didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**
Data wydania: kwiecień 2020
DOI: 10.34762/myb0-bp23
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-tomasa-strausslera-do-sir-toma-stopparda

/ transnarodowe

Od Tomáša Strausslera do sir Toma Stopparda

O wielorakiej tożsamości, singapurskim epizodzie i czeskim DNA teatralnym

Agata Firlej | Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

From Tomáš Straussler to Sir Tom Stoppard: On the Dramatist's Diverse Identity, Singapore Episode and Czech Theatrical DNA

The article aims to present the formal, narrative and structural duality characteristic of Tom Stoppard's dramaturgy in relation to his biographical experience of changing his identity from Czech to British and being exposed to Central European, Asian and Indian cultures. In the second part of the paper, his work is interpreted in the context of its potential links to Czech culture; the thesis is based on information provided by Stoppard himself, facts about the reception of Czech theatre in the West and the contents of the British playwright's works with their important references to Czech culture.

Keywords: Czech Republic, Theatre of the Absurd, Identity, Biography

Sir Tom Stoppard jest najważniejszym twórcą londyńskiego National Theatre, autorem wielokrotnie honorowanym nagrodami literackimi,

teatralnymi i filmowymi, scenarzystą, między innymi, *Enigmy* i *Zakochanego Szekspira (Shakespeare in love)*. W 2008 roku – osiem lat po otrzymaniu od królowej Elżbiety Orderu Zasługi – został uznany za „jedną z najbardziej wpływowych postaci kultury brytyjskiej”. Przeciętny odbiorca kultury niekoniecznie jednak jest świadomy, że sir Tom Stoppard urodził się jako Tomáš Straussler w czechosłowackim Zlinie, w rodzinie żydowskiej, jego pierwszym językiem była czeszczyzna – a rodacy znad Wełtawy wciąż uważają go za „swojaka, któremu się powiodło” („platí za našince, který se proslavil” – Lukeš, 2008, s. 192).

Nie chodzi jednak tylko o biograficzną ciekawostkę: wydaje się bowiem, że można wyodrębnić w twórczości Stopparda „genotyp” specyficznej, czeskiej odmiany teatru absurdu, a fakt przyjęcia nowej tożsamości, narzuconej przez historię i oznaczającej zmianę języka, nazwiska, ojca i ojczyzny, także znajduje odzwierciedlenie w jego utworach, splatając się z czeskimi inspiracjami. Poniższe rozważania będą próbą powiązania wątków biograficznych, teatralnych, historycznych i filozoficznych, a także przyjrzenia się w tym kontekście niektórym dramatom Stopparda.

Moment przemiany Tomáša Strausslera w Toma Stopparda miał miejsce w Azji, kiedy bohater niniejszego szkicu liczył niespełna dziewięć lat. Azja – najpierw Singapur, potem Darjeeling w Indiach – stały się realnym i symbolicznym miejscem jego metamorfozy, tym ważniejszym, że problem wielorakiej tożsamości jest jednym z powtarzalnych wątków w badanej twórczości. Nie warto jednak traktować zbyt radykalnie powyższej cezury: dramatopisarz wyznawał wielokrotnie, że od zawsze ważne było dla niego czeskie (a dokładniej: morawskie) pochodzenie, a późniejsze wspomnienia matki pozwoliły mu scalić swoją osobistą historię. Zaproszony przez brneńską szkołę teatralną imienia Leoša Janáčka w 2011 roku, podkreślał:

„Wyrastałem daleko stąd, ale zawsze wiedziałem, że pochodzę z Moraw, że to była ojczyzna mojego ojca i mojej matki” (*6 x nejen o divadle*, 2011, 33 – przeł. AF). Matka twórcy, urodzona w 1911 roku w Rosicach, pochodziła z żydowskiej rodziny nauczycielskiej; ojciec Evžen Straussler, rocznik 1908, również Żyd, lekarz, został we wczesnych latach trzydziestych zatrudniony przez jednego z największych czeskich biznesmenów tamtego czasu, Jana Antonína Batę, którego ambicje wykraczały poza prowadzenie obuwniczych interesów: chciał współtworzyć nowego człowieka (ciekawie opisuje to Mariusz Szczygieł w jednym z reportaży z tomu *Gottland*; zob. Szczygieł, 2006, s. 7). Właśnie postać czeskiego fabrykanta zaważy na losach rodziny Toma Stopparda i jego samego: nie wiadomo, czy dramatopisarz przeżyłby wojnę, gdyby nie pomoc pracodawcy ojca. Kiedy wybuchła wojna, Bata starał się ocalić zagrożonych pracowników swojej firmy – w tym i rodzinę Strausslerów – wysyłając ich na zagraniczne placówki, które uważał za bezpieczne[1]. Umieszczał ich w Azji, zwłaszcza w Chinach i Singapurze, w Ameryce Południowej i w Afryce (na przykład w Kongu). Po wojnie przedsiębiorca był szkalowany przez komunistyczne władze jako „burżuazyjny krwiopijca i wojenny kolaborant” (to ostatnie określenie miało związek z faktem, że Niemcy zarekwirowali produkty z fabryk Baty po objęciu rządów w Protektoracie Czech i Moraw), co rzutowało również na stosunek władzy i części czechosłowackiego społeczeństwa do wyekspediowanych przez niego pracowników, z których większość pozostała na emigracji; dopiero w 2007 roku Bata został pośmiertnie zrehabilitowany[2].

