

Agata FIRLEJ

Poznań

Życie po wybuchu.
**Refleksy transformacji w czeskiej dramaturgii
po 1989 roku**

Słowa kluczowe: Literatura czeska, czeski dramat po 1989 r., teatr, transformacja, *backlash*

Keywords: Czech literature, Czech drama after 1989, theater, transformation, *backlash*

Abstract

Niniejszy esej poświęcony jest analizie czeskich, teatralnych refleksji na temat rzeczywistości po transformacji politycznej. Przegląd wybranych sztuk, powstałych w latach 1994-2006, zawiera krótkie literaturoznawcze opracowania tekstów M. Bambuška, L. Baláka i J. Topola, dopełnione uwagami na temat dzieł D. Drábka i M. Urbana. Skatalogowano powtarzające się w sztukach wymienionych autorów motywy: czekania na barbarzyńców, poczucia epistemologicznego i społecznego chaosu, neotrybalizmu i spustoszenia w dziedzinie międzyludzkiej komunikacji (kryzys języka).

Pomocną kategorią, wywodzącą się z amerykańskiej socjologii, jest *backlash*: stan po wybuchu. Backlash jest stanem psychologicznym (również w sensie psychologii społecznej), który skłania do podejmowania decyzji nieracjonalnych i niebezpiecznych, służących wyłącznie zniesieniu poczucia niepewności i tęsknoty. Ten stan obserwują i komentują wymienieni autorzy sztuk teatralnych.

This essay is devoted to the analysis of Czech theatre reflections on the reality after the political transformation in the Middle-East Europe. The review of the chosen plays, written in the years 1994-2006, contains short theoretical investigations of the M. Bambusek's, L. Balak's and J. Topol's texts, fulfilled with the notes on D. Drabek's and M. Urban's works. There were some repeated motives to be observed in the analysed texts: waiting for the barbars, feeling of the epistemological and social chaos, neotribalism and the crisis of the inter-human communication (language).

Useful category, derived from the American sociology, is 'backlash', the state after the explosion. This is the psychological (also in the sense of social psychology)

state, that pushes to irrational and sometimes dangerous decisions, taken only to relieve the feeling of uncertainty and nostalgia. This state of 'backlash' is observed and artistically commented by the authors of the analysed plays.

W pierwszych latach po odzyskaniu niezależności od Sowietów, czeski teatr przeżywał swój karnawał, nie pierwszy zresztą w historii: przepełnione teatry, wysyp premier, nowe konkursy i czasopisma traktujące o sztuce dramatycznej przypominały nieco atmosferę z początków Pierwszej Republiki. „W tym czasie wyglądało na to, że każdy nagle chciałby zostać dramaturgiem” – pisze Lenka Jungmannová w przedmowie do polskiego wydania antologii dramaturgii czeskiej (Jungmannová 2006, s. 9). Dramaturgowi powierzono zresztą rządzenie krajem. Jednakże karnawał i rewolucja nie mogą trwać w nieskończoność. Ekstacyczny nastrój uspokoił się, tłumy w teatrach przerzedziły, a sami dramaturgowie jak gdyby przystanęli w miejscu i poddali bardziej krytycznemu osądowi europejskie i światowe inspiracje, które nieco wcześniej przyjmowali z zachłannością, wykluczającą głębszą refleksję.

Truizmem byłoby stwierdzenie, że publiczność, która głośnie nozami, w spokojnych czasach wybiera raczej rozrywkę z gatunku slapstickowo-telewizyjnej niż ambitniejsze realizacje. Problem zaczyna się wówczas, gdy za gustami szerokiej publiczności podążają dyspenci grantów i dotacji. W maju 2008 roku praskie środowisko teatralne obiegł list otwarty Jiřego Suchého, twórcy legendarnych, niezależnych teatrów Na zábradlí i Semafor.

