sztuka *Profesionalac* (1990, *Profesjonalista*), charakteryzuje się zachowaniem ram realizmu – sytuacje przedstawione w większości utworów wydają się psychologicznie wiarygodne.

Utwory powstałe po roku dziewięćdziesiątym, jak: *Urnebesna tragedija* (1991, *Nieziemska tragedia*), *Lari Tompson – tragedija jedne mladosti* (1996, *Larry Thompson – dramat pewnej młodości*), *Kontejner sa pet zvezdica* (1999, *Kontener z pięcioma gwiazdkami*), *Doktor Šuster* (2000, *Doktor Szewc*) Medenica zaliczył do drugiego etapu w twórczości Kovačevića. Według krytyka, dramaturg zmienia wówczas swój sposób pisarski, rezygnuje z realnego przedstawiania rzeczywistości i wybiera kierunek zwany teatrem absurdu.

Wprawdzie już w pierwszych sztukach, jak: *Maratonci trče počasni krug* (1973, *Maratończycy biegną honorowe okrążenie*) czy *Radovan III* (1973, *Radowan III*) widoczne są elementy poetyki absurdu. W tekstach tych akcja stopniowo staje się zdeformowana i charakteryzuje się zaskakującymi zwrotami. Pisarz przerysowuje postaci i sytuację dramatyczną. Nie zostaje jednak przekroczona granica „życiowo możliwego”. Jak zauważył Vladimir Stamenković: „[...] apсурdno se pojavljuje u uverljivom kontekstu svakidašnjeg, verovatnog s psihološkog stanovišta” [1987: 10].

W następnych sztukach Kovačević opowiada się za tradycją realizmu. Wówczas powraca do form komediowych – wykluczyć należy tekst *Sveti Georgije ubiva aždahu* (1986, *Święty Jerzy zabija smoka*), jedyny dramat Kovačevića, który nie należy do gatunku komedii. Co prawda pisarz nie podporządkowuje się całkowicie konwencji komedii, nie zajmuje się bowiem jedynie problematyką społeczną, podejmuje również głębsze zagadnienia dotyczące ludzkiej natury. Ponadto kategorie estetyczne tragizmu i komizmu tracą w tych tekstach swój przeciwstawny charakter. Świadczą o tym również określenia gatun-

kowe, które często stają się tytułami sztuk pisarza – komedia klaustrofobiczna, smutna komedia, bolesna komedia.

Od roku 1990 z każdym kolejnym dramatem Kovačević oddala się od złudzenia realności. Już w pierwszej sztuce *Nieziemskiej tragedii* widoczne są zmiany na planie formy. Sytuacja dramatyczna jest na pozór całkowicie realistyczna – dwaj bracia spotykają się razem z rodzinami, by zdecydować, co zrobić z ich ojcem, ponieważ zakład psychiatryczny, w którym obecnie się znajduje, ma być zburzony. Bohaterowie pozbawieni są rozbudowanego modelu psychologicznego i zredukowani do mentalnych i społecznych szablonów. Złudzenie realności burzy motyw szaleństwa ojca, które nie jest rzeczywistą chorobą, a jedynie metaforycznym środkiem, by ukazać problem stosunku normalnych i nienormalnych.

W kolejnych sztukach Kovačević coraz pełniej realizuje swoje formalne i tematyczne zainteresowania. W tekście *Larry Thompson – dramat pewnej młodości* nie jest zachowane nawet najmniejsze złudzenie realizmu. W sztuce tej pisarz bawi się motywem „teatru w teatrze”. Akcja rozgrywa się podczas spektaklu, który nie może się rozpocząć z powodu choroby aktora obsadzonego w głównej roli – Stefana Nosa. Zamiast sztukę *Cyrano de Bergerac*, publiczność w sali obserwuje opowieść o życiowej klęsce aktora, który miał się wcielić w tytułowego bohatera. Stefan bowiem, wyrażając swój bunt przeciw wszystkiemu, co go w życiu determinuje i ogranicza, odcina sobie wielki nos, który jest ponadpokoleniową cechą jego rodziny.