Rodzina Strausslerów w roku 1939 ląduje w Singapurze: jeszcze przez trzy lata Tomáš będzie Tomášem, który słyszy w domu rodziców rozmawiających między sobą po czesku. To w tym mieście wypowiada po czesku pierwsze pełne zdania, tutaj dostrzega swoją odrębność jako cudzoziemiec: Europejczyk, Czech i Żyd. Singapur w latach trzydziestych jest jedną z

najprężniej rozwijających się placówek biznesowych Baty, stąd wybór tego miasta jako miejsca ocalenia żydowskich zatrudnionych. Już od XIX wieku istniała tam stosunkowo liczna społeczność żydowska (około ośmiuset osób), która w czasie wojny wzrosła do półtora tysiąca[3]. Wielu z nich internowano w czasie japońskiej okupacji Singapuru, część – taki właśnie był los ojca Toma Stopparda – straciła życie w czasie ewakuacji przeprowadzanej już podczas bombardowania miasta; wcześniej wywożono kobiety i dzieci, tak więc rodzina Strausslerów została rozdzielona, a wdowa i synowie przez długi czas czekali na wiadomości o losie Evžena. Azja jest zatem miejscem najbardziej przełomowych wydarzeń we wczesnym okresie kształtowania się psychiki dramatopisarza. Ewakuacja do Indii i śmierć ojca w 1942 roku, a trzy lata później ślub matki z brytyjskim majorem Kennethem Stoppardem i wyjazd do Wielkiej Brytanii oznaczają dla niego transformację: tożsamość okazuje się „nieprzejrzysta", jest fenomenem, który wymaga namysłu, wysiłku – i może stać się rodzajem maski.

Szereg powiązań wojennych przeżyć dramatopisarza z jego twórczością zauważyła kanadyjska badaczka sztuki scenicznej Ira Bruce Nadel, który we wprowadzeniu do swojej książki *Tom Stoppard: A Life*, odnotowuje: „Pierwsze osiem i pół roku życia Stopparda to opowieść o XX wieku: historia przeprowadzek i utraty. Zanim przeniósł się do Anglii z brytyjskim ojczymem, mieszkał w trzech krajach; był uchodźcą wrzuconym w co najmniej trzy kultury i cztery różne języki… Nic dziwnego, że każdy element z jego przeszłości utorował sobie drogę do utworów, które pisał, choćby nie wiadomo jak Stoppard temu zaprzeczał…" (Nadel, 2002, s. 36, przeł. AF). Można to ująć metaforycznie: Stoppard konstruuje swoje utwory jak gmachy, w których tylko część pomieszczeń udostępnia się zwiedzającym. Być może – tak sugeruje Nadel – zawierają one także piwnice, których nie chce odwiedzać nawet sam autor. W czasie wspomnianej wizyty w brneńskiej

szkole teatralnej przed dziewięcioma laty Stoppard powracał do azjatyckiego epizodu w swojej historii i przyznawał, że twórczość dramaturgiczna pełni dla niego poniekąd funkcję kompensacyjną: „Muszę przyznać się do tego, że jako dramatopisarz nie mam żadnego szczególnego programu. Myślę, że teatr w gruncie rzeczy jest radością. Oczywiście, może być także czym innym, ale nie wierzę, że powinien być czymkolwiek innym. Niektóre z moich sztuk teatralnych (nie wszystkie) mają być czymś więcej, ale to jest tylko między nimi i mną: piszę je dlatego, że mnie stymulują, a nie po to, by stymulować publiczność“ (*6 x nejen o divadle*, 2011, s. 35, przeł. AF).

Problematyka relacji między twórczością dramatopisarza a kulturą żydowską i czeską nie jest zbyt intensywnie eksplorowana, choć istnieją tropy, pozwalające wnioskować o sile i dużym znaczeniu tej relacji. Są one dwojakiego rodzaju: pierwszy wiąże się ze sposobem, w jaki Stoppard buduje swoje postaci i jak on sam bywa postrzegany jako autor; drugi dotyczy konkretnych inspiracji postaciami i tekstami kultury czeskiej (a poprzez czeską – specyficznie – środkowoeuropejsko żydowskiej). Zostaną one kolejno prześledzone poniżej.

Michael Billington, brytyjski krytyk teatralny i biograf Toma Stopparda, analizując sztukę *Hapgood* z 1988 roku (znamienne, że czeski tłumacz oddał tytuł jako *Dvojitý agent*, czyli podwójny agent) stwierdził, że dramatopisarz ma „podwójną tożsamość emocjonalną“. W duchu omawianego utworu krytyk stosuje oryginalną naukową metaforę: „Jeśli zna się ideę podwójnej, korpuskularno-falowej natury światła, nie można o niej nie myśleć podczas tego spektaklu“ (Delaney, 1994, s. 195). Główna bohaterka utworu, Elisabeth Hapgood – która ma siostrę bliźniaczą i rozpracowuje inną parę bliźniaków: rosyjskich szpiegów – prowadzi podwójne życie: jako bezwzględny szpieg i zarazem czuła matka[4]. Konstatację Billingtona o podwójnej emocjonalności

Stopparda potwierdzałoby wyznanie samego dramatopisarza z opracowania Jima Huntera *Tom Stoppard: Faber Critical Guide*, zacytowanego w rozdziale *All Head and no Heart* (*Sama głowa i brak serca*): „Jestem osobą bardzo emocjonalną. Wprawdzie ludzie postrzegają mnie z zewnątrz jako kogoś, kto opracowuje swoje idee w chłodny, pozbawiony pasji sposób, ale to kompletnie nie jest mój styl“ (Hunter, 2000, s. 189).

Podwójność tożsamości na poziomie najbardziej oczywistym jest sygnalizowana przez pojawianie się w wielu dziełach Stopparda – włącznie z jego jedyną powieścią, zatytułowaną *Lord Malquist and Mr. Moon*, wydaną w 1963 roku – charakterystycznej pary: pana Boota, który jest aktywny, i pana Moona, pasywnego bohatera. „Podwójność” realizuje się jednak także na innych poziomach: poprzez specyficzną kreację par skontrastowanych, a jednocześnie bliźniaczych bohaterów, poprzez duplikację motywów, wykorzystanie chwytu „teatru w teatrze” (na przykład w *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* czy w *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*). Na poziomie samej struktury utworów Stopparda rozdwojenie prowadzi do postmodernistycznej gry, w której żadna konstatacja nie jest ostateczna, zawsze bowiem znajduje przeciwkonstatację. W wywiadzie dla czasopisma „Theatre Quarterly” Stoppard potwierdził słowa jednego z własnych bohaterów, dotyczące braku jednoznacznych, twardych osądów w jego sztukach: zamiast nich mamy do czynienia z „serią skonfliktowanych, wykluczających się sądów; ze sporem, po którym następuje pozorne uzgodnienie, a potem zaraz kontrargument i przeciwkontrargument, tak więc nie ma końca intelektualnej „przeskakiwance” [leapfrog]” (cyt. za: Hudson, Itzin, Trussler, 1994, s. 58-59). Stoppard wskazywał także, że pisze sztuki teatralne, „ponieważ dialog jest najlepszym sposobem na kwestionowanie własnych opinii” (cyt. za: Delaney, 1994, s. 49). Można więc powiedzieć, że immanentnie wpisana w postmodernizm niedefinitywność