Czytamy w nim:

Nikdy mě nenapadlo, když jsem, symbolicky řečeno, cinkal klíči, že se jednou ocitnu v pozici toho kameramana W z Hollywoodu [Suchý nawiązuje do sytuacji z początków Hollywood, gdy konkurenci nawzajem niszczyli sobie kamery, by nie można było nakręcić filmu – przyp. A.F.]. Ne, nelituju svého tehdejšího cinkání, kterým jsem vyprovodil skomírající totalitní režim, ale zcela nečekaně mám sto chutí si znovu zacinkat. Víím, že zůstane jen při sto chutích, ale víím taky, že nastal čas utkávat se s nepřítelí vrchností, podobně jako v letech normalizačních. Komunistický režim mě rovněž zkoušel připravit o práci. Způsob, jak se to dělo, se od současných způsobů lišil. Jako by se tehdy styděli likvidovat mě otevřeným zákazem, vše se dělo

zvolna a tajně. Dnes chybí ten styd. Zcela veřejně se bez výstrahy zavře kohoutek, z něhož nám celá léta kapala podpora, bez níž se malá divadla zaměřená na potřeby menší, protože citlivější a kultivovanější části společnosti, nemohou nikde na světě obejít (Suchý 2008).

Rozżalenie Jiřego Suchego podziela znaczna część dawnych opozycjonistów, nierzadko postaci światowego formatu, które nie są w stanie zdobyć dotacji dla swoich małych teatrów.

Wydaje się zresztą, że Czesi znacznie lepiej niż my, Polacy, radzą sobie z charakterystyczną stratyfikacją gustów; ze względu na literacką tradycję, łatwiej im pogodzić kulturę wysoką i niską. Udoskonalili się w podawaniu ważnych treści za pomocą prostej, lekkiej (choć nie prostackiej i nie siermiężnej) formy. Już od 1913 roku Karel Čapek pisał eseje (wydane w zbiorze *Marsyas čili na okraj literatury*; Čapek 1971) o przenikaniu kultury popularnej do wysokiej – pisał o tym zjawisku w sensie pozytywnym. *Forbiny*¹ Wericha i Voskovca z ich przedwojennego teatru łączyły przenikliwość i dowcip. Powojenne absurdałne groteski Václava Havla, Pavla Landovského czy Ivana Klímy „rozbrajały” poważne problemy moralne doby komunizmu, pokazując je tak, że nie sposób było powstrzymać się od śmiechu. Podobnie funkcjonował niezależny, ostravski teatr Waterloo², brneńska Husa na provázku i wiele innych. Zresztą liczba teatrów porozsiewa-

¹ *Forbinami* (z niem. *vorbühne*: przed-sceny) nazywano krótkie, dowcipne dialogi legendarnych twórców związanych z praskim Osvobozeným divadlem: Jana Wericha i Jiřego Voskovca. Dialogi te, prowadzone przed zasłoniętą jeszcze kurtyną, były w znacznej mierze improwizowane (inspirowane reakcjami publiczności) i dotyczyły aktualnych wydarzeń społecznych i politycznych. Zwyczaj prowadzenia forbínów został zapoczątkowany około 1927 roku i kontynuowany aż do wybuchu II wojny światowej, po której Voskovec wyemigrował i tym samym słynny teatralny duet V+W przestał istnieć.

² Niezależny teatr Waterloo został założony w 1968 roku w Ostravie przez Ivana Binara, Petra Podhrázkiego, Edvarda Schiffauera i Petra Ullmana. Inny związany z teatrem twórca, Miroslav Horníček, tłumaczył jego nazwę następująco: „je lépe nést jméno znamenající slavnou porážku než neslavné vítězství” („lepiej nadać nazwę odsyłającą do słynnej porażki niż do niesławnego zwycięstwa”). Waterloo w satyryczny sposób krytykowało panoszącą się w kulturze oficjalnej „szmirowatość” (śmí-