Sytuacja dramatyczna tekstu *Kontener z pięcioma gwiazdkami* również odwołuje się do poetyce dramatu absurdu. W sztuce tej Kovačević stworzył jeden groteskowo shiperbolizowany prototyp ponizzonego, zniedołężniałego człowieka, fizycznego i psychicznego inwalidę, dla którego największym autorytetem jest Slobodan Milošević. Tym prototypem jest główny bohater sztuki – Profesor. Z dumą przedstawia on publiczności „naukowy” wynalazek swojego życia – kontener XXI wieku, który jednocześnie pełni funkcję domu, magazynu i środka komunikacji. Wrażenie absurdu nie stwarza tylko przedmiot prezentacji, ale i pewne cechy samego wykładowcy, np. jego skłonność do przewracania się, potykania i upadania.

Kovačević opisuje psychologiczne i fizjologiczne aspekty ludzkiej egzystencji, interesuje się jednak jednostką w kontekście społecznym. Działania jego bohaterów warunkuje otoczenie. Podobnie jak Mrozek, wykorzystuje on dramat do demaskowania mechanizmów społecznych.

W tym teatrze człowiek jest ostatecznie określony przez swoją pozycję w stosunku do innych. Ma rangę, która determinuje go tak ściśle, jak w teatrze absurdu biologia. Związki międzyludzkie [...] stają się niemal absolutem. Układ sił jest bezwzględny, jak w teatrze absurdu prawa natury [Piwińska 1966: 105].

Należy podkreślić, że twórczość Kovačevića jest ściśle związana z jego społeczno-politycznym zaangażowaniem. Doskonale operując groteską, potrafi trafnie uchwycić współczesną problematykę i zdiagnozować kondycję społeczeństwa w teraźniejszym świecie. W obrębie jego zainteresowań znajduje się przede wszystkim Serbia, sytuacja polityczna i społeczna tego kraju. Vladimir Stamenković, pisząc recenzję do realizacji sztuki Kovačevića *Sabirni centar* (1989, *Centrum zbiorcze*), tak scharakteryzował twórczość dramaturga:

On je [...] dobar poznavalac srpskog mentaliteta, nesolidnosti i megalomanije naše sredine, oštar kritičar društvenog licemerja, satiričar sablažnjen sitnim pakostima i podvalama koje truju naš svakodnevni život i prisiljavaju čoveka da bude duboko nesrećan ispod odbrambene maske koju nosi [Stamenković 1987: 269].

Występowanie synchronii między działalnością artystyczną dramaturga a procesem społeczno-historycznym w Serbii zauważył już wcześniej wspomniany krytyk Ivan Medenica [Medenica 2002]. W pierwszym okresie twórczości Kovačević dokonuje rozliczenia z okresem komunizmu. Po roku 1990 podejmuje temat rozpadu serbskiego społeczeństwa pod koniec XX wieku.

Bohaterowie sztuk Kovačevića to groteskowo pokazani obsesyjni ludzie, prześladowani manią, która warunkuje ich szczególne położenie w społeczeństwie. Jak pisał Stamenković, są oni: „[...] komiśni u svojoj tragičnosti, tragični kad su najviše komiśni” [Stamenković 1987: 285]. W większości tym postaciom nie udaje się wykorzystać zbiegu okoliczności, aby dokonała się ich własna samorealizacja. W konfrontacji ze światem są ofiarami, męczą ich moralne problemy, w końcu całkowicie uświadamiają sobie swoje tragiczne położenie w rodzinie czy społeczeństwie.