idzie w sukurs Stoppardowskim zabawom z podwójnościami[5], nie jest jednak ich źródłem – odwrotnie, motywacją podstawową byłby specyficzny sposób, w jaki autor przepracował własne przeżycia. Jako szczególna egzemplifikacja nagromadzenia różnego rodzaju podwójności u Toma Stopparda może służyć sztuka *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, która miała premierę w 1966 roku, absurdalna tragikomedia, doskonale znana jako Szekspirowski apokryf z elementami Beckettowskimi (*Czekając na Godota*), ale i z odniesieniami do Pirandella, Ionesco, Pintera. Poza charakterystyczną dla Stopparda parą bohaterów, znajduje się tu także motyw teatru w teatrze, a nawet dwóch teatrów w teatrze, bo pojawia się jeszcze spektakl kukiełkowy[6]. *Mise en abyme* u Szekspira pozwala postaciom dowiedzieć się prawdy i wpływa na ich dalsze działania; u Stopparda, wytrawnego awangardzisty, motyw teatru w teatrze – ale także innego rodzaju spektakle, jak pokazy cyrkowe, sztuczki prestidigitatorów, amatorskie przedstawienia itd. – ujawniają umowność i sztuczność całego teatralnego przedsięwzięcia, w którym widzowie biorą udział. Twórca stawia w ten sposób pytanie o teatralność relacji międzyludzkich, społecznych, o teatr życia w ogóle. W utworach Toma Stopparda nie o „sztukę w sztuce" chodzi, ale o „teatr w teatrze", a wspólnym tematem jednego i drugiego teatru jest tożsamość. W przypadku *Rosencrantza i Guildersterna* mamy do czynienia z czymś w rodzaju tożsamości „wędrownej" albo „wątpliwej", to znaczy takiej, która jest kwestionowana przez bohaterów w odniesieniu do nich samych, podczas gdy świat zewnętrzny domaga się jednoznacznych deklaracji: pytanie „kim jesteś?" pojawia się wielokrotnie. „Jesteście Rosencrantz i Guildenstern. To wystarczy" – pada zdecydowane oświadczenie w finale sztuki, co zresztą brzmi jak wyrok. Tożsamość bohaterów jest więc ustalana nie przez nich samych, ale zawsze przez zewnętrznego obserwatora, nie w wymiarze indywidualnym, ale *in gremio*. Procedura kwestionowania własnej

tożsamości wiąże Stopparda z praktykami postmodernistów (zob.: Sugiera, 1997), według niektórych badaczy – również surrealistów (zob.: Sikora, 1995), ale może być także odczytywana przy użyciu klucza psychoanalitycznego.

Metateatr i subteatr w jego dramatach stają się narcystycznymi, kanibalistycznymi (zgodnie z określeniami Radforda) antyteatrami, co można interpretować jako metodę odrzucenia tradycyjnych form reprezentacji i uznać za przejście od artystycznej dominanty metaforycznej do metonimicznej. Metonimia w tym sensie stanowiłaby odpowiednik Lacanowskiego *manque*: braku/niewypowiedzianego, którego nie można zobaczyć, manifestującego się jednak w tekście, oplecionego pełną luk i nieciągłości akcją[7]. Próba szukania odpowiedzi na pytanie, co wyparł Tom Stoppard, chociaż podjęta przez Irę Bruce'a Nadela we wspomnianej biografii, jest siłą rzeczy skazana na spekulatywność. Poruszamy się w mglistej materii przypuszczeń, niekwestionowalne jest jednak to, że tożsamość podzielona na dwie i nieustannie to zrastająca się, to rozpadająca, stanowi w utworach Stopparda powtarzalny wzorzec fabularno-formalny. Trudno szacować wpływ kultury i religii azjatyckiej i indyjskiej na dramatopisarza, który podlegał temu wpływowi bezpośrednio jedynie jako dziecko, a pośrednio w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy jako siedemnastolatek opuścił szkołę z internatem i przeniósł się do zafascynowanej Indiami komuny artystycznej w Londynie. Warto jednak pamiętać, że sposób pojmowania tożsamości jest podstawowym wyróżnikiem oddzielającym kulturę azjatycką i indyjską od europejskiej[8]. Można przypuścić, że intensywna obecność wątków zatartej, niedefinitywnej czy przechodniej tożsamości w utworach Toma Stopparda wiąże się doświadczeniem osobistej konfrontacji z trzema wymienionymi kulturami, a co za tym idzie, z jego szczególnym uwrażliwieniem na tę kwestię.

W kontekście najnowszych dzieł dramatopisarza, w których do głosu dochodzi wątek żydowski, nie byłoby zapewne nadużyciem włączenie w niniejsze rozważania również tematyki powtarzającego się żydowskiego losu, w który wpisana jest konieczność ukrywania własnej tożsamości, udawania kogoś innego. Tom Stoppard należy do tak zwanego drugiego pokolenia ocalałych z Zagłady (w obozach koncentracyjnych zginęli jego dziadkowie z obu stron oraz wielu dalszych krewnych) i zapewne odnoszą się do niego naukowe rozpoznania związane z postpamięcią (termin Marianne Hirsch, zob.: Hirsch, 2011). Nawet jeśli pytanie, w jakim stopniu tożsamość żydowska jest istotna dla Stopparda (którego drugą żoną była Miriam, córka czesko-węgierskich Żydów), jest trudne do rozstrzygnięcia na poziomie biograficznym, ponieważ unika on tego rodzaju deklaracji, to należy uznać, że dzieła mówią za niego: ważne postaci w omawianej dramaturgii to Żydzi, a jego najnowsza sztuka *Leopoldstadt*, prezentująca losy rodziny żyjącej w wiedeńskim getcie na początku XX wieku, jest uznawana za „najbardziej osobistą w dorobku twórcy" (Brown, 2019), co zresztą potwierdził sam Stoppard.