ných po małych czeskich miejscowościach nadal przyprawia przyjezdnych o zawrót głowy. Uznani reżyserowie nie traktują jako ujemnego, że zdarza im się pracować w Ołomuńcu, Ustí nad Labem czy w prowincjonalnych Lounach. Ba! Zdarzały się sytuacje, gdy magistrat niewielkiego miasteczka, z własnej inicjatywy powierzał garstce zapaleńców przestrzeń z przeznaczeniem na teatr. Taką sytuację opisywał w jednym z wywiadów Miroslav Bambušek³, wspominając początki swojej działalności teatralnej w Lounach (w latach dziewięćdziesiątych założył w dawnej kotłowni znany dziś w Czechach teatr Multiprostor). Mimo wszystko jednak wolny rynek okazał się wyzwaniem ponad możliwości wielu mniejszych teatrów. Sztuki młodych, czeskich autorów z rzadka tylko miały szanse być wystawiane dłużej niż przez jeden sezon. Wiele dramatów nadal pozostaje w komputerach agencji Dilia – a krąg ich czytelników jest równie niewielki, jak za czasów samizdatu. Wydawnictwo Větrné mlýny, specjalizujące się w publikowaniu tekstów teatralnych, wydaje drukiem tylko te dzieła, którym udało się przebić do czołówki. A można się do niej przebić na przykład wówczas, gdy autor zabłyśnie w bardziej koniunkturalnej dziedzinie, takiej jak film (Alice Nellis, Petr Zelenka), szefuje teatrowi (jak Miroslav Bambušek czy David Drábek) lub też wygra prestiżowy konkurs dramatyczny im. Alfreda Radóka (jak Luboš Balák czy Jan Antonín Pitínský).

Odpyły widzów od nowego czeskiego teatru należy jednak także interpretować jako wyraz zniechęcenia kierunkiem, w którym ów teatr podążał w latach dziewięćdziesiątych. Przywiązanie publiczności do dobrze ugruntowanej tradycji groteski i satyry politycznej z domieszką surrealizmu sprawiło, że powszechna wśród młodych drama-

ráctví) i powszechne obniżenie poziomu. Jedną z najbardziej znanych scen tego teatru był wyreżyserowany przez Tomaša Slámę „List otwarty do K. S. Stanisławskiego” („Otevřený dopis K. S. Stanislavskému”), za który postawiono autorów przed sądem.

³ O *divadlo zas tak moc nejde*, wywiad Romana Sikory z Miroslavem Bambuškem, „Literární noviny”, nr 13, 2005, s. 15.

turgów inspiracja importowanym z Zachodu brutalistycznym nurtem „coolness”⁴ nie mogła liczyć na powodzenie. Uniwersalność poruszanych problemów: zagubienie, cierpienie, niespełnione pragnienie miłości, inwazja kiczu, konsumpcjonizm, poczucie utraty sensu – była zapewne przez wielu widzów postrzegana jako ucieczka od czeskości. „Ciężkie” i epatujące brzydotą sztuki zbyt dalekie były od ich przyzwyczajęń. Teatralnej publiczności musiało również brakować odniesień do aktualnej sytuacji społecznej i politycznej z ducha Oswożonego divadla, skoro kilka lat temu „Literární noviny” zapoczątkowały dyskusję: „Co się stało z satyrą w czeskim teatrze?”.

Wydaje się jednak, że schyłek poprzedniego wieku i początek obecnego przyniósł pewien, być może wymuszony opisanymi perturbacjami, zwrot ku czeskiej tradycji⁵. Obok utworów takich, jak *Písek* Miroslava Bambuška, wyraźnie nawiązujących do zachodnich brutalistów (choć jednocześnie rejestrujących stan ducha mieszkańca Europy Środkowej w konfrontacji z „obywatelami świata”), pojawiają się nie stroniące od elementów surrealistycznych satyry polityczne (*Švejkův vnuk* Luboša Baláka i *Cesta do Bugulmy* Jáchyma Topola) i parafrazy znanych dzieł (David Drábek w *Janie z parku*⁶ żongluje wielkimi tekstami czeskiej kultury).