Tak też Stefan Nos, który nie dociera na przedstawienie z powodu próby samobójczej, nie widzi już sensu swojego życia i pracy. Absurdalna bowiem wydaje się mu gra w teatrze, kiedy otaczająca rzeczywistość jest brutalna i tragiczna. Nie chce rozśmieszać publiczności, a grać ról dramatycznych już nie potrafi. Bohater nie znajduje również zrozumienia w swoim środowisku – nikt z jego rodziny nie reaguje, gdy aktor kolejny raz próbuje popełnić samobójstwo, gdyż wszyscy pochłonięci są emisją ulubionej australijskiej telenoweli *Larry Thompson – dramat pewnej młodości*.

Bohaterowie Kovačevića są szaleni i zniedołężniali. Te cechy powodują, że nie potrafią nawiązać kontaktu z otoczeniem. Już w *Nieziemskiej komedii* widzimy starego Vasilja, byłego komunistę, który uciekł z zakładu psychiatrycznego. Ten niegdyś wpływowy, potężny człowiek z biegiem czasu zmienił się w groteskowego szaleńca.

Profesora prześladowają obsesje. Jedną z nich jest jego „naukowy” wynalazek, drugą – osoba, której zawdzięcza swój życiowy sukces, mianowicie Slobodan Milošević:

[...] On se pojavio kao kometa; [...] A pre njegovog dolaska, bio sam najobičniji profesor. Mala plata, mali stan, mala kola, mala žena, mala deca... [...] Put prav, bez krivina, bez iznenadjenja i uzbudjenja, bez izazova; prečica do smrti. I taman sam pomislio da se u mom životu ništa neće promeniti, kad pojavi se On! [Kovačević 2003: 59].

Profesor jest całkowicie oddany Miloševićowi i jego ideologii. Poświęcił dla niego i partii komunistycznej swoją rodzinę. Z powodu poglądów politycznych żona zostawiła go po dwudziestu dwóch latach małżeństwa. Odwrócił się również od swoich dzieci, które działały w opozycji. Podczas prezentacji wykładowca wciąż potyka się i upada. Fizyczne inwalidztwo można tłumaczyć jako metaforę jego duchowej, mentalnej tożsamości.

Tytułowy bohater sztuki *Doktor Szewc* (2000) Nikola Kos również jest samotny i zniedołężniały. To niegdyś znany chirurg, który przedwcześnie został wysłany na emeryturę, a w dodatku porzuciła go żona, zabierając dwójkę dzieci. Od czasu do czasu widuje się jedynie z nieślubną córką Aną, reporterką kroniki kryminalnej w dzienniku lokalnym oraz również samotną siostrą Divną, nauczycielką gry na fortepianie. Doktor Szewc nie może porozumieć się z otoczeniem. Nie potrafi nawet nawiązać kontaktu ze swoją córką, która już należy do innego świata. Pochodzi ona z pokolenia, dla którego liczy się sukces zawodowy i materialny.

Zjawisko demencji w sztukach Kovačevicia traktowane jest jako pewien rodzaj paradoksalnego stanu psychicznego, w którym postaci utworów stwarzają złudzenie, że przekraczają granicę normalnej percepcji rzeczywistości. Zniedołężnienia, jak i szaleństwa, dramaturg nie traktuje jako choroby, lecz jako rodzaj ucieczki bohaterów od siebie i otoczenia. W ostatniej sztuce *Doktor Szewc* demencja i osłabiona pamięć nie są już formą ucieczki od rzeczywistości, ale szczególną sferą egzystencji, rodzajem transcendentnego świata, który już dawno temu przegrał bitwę z brutalną codziennością [Grujić 2003: 73].

Absurdyści wątpili w istnienie prawdziwej rzeczywistości. Ionesco przyznał:

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, 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 1988: 8].