Nieco łatwiej, bo w oparciu o tytuły, wątki czy postaci, jest opisać inspiracje Stopparda konkretnymi zjawiskami teatru czechosłowackiego, czeskiego, przesyconego duchem środkowoeuropejsko żydowskim.

Istotne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zainteresowanie brytyjskich literatów twórczością środkowoeuropejską (to był ten czas, gdy irlandzki noblista Seamus Heaney tłumaczył pieśni Leoša Janáčka i deklarował, że „najkrótsza droga do źródeł poezji zachodniej prowadzi przez Warszawę i Pragę"…) przekładał się również na zainteresowanie tamtejszym teatrem – a co za tym idzie, na silny związek Stopparda z czeską sceną. W londyńskim klimacie teatralnym lat sześćdziesiątych – któremu ton nadawali

młodzi Harold Pinter i Tom Stoppard – dominowała społeczna krytyka, Beckettowski sarkazm, rewolucyjna bezkompromisowość i odrzucenie naturalizmu pod każdą postacią – to były idealne warunki, by fascynować się twórczością dysydentów zza żelaznej kurtyny. Opublikowana pod koniec lat siedemdziesiątych w Toronto książka Markety Goetz-Stankiewicz *The Silenced Theatre: Czech Playwrights without a Stage* zawiera sporo – spisywanych właściwie na gorąco – informacji o recepcji czeskich i słowackich twórców teatralnych na Zachodzie. Utwory „uciszonych" dramatopisarzy zza żelaznej kurtyny torowały sobie drogę do zachodnich wydawnictw, pism teatralnych, tłumaczy i na sceny. Josef Topol, Ivan Klíma, Pavel Kohout, Václav Havel, Ladislav Smoček byli znani niemieckim, amerykańskim, kanadyjskim czy brytyjskim ludziom teatru. Mniej więcej w tym czasie Samuel Beckett dedykował Václavowi Havlowi swoją *Katastrofę*. Idea absurdu ściśle połączyła obie strony; jak dowiadujemy się od Goetz-Stankiewicz, już na przełomie lat 1964 i 1965 w czasopiśmie „Slovenské divadlo" opublikowano w trzech częściach słynne opracowanie Martina Esslina zatytułowane *Teatr absurdu*. „Znaczenie tego artykułu zasadza się nie tylko na tym, że prezentuje on «tragiczny humanizm» teatru absurdu, który sytuuje się «na antypodach wymuszonego i fałszywego optymizmu» – pisze badaczka – ale to, że termin «absurd» pojawia się w nim w sensie neutralnym i stanowi narzędzie analizy" (Goetz-Stankiewicz, 1979, s. 17). Absurd systemu komunistycznego, obserwowany i opisywany (na zasadzie, jak powiedzieliby socjologowie, obserwacji uczestniczącej, choć nie dobrowolnej) przez środkowoeuropejskich dramatopisarzy, trafia na absurd powojennych przemilczeń, dobrze naoliwionego systemu kapitalistycznego i skostniałych mieszczańskich form, które tak rażą młodych buntowników zachodnioeuropejskich czy amerykańskich tamtego okresu. Václav Havel i Tom Stoppard doskonale się rozumieją. W rozmowie z Romanem

Pawłowskim Stoppard opowiadał: „Pierwszym dramatem Havla, jaki przeczytałem, było *Garden party*. Wie pan, ja nie oglądam wielu sztuk, ale z tych, które widziałem w życiu, tylko kilka wywołało we mnie myśl, że chciałbym taki dramat sam napisać. Były wśród nich utwory Havla" (Pawłowski, 2004). Bezpośrednie inspiracje mogły mieć miejsce: da się dostrzec podobieństwo w kreacji Edwarda Humla, głównego bohatera Havlowskiego *Puzuka*[9] z 1968 i George'a Moore'a z *The Jumpers* Stopparda z 1972 roku. *Faul taktyczny* (*Professional foul*) z 1977 roku jest dedykowaną Havlowi sztuką o czeskich dysydentach, a jej główny bohater, profesor filozofii Anderson, ze smutnym cynizmem decyduje się pozostać jedynie przy teoretyzowaniu na temat powinności etycznych, praktykowanie pozostawiając innym – zupełnie tak samo, jak Staniek z *Protestu* czeskiego dramatopisarza. I w tej sztuce Stopparda, jak zawsze, nośnikami komizmu są liczne gry słów – tę jego cechę, będącą bardzo w duchu środkowoeuropejskim, szczegółowo analizowała, między innymi, Wanda Krajewska w odniesieniu do *Rosencrantza i Guildensterna* (Krajewska, 1969), bardzo „czeskie" wydaje się także umieszczenie w niej postaci pechowca McKendricka, który przyciąga kłopoty samym swoim istnieniem. Z kolei dla napisanego dwa lata później przez Stopparda utworu *Makbet Kohouta* (*Cahoot´s Macbeth*) inspiracją była dysydencka wersja *Makbeta*, opracowana przez Pavla Kohouta dla nieoficjalnego, domowego teatru aktorki Vlasty Chramostovej. Dużo późniejszy – napisany już w 2006 roku, a rok później wystawiony przez samego autora w praskim Teatrze Narodowym – *Rock'n'Roll* ponownie pokazuje Czechosłowację w okresie komunizmu[10]. Ostatnia z wystawionych sztuk włącza się w czeski cykl tak zwanych „wańkowek", czyli sztuk teatralnych różnych twórców, w których głównym bohaterem jest Ferdynand Waniek, pierwotnie postać z utworów Václava Havla, którą następnie „wypożyczali" inni dysydenccy dramatopisarze: Pavel