⁴ Nazwy „coolness” na określenie nurtu brutalistycznego czy też ekspresjonistyczno-naturalistycznego używam za Lenką Jungmannovou (cytowana przedmowa do „Opowieści o zwyczajnym szaleństwie”). Najbardziej znanymi reprezentantami tego nurtu, wielokrotnie wystawianymi również w polskich teatrach, są Sarah Kane, Mark Ravenhill, Maria von Mayenburg, Martin McDonagh. Roman Pawłowski we wstępie do antologii najnowszego dramatu polskiego „Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne” (Kraków 2004) używa przymiotnika „niesmaczne” jako określenia wspomnianego nurtu.

⁵ Jest to tendencja, jak się wydaje, zgoła odmienna od polskiej: twórcy tacy jak Jan Klata, Krzysztof Bizio, Ingmar Villquist, Sławomir Shuty ignorują polską tradycję teatralną i nie komentują polskiej codzienności.

⁶ Polska tłumaczka, Krystyna Krauze proponuje interesujący przekład tytułu: „Joanna D’Park”. Główna bohaterka dramatu jest kreowana na współczesną Dziewicę Orleańską.

Większość twórców ostatniego piętnastolecia (prezentują dramaty napisane po 1994 roku) stara się pogodzić uniwersalność podejmowanych problemów z komentarzem dotyczącym czeskiej teraźniejszości. Właśnie ten artystyczny komentarz był podstawą, na jakiej opierałam się, wybierając dramaty do poniższego przeglądu.

Niežnośna lekkość bytu

V jednom si lidi vůbec nevšímají, jsou k sobě naprosto lhostejní, maximálně něco předstírají, ani strach ze sebe nemají. A to jste vy všichni tady v těch laciných hospodách, vy všichni tydlety turisté. Chcípnete na svůj nezám, na svojí lhostejnost, na nesnasitelnou lehkost vašeho života⁷ –

– woła pan Ratko Gorovič, bohater *Písku* Miroslava Bambuška. Mieszkaniec byłej Jugosławii, wewnętrznie spustoszony przez wojny, wytacza proces zadowolonym z siebie ludziom Zachodu: proces niesprawiedliwy, wedle wzorców terroru, w którym sentencja wyroku już dawno zapadła, a podstawowym przewinieniem podsądnych jest „niežnośna lekkość“ ich bytu. Cytat z powieści Milana Kundery pod tym samym tytułem działa jak hasło wywoławcze, zrozumiałe dla tych, którzy Kunderę czytali. Otwiera ono bowiem szereg opozycji, na których oparta jest powieść czeskiego pisarza: *einmal ist keinmal* czy *es muss sein*? Lekkość codziennych drobiazgów czy ciężar wielkich problemów? Życie w biednej, niespokojnej Europie Środkowej czy na bogatym i ustabilizowanym Zachodzie? Wieczny powrót czy linearność? Afirmacja czy wątpliwość?⁸

Początkowo wydaje się, że dramat Bambuška przynosi gotową odpowiedź, pokazuje świat czarno-biały, w którym bohaterowie podzieleni są odgórnie i bez zbędnych komplikacji na dobrych i złych. Dobrzy – to mieszkańcy Europy Środkowej, doświadczeni przez historię, wyzbyci złudzeń, posiadający duszę; zli – to ludzie Zachodu prezentujący wzorowe użębienie w obowiązkowym uśmiechu, egzystencjal-

⁷ Cytat z maszynopisu autorskiego, datowanego na rok 2001. Miroslav Bambušek jest w Czechach reprezentowany przez agencję Dilia.

⁸ Por. Illg 1992, s. 116–129 (rozdział *Antynomie i wybory*).

ni turyści opanowani przez kompulsywny konsumpcjonizm, „the hollowed people“ Eliota. Innymi słowy: wydawałoby się, że mamy do czynienia z uwspółcześnioną wersją słowiańskiego mitu z XIX w.