W swoich dramatach Kovačević przedstawia świat ludzi, którym jedynie się wydaje, że żyją naprawdę. Pozorne życie cechuje bohaterów sztuki *Larry Thompson*:

[...] Widujesz ich co dzień na ulicach, w autobusach, na targach, w parkach... Spacerują, rozmawiają, czasami ktoś się nawet uśmiechnie, ale jeżeli lepiej się przyjrzyysz, jeżeli umiesz patrzeć, zobaczysz, że to nie żywi ludzie; wszyscy oni są martwi, mają jedynie cechy żywych. Nie jedzą, nie piją, większość nawet nie oddycha, załatwiają jednak jakieś sprawy, tak samo martwe jak oni. Martwy człowiek, choć wygląda jak żywy, też musi mieć jakiś obowiązek, jakiś cel, żeby wypełnić sobie dzień. W przeciwnym razie mógłby się zorientować, że jest martwy, i byłoby mu bardzo ciężko [Kovačević 1999: 101].

Złudzeniem jest również życie Profesora. Wydaje mu się, że jego prawdziwa egzystencja rozpoczęła się od momentu, gdy poznał Slobodana Miloševića. Obsesyjnie wpatrzony w swojego bohatera nie potrafi zauważyć, że rzeczywistość jest inna.

Rodzeństwo Kos żyje na granicy jawy i snu, w bezpiecznym świecie dzieciństwa. W ten sposób próbują ukryć się przed agresywną codziennością, gdzie panuje bieda i okrucieństwo, gdzie policjant przewodzi kryminalistom, a ludzie są brutalni i zabijają się bez powodu. Nikola nie chce wrócić do prawdziwego świata, dlatego woli sąsiadom naprawiać buty, jak jego ojciec, który był szewcem, niż otworzyć gabinet lekarski. Divna zaś wciąż poszukuje swojego męża, śpiewaka operowego, który zmarł przed dwoma laty. Zderzenie nierealnego świata Nikoli i Divny oraz prawdziwej, lecz absurdalnej rzeczywistości, powoduje wiele groteskowych sytuacji. Przykładem może być scena, w której Divna bierze narzeczonego Any, Smiljana Stefanovicia, śpiewaka operowego, za swojego zmarłychwstałego męża. Gdy Smiljan śpiewa arię, pękają szyby. Potem okazuje się, że to granat został wrzucony do mieszkania, które Nikola częściowo zmienił w szpital dla rannych bandytów. Gdy w mieszkaniu odgrywają się dramatyczne sceny, Nikola Kos i Divna jak dzieci kłócą się o rower i możliwość przejeżdżki na nim.

Należy również zwrócić uwagę na sferę językową omawianych dramatów Kovačevića. Pisarz dostosowuje stronę formalną tekstów do swoich postaci. Poprzez konstruowanie ich wypowiedzi dokonuje określenia i charakterystyki bohaterów. Dla tych, którzy nie mogą porozumieć się ze światem, mają rozdartą tożsamość lub, mówiąc zgodnie ze słownikiem Kovačevića, posiadają „klastrofobiczną” naturę, pisarz odnajduje adekwatną formę komunikowania się z otoczeniem, mianowicie monolog. Uważa on bowiem, że najdoskonalszą formą kontaktu człowieka ze światem jest dialog, zatem przypisuje go postaciom otwartym. Monolog zaś cechuje ludzi samotnych i zamkniętych.

Na tę właściwość tekstów dramaturga zwrócił uwagę Petar Grujić [2003]. Krytyk odwołał się do pracy Volkera Klotza *Zamknięta i otwarta forma w dramacie* [Klotz 1969], który stwierdził, że podziałowi na monologowy i dialogowy rodzaj bohaterów towarzyszy rozróżnienie na zamkniętą i otwartą typologię postaci dramatycznych. Bohaterowie monologowi posiadają zamkniętą i stałą strukturę psychologiczną. Prezentują oni określoną mentalność społecznej lub politycznej grupy, w niewielkim stopniu lub prawie wcale nie ulegają jakiegokolwiek zmianie i przeobrażeniu. Ich psychologia raczej nie rysuje się przez temperament i profil charakteru, lecz przez anegdoty biograficzne i lapidarne wyznania. To są postaci, u których ważniejsze jest „co”, od tego „jak” mówią.