Landovský, Pavel Kohout i Jiří Dienstbier. Wiadomo, że Stoppard wielokrotnie odwiedzał Pragę zarówno przed, jak i po likwidacji żelaznej kurtyny, uczestniczył w próbach swoich spektakli, prywatnie od 1977 roku przyjaźnił się z Václavem Havlem, który, jako dramatopisarz absurdysta, był także w latach sześćdziesiątych wielbicielem zachodniej kultury, nie tylko teatralnej. Stoppard adaptował także dramaty środkowoeuropejskich twórców, co – jako dowodzi J.D. Schippers – miało wpływ na jego własną twórczość (zob.: Schippers, 1986): jego *Rough Crossing* z 1984 jest wolną adaptacją *Gier pałacowych* Ferenca Molnára, *On the Razzle* to adaptacja *Einen Jux will er sich machen*[11] Johanna Nepomuka Nestroya, *Dalliance* (1986) – to adaptacja *Liebelei* (polski tytuł: *Miłostka*) Arthura Schnitzlera.

Na specyfikę czechosłowackiej odmiany teatru absurdu, której ślady można odnaleźć w twórczości Stopparda, składają się dwojakie źródła inspiracji: żydowskie i awangardowe (Osvobozené divadlo z okresu czechosłowackiej Pierwszej Republiki i tzw. *humor recesse*).

Wpływ żydowskiego typu humoru w czeskim teatrze wyraża się niekoniecznie poprzez wprowadzanie na sceny postaci czy tematów żydowskich[12], chodzi raczej o tradycję ironicznego żydowskiego humoru, który, zdaniem części badaczy, można dostrzec już w Torze i jest obecny w poetyce midraszu[13]. Amos Oz i Fania Oz-Salzberger, współautorzy książki *Żydzi i słowa*, wskazują na dwie jego fundamentalne cechy: upodobanie do pozornie nieznaczących szczegółów, drobiazgów oraz hucpiarska kpina z wszelkich wielkości[14]. W wersji środkowoeuropejskiej, ściśle związanej z losami Żydów galicyjskich, czeskich czy austriackich, ten typ humoru zasila ambiwalencja, swoista autoironia i szorstkość, przybierająca czasem autoantysemickie formy, gorzka i bezkompromisowa, jak dużo później u Hanocha Levina. To nie tylko jeden z silnych nurtów konstytuujących czeski

teatr absurdu, ale także środkowoeuropejski towar eksportowy, który funduje takie zjawiska jak wodewil, satyryczne słuchowiska radiowe czy amerykańską *stand-up comedy* (a także humor Woody'ego Allena, braci Marx, skandalistki Ann Anders, Rodneya Dangerfielda, George'a Burnsa czy Henry'ego Youngmana).

Na specyfikę czeskiego teatru absurdu wpłynęła także międzywojenna awangarda, Osvobozené divadlo (Teatr Wyzwolony) Jana Wericha i Jiřego Voskovca. W tkankę spektaklu wplatano zabawy teatralne czerpiące z cyrku, jarmarku, scen kukiełkowych, zabawy słowem, swobodne aktualizacje tematów i tekstów antycznych i klasycznych, odniesienia do współczesności, również politycznej; satyra i wzmożona, wręcz demonstracyjna teatralność. W bardzo podobny sposób Tom Stoppard traktuje dzieła Williama Szekspira, przy czym dwa utwory sceniczne jego autorstwa wyraźnie łączą Szekspira z czechosłowackimi odniesieniami: są to *Dogg's Hamlet* i *Cahoot's Macbeth*, które, zgodnie z intencją autora, powinny być wystawiane łącznie. Stoppard napisał je dwa lata po procesach wytoczonych w Czechosłowacji opozycjonistom skupionym wokół Karty 77 i widać, że nie tylko doskonale orientował się w twórczości tamtejszych dramatopisarzy, ale miał bieżące wiadomości o tamtejszym życiu w okresie tzw. normalizacji; drugi utwór jest dedykowany Pavlowi Kohoutowi, którego Stoppard znał osobiście. Dowodem na świetną orientację Stopparda w czechosłowackich sprawach jest fakt, że *Makbet* został napisany specjalnie na „sceny mieszkaniowe" (teatr dysydencki przeniósł się w tamtym czasie do prywatnych mieszkań). W pierwszej z wymienionych sztuk bohaterowie – z wyjątkiem jednego, nieskomplikowanego majstra scenografii nazwiskiem Easy – posługują się angielszczyzną typu *Dogg*, czyli nowomową, w której znaczenia przypisywane słowom różnią się od definicji słownikowych. Interpretatorzy tej sztuki powołują się zwykle na filozoficzne rozważania Ludwiga

Wittgensteina, ale można założyć, że źródłem inspiracji dla Stopparda była również sztuka Václava Havla *Vyrozumění* z 1965 roku (po angielsku, w przekładzie Very Blackwell, sztuka ukazała się w 1967 roku pod tytułem *The Memorandum*, tytuł polski: *Powiadomienie*), w której pojawia się sztuczny „superjęzyk" o nazwie *ptydepe* (a także *chorukor*): pozbawiony dwuznaczności, język żywych robotów, którymi mają się stać jego użytkownicy. *Ptydepe* podobno wymyślił matematyk Ivan Havel, brat Václava, i słowo to weszło do czeszczyzny na określenie niezrozumiałego żargonu zawodowego. W drugiej sztuce, w której *Makbet* jest odgrywany w obecności funkcjonariusza bezpieki, Easy pojawia się ponownie, ale sytuacja się odwraca: tutaj on jest jedynym posługującym się angielszczyzną *dogg*, wszyscy inni mówią zgodnie z normami – i to odwrócenie jest źródłem swoistego komizmu, a jednocześnie charakterystycznej dla teatru absurdu sytuacji kompletnego nieporozumienia.