W egzotycznej scenerii Wysp Kanaryjskich spotykają się bohaterowie z różnych światów. Amerykanka Claudia uprawiająca turystykę erotyczną; skłócone czeskie małżeństwo, które pragnie spełnić swoje marzenie z przasných komunistycznych czasów: „być na Kanarach“; pan Ratko, opanowany przez nienawiść do zachodniego blichtru, a jednocześnie chętnie z niego korzystający – i jego syn Marko, postać zrazu najbardziej nieokreślona, zamazana, pozbawiona kręgosłupa, męska prostytutka.

Początkujący tłumacz, podejmując się przekładu dramatu Bambuška, miałby przede wszystkim okazję podszlifować czeskie słownictwo wulgarne, z pogranicza seksualno-fekalnego – pod tym względem autor kontynuuje najlepsze wzorce nurtu brutalistycznego. Przesycone brzydotą i odrażające są relacje między bohaterami i oni sami – jakież kontrast z idylliczną scenerią wyspy. Tym samym podział na dobrych i złych zaciera się, bo po prostu nie sposób zaakceptować żadnej ze stron. Sprawy zaczynają się komplikować na dobre, mieszając i przesypywać jak tytułowy piasek, gdy okazuje się, że umierający na naszych oczach Marko – umiera nie po raz pierwszy; on już od dawna jest martwy, to *zombie*. Kim zatem jest Marko? Nowym pokoleniem, które nie żyje – żyjąc? Generacją zamordowaną przez ojców? Słamszoną „złym urodzeniem“ na Bałkanach czy w Europie Środkowej? A może Marko jest niespełnionym pragnieniem lekkości bytu?

Agonia pana Ratka jest z kolei dla Claudii okazją do zorganizowania show na wzór hollywoodzki, jak gdyby śmierć dla ludzi Zachodu straciła swoją prawdziwość, przestała być tym ostatecznym zamknięciem i największym ciężarem. Ale czy na panu Ratku, oglądającym zmultiplikowaną śmierć podczas bałkańskich wojen, robi ona jakieś wrażenie? W nierealnym – bo zbudowanym na stereotypach – świecie Wysp Kanaryjskich śmierć zakwestionowano tak, jak wcześniej zakwestionowano życie. Okazuje się, że samozwańczy sędzia – Ratko – nie miał prawa do ferowania wyroków, bo on sam powinien

zasiąść na ławie oskarżonych. Oskarżeni i skazani są wszyscy – ale jakie to ma znaczenie, skoro wszystko i tak jest piaskiem, pustką, miałością, skoro zostanie zawiane, przysypane i wyrównane...

Miroslav Bambušek powraca w swoim dramacie do pytań, które dla czeskiego odbiorcy brzmią znajomo, bo towarzyszą mu od dawna. Mają wiele wspólnego z „česką otázką“ Huberta Gordona Schauera: są pytaniami o prawo do istnienia narodu i cel tegoż istnienia, o wewnętrzne ukształtowanie jego członków, ich rolę, o los. Bambušek zamyka na wyspie i konfrontuje ze sobą bohaterów wywodzących się z różnych światów, którzy mimo bezpośredniego kontaktu wciąż postrzegają się jedynie przez pryzmat zafałszowań i stereotypów, zarzucając sobie nawzajem ignorancję. Tak, jak Kanary dla przeciętnego mieszkańca Środkowej Europy są wyspą nierealną, utkaną z marzeń i opowieści, tak też nierealne w gruncie rzeczy są wyobrażenia przedstawicieli jednej i drugiej Europy (i Ameryki) co do „tamtych, innych, drugich“. Bambušek kreuje świat swojego dramatu, korzystając także z surrealistycznych tradycji czeskiego teatru. *Žywy trup* Marko, egzotyka prezentowanego świata, nasycenie erotyzmem, uderzanie w konwenans i przekraczanie granic obyczajowych – łączą wspomniany nurt „coolness“ ze wzorcami surrealizmu, który w Czechach wciąż ma się dobrze.