Dramat *Kontener z pięcioma gwiazdkami* na planie formy sprowadza się do monologu głównego bohatera. Monolog ma cechy wykładu lub dokładniej – prezentacji. (W tekście występuje druga postać, uczennica Profesora – Milica, jest ona całkowicie drugorzędna). Profesor przedstawia publiczności kontener na śmieci jako pierwszej klasy odkrycie cywilizacyjne z możliwością nieograniczonego praktycznego wykorzystania w mrocznej serbskiej rzeczywistości lat 90. Nie potrafi on jednak nawiązać realnego kontaktu z otoczeniem. Bohater ten paranoicznie interesuje się swoim środowiskiem oraz aktualnymi wydarzeniami społeczno-politycznymi. Irytuje go każdy, nawet najmniejszy wpływ ze świata zewnętrznego. Jego psychiczne i fizyczne zniedołężnienie powoduje, że nie jest zdolny do prowadzenia dialogu.

W partiach monologowych dramatów Kovačevicia widoczna jest Joyce’owska tradycja „strumienia świadomości”, jak i tradycja surrealisticzna luźnych skojarzeń i zabaw słownych. Poprzez ujmowanie wypowiedzi bohaterów w paradoksalną mowę snów, podświadomości i skojarzeń myślowych dramaturg w sposób obrazowy przedstawia wewnętrzny świat człowieka.

Kovačević przez wiele lat poszukiwał najlepszego sposobu wyrażenia swojego stosunku do rzeczywistości. Od początku opowiedział się za komedią, jednakże komedia w czystej formie nie dawała dramaturgowi możliwości wypowiedzi. To poszukiwanie właściwej formy widoczne jest w próbie określenia jego dramatów. Oksymoroniczność tytułów sztuk powstałych w pierwszym okresie jego twórczości wskazuje na tę tendencję: klaustrofobiczna komedia, smutna komedia, bolesna komedia. Pisarz, łącząc w spójną całość znaczeniową pojęcia wykluczające się nawzajem, daje podstawę do wprowadzenia i ustalenia ich zupełnie nowej wartości semantycznej. W ten sposób bawi się od dawien dawna ustaloną konwencją dramatycznych gatunków: tragedią i komedią. Gatunkowa nieokreśloność w strukturze tekstu właściwego sztuki, jak i w tytule, to zjawisko charakterystyczne dla twórców postmodernistycznych, nie tylko rodzimych serbskich, ale na całym świecie. Anna Krajewska w artykule *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu* [2003: 222–226] zauważa:

Od kiedy August Strindberg napisał „Do Damaszku” upadło tradycyjne widzenie dramatu. Przerwana została łączność między podstawowymi wyznacznikami rodzaju i gatunku. Proces zmiany rozumienia dramatyczności przypieczętowały ostatecznie „Sztuki telewizyjne” Samuela Becketta. [...] Mamy więc w genologii swoisty „teatr osobny”. Nazwy gatunkowe stają się etykietkami stosowanymi przez autora [Krajewska 2003: 222].

Autorka daje przykłady określeń genologicznych, między innymi Witkacego: „komedia z trupami”, „niesmaczna sztuka w dwóch aktach”, „dwa i pół aktu dość przykrego koszmaru”.

Poszukiwania gatunkowe Kovačevića powodują przemiany jego dramaturgii na planie formy, jak i tematyki. Ewolucję w jego twórczości można powiązać również ze zmianami społeczno-politycznymi w Serbii. Pisarz przyznaje, że próbuje uwolnić się od polityki, jednakże mu się to nie udaje, gdyż polityka jest losem i przekleństwem serbskiego społeczeństwa [Vuković 2001: 14]. Teatr absurdu Kovačevića ukształtowała zatem wojna i system totalitarny. Dopiero na gruncie sprzeciwu wobec tych doświadczeń powstała refleksja metafizyczna właściwa absurdystom zachodnim.