Małe czechosłowackie sceny dysydenckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (a zwłaszcza tamtejszy teatr absurdu) odświeżyły również typ humorystyki, który w języku czeskim od okresu międzywojennego określa się jako „komizm *recesse*"[15]. Literaturoznawca Radko Pytlík (zob.: Pytlík, 2000), charakteryzuje ten typ komizmu jako sytuacyjny i kafkowski, to znaczy zawierający ambiwalentny element, poczucie, że bohaterowie znajdują się w niekomfortowej rzeczywistości, z której, w gruncie rzeczy, można uciec jedynie poprzez (albo raczej: w) kpinę. Humor *recesse* przypomina postawę Szwejka: pewne zjawiska pozornie się akceptuje, by wydobyć ich absurdalność czy obecną w nich groteskowość. Ten właśnie typ humoru odżył w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w studenckich i dysydenckich środowiskach Pragi, Brna czy Ołomuńca, wpływając, wraz z dwoma wcześniej zarysowanymi nurtami żydowskiego i awangardowego typu komizmu i ironii, na twórczość Havla, Kohouta czy Klímy, którzy z kolei

inspirowali dramatopisarzy zachodnioeuropejskich. Jedna ze scen omówionego wyżej dramatu Stopparda *Faul taktyczny* jest świetną ilustracją tego typu komizmu: kiedy profesor Anderson – którego do Czechosłowacji przywiodło nie tyle sympozjum filozoficzne, ile ważny mecz piłki nożnej między Anglikami a Czechosłowakami – rozmawia w hotelowym lobby z piłkarzami, nadchodzi pechowy profesor McKendrick, który bierze rozmówców za filozofów, a tocząca się rozmowa jeszcze utwierdza go w błędnym przekonaniu. Podobny figiel zdarza się w tej sztuce po raz drugi, gdy przeszukaniu mieszkania opozycjonisty towarzyszy radiowa relacja z meczu, a wszystko, co dzieje się na boisku, znajduje swoiste odzwierciedlenie w poczynaniach bezpieki wobec własności podejrzanego i wobec przypadkowo zamieszanego w całą sprawę Andersona.

Przytoczone sceny z *Faulu* mogłyby również ilustrować trudność, na jaką napotyka badacz, próbujący odnaleźć powiązanie pomiędzy złożoną czesko-żydowsko-angielską tożsamością Toma Stopparda i specyfiką jego teatru. Zapewne każda ze stawianych tez może zostać obalona za pomocą kontratezy wywiedzionej z jego niejednoznacznej i proteuszowej twórczości. W istocie rzeczy taka jest podstawowa zasada dramaturgii Stopparda, co autor – tym razem jednoznacznie – wyraził tak: „Robię założenie, odrzucam je, zbijam odrzucenie i odrzucam zbicie” (cyt. za: Uchman, 2014, s. 79). Wielość odniesień do kultury czeskiej i żydowskiej, a nawet pewne intensyfikowanie się ich w ostatnim czasie potwierdza jednak, że jest to kontekst niezwykle ważny w tej twórczości – wpisany w jej DNA.

Autor/ka

Agata Firlej (afirlej@amu.edu.pl) – prof. UAM dr hab., komparatystka, literaturoznawczyni, pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej UAM w Poznaniu. Głównie zainteresowania

badawcze to czeski teatr współczesny, problematyka reprezentacji Szoa w czeskiej kulturze. Autorka, między innymi, książek *Nieobecność. Ujęcia Szoa w czeskiej dramaturgii* (2016); *Czarny kruk. O Janie Skácelu i jego poezji* (Poznań 2010) oraz licznych artykułów naukowych dotyczących czeskiego teatru i literatury. Numer ORCID: 0000-0002-3928-1079.

Przypisy

1. Janowi Antonínowi Bacie udało się dopomóc w ucieczce blisko trzystu rodzinom, jak można wywnioskować z lektury tzw. *Dokumentów Ottona Heiliga*, zbioru przekazanego w 1972 roku przez jednego z ocalonych do publikacji w „National Jewish Monthly". Zbiór zawiera dziesięciostronicowe zeznania Ottona Heiliga, dotyczące mechanizmu ratowania ludzi Baty i samego funkcjonowania placówek, fotografie szefów fabryki (Tomáša i Jana Batów), folder z lat trzydziestych o Zlínie, kopię listu od jednego z kierowników fabryki, Josefa Hlavnički, dotyczącego przeniesienia adresata w bezpieczniejsze miejsce, a także korespondencję z „National Jewish Monthly". Heilig – który został już w 1938 roku odesłany z zajętego przez Niemców Sudetenlandu na emigrację – opisuje spektakularny przypadek: parę godzin po Anschlussie Austrii Bata wysłał swój prywatny samolot, żeby zabrać z Wiednia dwóch pracowników, braci Meislów, i przeniósł ich – podobnie jak wielu innych – na jedno z nieokupowanych terytorów, na których już prowadził interesy.
2. Z dokumentów Heiliga można się także dowiedzieć, że: „W czasie wojny sam Jan A. Bata i jego placówki na całym świecie udzielały wsparcia finansowego i materialnego Czechosłowacji w postaci przelewów na miliony dolarów, a także butów i innych towarów dla armii czechosłowackiej. Międzynarodowa ekipa pracowników Baty, licząca więcej niż czterdzieści tysięcy ludzi, była do dyspozycji aliantów" (Heilig, 1972).
3. Zob. Bieder, Lau, 2007. Na początku XX wieku powstały w Singapurze dwie synagogi: Maghain Aboth i Chesed-El, które odzwierciedlają podział na aszkenazyjskich i sefardyjskich mieszkańców miasta. Po wojnie miał miejsce *exodus* żydowskich mieszkańców do Izraela, Australii i USA, więc społeczność ta skurczyła się do niespełna dwustu osób, aby w ciągu ostatnich trzech dekad ponownie wzrosnąć. Wątek azjatycki, a zwłaszcza singapurski, w losach czeskich Żydów w czasie drugiej wojny światowej nie jest na gruncie bohemistycznym wystarczająco opisany; losy rodziny Strausslerów mogą być więc traktowane jako *pars pro toto* tej historii.
4. Tom Stoppard, który dzielił w tamtym czasie mieszkanie z Piersem Paulem Readem i Derekiem Marlowem, opowiadał, że twórcy kłócili się o wyższość Hemingwaya nad Fitzgeraldem, słuchali muzyki Righteous Brothers i dzielili się swoimi pomysłami artystycznymi. Tutaj można odnaleźć wątek łączący jedną z powieści Marlowe'a i *Hapgood* Stopparda: „Piszę z pamięci, która jest coraz bardziej zawodnym źródłem, pamiętam jednak, że kiedy Derek ogłosił, że pisze „powieść szpiegowską", byliśmy wysoce sceptyczni. Kogo w tych czasach jeszcze obchodzą takie rzeczy? Książka *The Spy Who Came in from the Cold* wyszła na światło dzienne dawno temu (trzy lata wydają się tak długim czasem!). Pamiętam jednak, że kiedy Derek przedstawił mi główną ideę powieści – szpieg o podwójnej tożsamości ma za zadanie zabić swoje drugie wcielenie – pomyślałem sobie: och, to jest absolutnie rewelacyjny pomysł!" – opowiadał po latach Tom Stoppard (Stoppard, 2015).
5. Linda Hutcheon w *The Politics of Postmodernism* zauważa, że postmodernizm można charakteryzować poprzez kategorię "podwójnego kodowania" (*double-coding*),