Czekanie na barbarzyńców

Pewne podobieństwa do dramatu Bambuška można dostrzec także w późniejszej (z 2006 roku), sztuce Jáchyma Topola *Cesta do Bugulmy*, napisanej na zamówienie Düsseldorfer Schauspielhaus⁹. Akcja tego futurystycznego utworu rozgrywa się na peryferiach Europy Wschodniej, gdzieś w głębi Rosji. Praski kat Eman, który stracił pracę po tym, jak do jego kraju zawitała demokracja, jego syn Jeník i scho-

⁹ Przekład polski: Topol 2006. Dramat Topola, pisany na zamówienie teatru w Düsseldorfie, jest częścią większego, międzynarodowego projektu artystycznego, zatytułowanego: „Europa – czekanie na barbarzyńców”. Nazwę miał zaproponować właśnie Jáchym Topol.

rowany dziadek (również kat) podążają do Symberii¹⁰ w poszukiwaniu legendarnego miasta Bugulma¹¹, ostatniego bastionu komunizmu. Jeník, podobnie jak Marko z *Piasku*, jest zdominowany przez ojca i pozbawiony kręgosłupa. Uzależniony od narkotyków, sprawia wrażenie rośliny, niezdolnej do życia i pozbawionej zdolności do oceny sytuacji. A może i Jeník już nie żyje, może jest kolejnym *zombie*? Symberia to kraj górzysty i pokryty śniegiem – kiedy jednak przychodzi odwilż, odsłania ruiny i stosy, góry trupów. Karla, żona Eman, dawna pracownica czeskiego prosektorium i Lekarka, niemiecka chirurg plastyczna (można powiedzieć, że ich zawody odpowiadają na najpilniejsze potrzeby krajów, z których bohaterki się wywodzą), preparują – a dokładniej: kompletują i zszywają – trupy na przybycie bliżej nieokreślonego boga, który ma je wskrzesić. Skąd nadzieja na zmartwychwstanie komunistycznych upiórów? Stąd, że Europa Zachodnia została najpierw, poniekąd na własne życzenie, zalana przez morze arabskich imigrantów, a potem, kiedy frustracja wykorzystywanych i odrzucanych imigrantów osiągnęła apogeum, złamana przez terroryzm.

My dvě to přečkáme, ten nejhorší čas, než se svět vzpamatuje. Žádná katastrofa se nedá protahovat do nekonečna, tvrdím já. Bílá civilizace se určitě časem zkonsoliduje. Jsem si vědoma, že říkám-li bílá, dopouštím se nekorektnosti, ale na to dneska sere pes –

¹⁰ Polska wersja nazwy za trafnym przekładem Leszka Engelkinga, w oryginale kraina nosi nazwę Simbirie.

¹¹ Część czeskich odbiorców natychmiast skojarzy nazwę miasta Bugulma z postacią Jaroslava Haška. Pisarz, jako komisarz Armii Czerwonej, był w latach 1918–1919 komendantem tego syberyjskiego, istniejącego zresztą do dziś, miasta. Od 1920 roku Hašek publikował w czasopiśmie opowiadania z cyklu *Velitelem mesta Bugulmy*. Szczególnie znana jest opowieść o komendancie Jerochymowie (lub Jerofimowie), który rozprawił się z analfabetyzmem w Bugulmie w ciągu tygodnia, grożąc mieszkańcom, że rozstrzela tych, którzy nie nauczą się czytać. Nazwisko tego komendanta, w formie żeńskiej, wykorzystał Topol, stwarzając postać komendantki. Początkowo właśnie Hašek miał być bohaterem dramatu Topola, ale ostatecznie, ze względu na uniwersalizm poruszanej tematyki, pisarz zrezygnował z takiej koncepcji.