Mimo że Kovačević podejmuje tematy warte tragedii, tragedia jednak nie powstaje. W latach 80. jego komedie mogły sprostac niełatwemu życiu w Jugosławii. Po roku 1990, w trudnym okresie dla serbskiej społeczności, która została skonfrontowana ze skutkami wojny, dramat ze swoim ostrym humorem, pełnym różnych postmodernistycznych cech odgrywał rolę krzyku, dzięki któremu stracone nadzieje odnajdywały ujście [Barnet 2000: 31].

W tym okresie Kovačević za pomocą groteski pokazuje absurdalność nieautentycznego życia w zdeformowanej rzeczywistości. Jednak – jak pisał Ljubomir Simović w *Przedmowie* do wydania dramatów Kovačevića – „Šta može biti apsurdno u zemlji u kojoj ste, plaćajući kilogram konjskih kobasica, morali da popunite toliko čekova kao da kupujete konja? [...] I šta nam u tako apsurdnoj situaciji preostaje? Smeh?” [Simović 2002: 15–16]. W świecie zakłamania i iluzji tylko śmiech pełni rolę katharsis. Ale czy na pewno?

Bibliografia

- [Barnet 2000] – D. Barnet, *Lari Thompson i tragedia Beograda*, „Scena”, nr 1–2.
[Grujić 2003] – P. Grujić, *Fenomen demencije u komedijama Dušana Kovačevića*, „Scena”, nr 126/127.
[Ionesco 1998] – E. Ionesco, *Ludzie nie kochają świata*, „Życie Literackie”, nr 48.
[Kovačević 1987] – D. Kovačević, *Izabrane drame*, Beograd.
[Kovačević 1999] – D. Kovačević, *Larry Thompson – dramat pewnej młodości*, tł. D. Cirlić-Straszyńska, „Dialog”, nr 5.
[Kovačević 2002] – D. Kovačević, *Drame*, Beograd.
[Kovačević 2003] – D. Kovačević, *Odabrane drame IV*, Beograd.

- [Krajewska 1996] – A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań.
- [Krajewska 2003] – A. Krajewska, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław.
- [Medenica 2002] – I. Medenica, *Srpske i druge drame*, „Teatron”, nr 119/120.
- [Pavis 2002] – P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tł. S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- [Piwińska 1966] – M. Piwińska, *Mrożek, czyli słoń a sprawa polska*, „Dialog”, nr 5.
- [Semil, Wyśińska 1980] – M. Semil, E. Wyśińska, *Słownik współczesnego teatru*, Warszawa.
- [Stamenković 1987] – V. Stamenković, *Pozorište u dramatizovanom društvu*, Beograd.
- [Styan 1995] – J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i praktyce*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- [Vuković 2001] – D. Vuković, *Slike iz Mačve, njegov amarkond*, „Nada”, 1.10.

Dagmara Szalęga

**WHEN A COMEDY IS NO LONGER POSSIBLE...
DUSHAN KOVACHEVICH'S DRAMA OF ABSURD**

(Summary)

The article discusses the phenomenon of the Theatre of the Absurd in Dušan Kovačević's writings. His dramas concerned as written according to the above mentioned trend all date after the 1990s: *Urnebesna tragedija*

(*The Burlesque Tragedy*, 1991), *Lari* (Lari Thompson – *tragedija jedne mladosti* (Larry Thompson, *the Tragedy of a Youth*, 1995), *Kontejner sa pet zvezdica* (*Five-Star Dumpster*, 1996), *Doktor Šuster* (*Doctor Shoemaker*, 2001). The plays are analyzed in the context of the whole playwriting of Kovačević, and the characteristics of the European Theatre of the Absurd.

In these dramas Kovačević describes psychological and physiological aspects of the human existence. Though, he is interested in the individual as a social being. Actions of his characters are conditioned by the community. The writer brings forward Polish absurdist like Sławomir Mrożek, who uses drama to expose social mechanisms.

I also try to explain what made Kovačević abandon comedy and devote himself to the Theatre of the Absurd. The evolution of his writings is also affected by social and political changes in Serbia.

Translated into English by Jakub Banasiak