oznaczającego współudział i jednocześnie kontestację porządku kulturowego, w obrębie którego funkcjonuje (zob.: Hutcheon, 2002, s. 142). Andrew Bennett i Nicholas Royle dodają natomiast, że postmoderniści nie tylko unikają definitywności, ale wręcz dowartościowują wszelką niedefinitywność (zob.: Bennett, Royle, 2009, s. 280).
6. „Teatr w teatrze" warto odróżnić od „sztuki w sztuce", i to nie tylko w oparciu o medium. Ten drugi chwyt (*play within the play*) ma znacznie dłuższą historię i odmienną motywację filozoficzną, wiąże się z nazwiskami takich autorów jak Szekspir, Molier, Pirandello czy Rotrou, podczas gdy „teatr w teatrze", intensywnie eksploatowany w XX wieku choćby przez Cocteau, Anouilha, Salacrou i Audibertiego, bywa określany przez współczesnych badaczy jako koncepcja narcystyczna czy „kanibalistyczna" (Radford, 1972, s. 76-90). „Sztuka w sztuce" to koncept wywodzący się z techniki heraldycznej *mise en abyme* (czyli dosłownie: „umieszczony w otchłani"), polegający na włączeniu relacji z odrębnego spektaklu teatralnego w ramy utworu dramatycznego. W ten sposób układ: scena – publiczność multiplikuje się jak odbicie postaci pomiędzy dwoma lustrami, co pozwala zbudować efekt identyfikacji widza z bohaterami „ramowej" sztuki: widz ogląda z „meta-aktorami" dzieło odgrywane na scenie przez aktorów.
7. Podobnie opisywały ten problem Shoshana Felman i Dori Laub (Felman, Laub, 1992), które analizowały *Dżumę* Alberta Camusa jako metonimię – a nie metaforę – Zagłady (na zasadzie całkowitego wyparcia i repetycji wątków).
8. Konfucjanizm opiera się na przeświadczeniu o pośmiertnym „zlaniu się" tożsamości przodków w bezosobową siłę, mającą wpływ na losy żyjących; jednym z założeń hinduizmu jest reinkarnacja, czyli wędrówka tożsamości; chrześcijaństwo zaś podkreśla wymiar indywidualny i niezmienność tożsamości również po śmierci.
9. Z czeskiego oryginału *Ztížená možnost soustředění* przełożył Józef Waczków, spektakl miał polską premierę w Starym Teatrze w Krakowie w 1968 roku, opublikowała go także „Literatura na Świecie" 1989 nr 8-9.
10. Inspiracje działają w obie strony: warto odnotować zbieżność między pomysłem fabularnym w sztuce *The Travesties* Stopparda z roku 1974 i dużo późniejszym utworem *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* (2007) morawsko-żydowskiego rodaka Stopparda, Arnošta Goldflama, który odwołuje się w swojej twórczości do teatru absurdu: w obu utworach punktem wyjścia jest historycznie prawdopodobne – choć niedokonane – spotkanie postaci, które przebywały w pewnym momencie w tym samym miejscu: u brytyjskiego autora są to Lenin, Joyce i Tzara w Zurychu, u czeskiego młodzi Stalin i Hitler na stacji kolejowej w Brnie.
11. W polskich teatrach XIX wieku ten utwór Nestroya grywano pod kilkoma tytułami: *Chcę sobie pohulać*, *Pohulam sobie* albo *Chce mu się pobrykać* – co świadczy o jego popularności na naszych scenach, zwłaszcza galicyjskich (przyp. red.).
12. Czescy Żydzi czescy rzadko to robili, a jeszcze rzadziej wprost; warto jednak przypomnieć, że w 1966 roku reżyser Jan Grossman wystawił *Proces* Kafki w legendarnym dysydenckim Teatrze na Balustradach, wpisując się w ten sposób w aktualny nurt włączania Kafki i szerzej – kultury żydowskiej w obręb kultury czeskiej, co z kolei było jednym z ważniejszych aktów Praskiej Wiosny.
13. „Jeśli klasyczny humor żydowski ma coś wspólnego z Talmudem, to jest to raczej struktura niż zawartość. Nieprawdopodobnie logiczne, nieco zawiłe argumenty, sceptycyzm i znacząca potrzeba powiązania inteligencji ze zdrowym rozsądkiem – oto charakterystyczne cechy wywodów rabinów, a w gruncie rzeczy cechy żydowskiego humoru" (Novak, Waldoks, 1981, s. 51). Hershey H. Friedman dowodził, że absurdalny i teatralny zarazem komizm

żydowski był sposobem na odprężenie uczniów jesziwy podczas długotrwałych zajęć.
14. Hucpa (czeska forma: *chucpe*) to słowo, które do polskiego i czeskiego przyszło z jidysz i, jak definiują Oz i Oz-Salzberger: „Odnaleźć ją można tam, gdzie zbiegają się wiara, kłótliwość i autoironia. Hucpa to niepowtarzalny rodzaj szacunku, któremu zawsze towarzyszy odrobina dystansu. Nie ma świętości, które byłyby nienaruszalne. Dlatego wolno od czasu do czasu pośmiać się z rabina, z Mojżesza, z aniołów, a także z Wszechmogącego. Żydowska tradycja śmiechu jest tak długa, jak żydowska tradycja łez. Słodko-gorzki samokrytycyzm, który czasem prowadził wręcz do samonegacji, służył Żydom jako pancerz ochronny we wrogim świecie. A ponieważ śmiech, płacz i autokrytycyzm mają w żydowskiej tradycji charakter niemal bez wyjątku werbalny, odcisnęły się one w żydowskich językach" (Oz, Oz-Salzberger, 2014, s. 230-231).
15. Słowo *recesse* – recesja – wywodzi się z łacińskiego *recessio* („odwrót, cofnięcie się"), jednak, według Jiřego Rejzka, autora czeskiego słownika etymologicznego, w tym przypadku chodzi o późniejsze, przekształcone znaczenie tego słowa, które oznaczało przerwę, pauzę szkolną. Chodzi tutaj o humor uczniowski, jednocześnie bezczelny i usłużny, ze skłonnością do happeningu i improwizacji. Recesse kojarzy się z nazwiskami Vladimíra Bora oraz Pavla Kropáčka, Hugona Huška i Rudolfa Jaroša, współtwórców przedwojennego Praskiego Klubu Recesjonistów (który podczas wojny zmienił nazwę na Koło Przyjaciół Rzeszy Kolabora). Byli oni zarazem współautorami *Almanachu recesse* z 1936 roku i o rok późniejszej powieści *Cesta do Bodele* – która przypomina gagi Latającego Cyrku Monty Pythona – wydanej pod zmistyfikowanym nazwiskiem Pankráca Perli „w przekładzie z perskiego Dr. Klavíra".

Bibliografia

6 x nejen o divadle. Kundera-Havel-Suchý-Vyskočil-Stoppard-Vášáryová, JAMU, Brno 2011, s. 33-38.

Bennett, Andrew; Royle, Nicholas, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Routledge, London 1995.

Bieder, Joan; Lau, Aileen, *The Jews of Singapore*, Suntree Media, Singapore, 2007.

Brown, Mark, *Jewish district inspires Tom Stoppard in 'personal' new play*, "The Guardian", 26 VI 2019, www.theguardian.com/stage/2019/jun/26/jewish-district-inspires-tom-stoppard-personal-new-play-leopoldstadt [dostęp: 20 I 2020].

Delaney, Paul, *Tom Stoppard in Conversation*, University of Michigan Press, Michigan 1994.

Felman, Shoshana; Laub, Dori,*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York-London 1991.

Getz-Stankiewicz, Marketa, *The Silenced Theatre: Czech Playwrights without a Stage*, University of Toronto Press, Toronto 1979.

Heaney, Seamus, *The Impact of Translation*, “The Yale Review” 76, 1, 1986, s. 1-14.

Heilig, Otto, *Holocaust Memorial Council Document*, https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn503504 [dostęp: 8 IX 2019].

Hirsch, Marianne, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 105, s. 28-36.

Hudson, Roger; Itzin, Catherine; Trussler Simon, *Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas*, [w:] Delaney, Paul, *Tom Stoppard in Conversation*, University of Michigan Press, Michigan 1994, s. 51-72.

Hunter, Jim, *Tom Stoppard: Faber Critical Guide*, Farrar, Straus and Giroux, London 2000.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 2003.

Lukeš, Milan, *Divné divadlo našého věku*, SAD, Praha 2008.

Nadel, Ira Bruce, *Tom Stoppard. A Life*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2002.

The Big Book of Jewish Humor, ed. W. Novak, M. Waldoks, William Morrow Paperbacks, New York 1981.

Oz, Amos; Oz-Salzberger, Fania, *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Czytelnik, Warszawa 2014.

Pawłowski, Roman, *Człowiek z krainy utopii. Rozmowa z Tomem Stoppardem, brytyjskim dramaturgiem*, „Duży Format”. Dodatek „Gazety Wyborczej”, 29 III 2004, wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,1989055.html [dostęp: 18 I 2020].

Pytlík, Radko, *Fenomenologie humoru aneb Jak filozofovat smíchem*, Emporius, Praha 2000.

Radford, Colin, *Theatre within the Theatre*, „Nottingham French Studies” 1972 nr 11, s. 76-90. On-line: www. euppublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.1972-2.005 [dostęp: 10 II 2019].

Sikora, Sławomir, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją, czyli jak być. Shakespeare, antropologia i Toma Stopparda gra w teatr*, „Konteksty" 1995 nr 2, s. 24-29.

Stoppard, Tom, *Before we were famous*, https://www.spectator.co.uk/2015/05/before-we-were-famous-tom-stoppard-describes-sharing-a-bedsit-in-sixties-london-with-derek-marlowe/ [dostęp: 9 IX 2019].

Schippers, J.D., *Stoppard’s Nestroy, Schnitzler’s Stoppard or Humpty Dumpty in Wiener Wald*, [w:] *Linguistics and the Study of Literature*, ed. T. D’haen, Rodopi, Amsterdam 1986, s. 245-268.

Sugiera, Małgorzata, *„Hamlet” współczesny*, „Dialog” 1992 nr 3, s. 150-157.

Taż, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Universitas, Kraków

1997.

Szczygieł, Mariusz, *Gottland*, Czarne, Wołowiec 2006.

Uchman, Jadwiga, *Koegzystencja groteski i polityki* – Kwadratura koła *Toma Stopparda*, „Tekstualia” 2014 nr 4, s. 79-92.

Taż, *Reality, Illusion, Theatricality: A Study of Tom Stoppard*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-tomasa-strausslera-do-sir-toma-stopparda*