– mówi niemiecka Lekarka i jest to jedyne podsumowanie katastrofy, jedyna zarazem nadzieja, o ile można tu mówić o jakiejś nadziei. Symberia, pusta i nieatrakcyjna dla imigrantów, wydaje się ostatnim miejscem, w którym można się schronić przed terrorystami i przetrwać. Kobiety, przedstawicielki dwóch różnych światów: Europy Środkowej i Zachodniej, rozmawiają ze sobą – a raczej wymieniają się stereotypami. Te rozmowy nie prowadzą do ujawnienia prawdy i nie komplikują obrazu Zachodnio- i Środkowoeuropejek, podobnie jak nie poprawia sytuacji obowiązujący już w Europie wspólny język „globisz”. Obie bohaterki nie potrafią myśleć inaczej, jak tylko za pomocą haseł i stereotypów. I to zarówno o sobie nawzajem, jak i o sobie samych. Są puste wewnątrznie, pozbawione właściwości. W dramacie, zbudowanym z istoty swojej na dialogu, do żadnego dialogu nie dochodzi. Wypowiedzi bohaterów mijają się i zderzają ze sobą w locie, niczego nie wyjaśniają i nie rozwiązują. Tymczasem Symberia, jak nie przymierzając: Narnia, ociepla się i topnieje. Stalinowska struktura dawnych łagrów odżywa, znowu ma swoją dziejową szansę – pojawia się nawet dawna komendantka Bugulmy, Jerochymová, beznogi upiór, ni to mężczyzna, ni kobieta. W finale nad Symberią przelatuje (w amerykańskim śmigłowcu Apache) sam bóg, wyzwoliciel i długo oczekiwany Godot: Władimir Putin.

Diagnoza Topola, ubrana w strój futuryzmu i ironii – przeraża. Kojarzy się z „Inwazją jaszczurów” Karela Čapka, powieścią z lat trzydziestych ubiegłego wieku, również futurystyczną i prześmiewczą, a także, jak pokazał czas: proroczą.

Topol, który swego czasu tłumaczył na czeski opowieści o Indianach, i który w *Sestrě*¹² pokazuje rzeczywistość rewolucji-karnawału, gdzie podstawową „komórką społeczną” staje się plemię, szczep, banda, w swoim dramacie również kreuje społeczność opierającą się na mentalności trybalistycznej¹³. Wskazując na podziały utrzymujące się

¹² Topol 1996. Polski przekład: Topol 2002.

¹³ Analiza trybalistycznych koncepcji, podejmowanych współcześnie przez takich badaczy, jak Michel Maffesoli czy Robert Putnam, a w przeszłości np. przez Karla

pomimo pozornej tolerancji oraz narastającą potrzebę znalezienia oparcia w jakimś autorytecie, Topol rejestruje powrót ustroju plemiennego, ze wszystkimi tego konsekwencjami. W gigantycznej trupiarni, jaką jest zarówno w wizji Topola, jak i Bambuška Europa, trudno odnaleźć sens, za to boleśnie poszukuje się wodza, przywódcy stada. Nieznośnie lekkie „prawdy” i „racje” odrywają się od swoich podstaw, wirują w powietrzu, zderzają się ze sobą, rozdrabniają w pył: pozostaje jedynie oczekiwanie na wyzwoliciela... i na barbarzyńców.

Wnuk Szwejka

Dramat Jáchyma Topola ma w sobie jednakże coś z ducha satyry politycznej: przesada prowadzi do komizmu, postaci są karykaturami, tematyka, przy całej uniwersalności i powtarzalności schematu, jest aktualna.

Satyra polityczną sensu stricto – i odpowiedzią na nawoływania publicystów skupionych wokół *Literárek* – jest sztuka Luboša Baláka, zatytułowana *Švejkův vnuk*¹⁴.

Pewnego dnia w barze „Pod Czerwoną Żabą” pojawia się, poszukujący inspiracji, pracownik agencji reklamowej Pulec. Nastawia dyktafon, by nagrać piwne opowieści Toncra, Evžena, Kabáta i Ištvánka. Ten ostatni, niewątpliwie kretyń (jak sam twierdzi: jego IQ wynosi 72), a jednocześnie najlepszy gawędziarz, przedstawia się jako wnuk samego Szwejka. Zachwycony anegdotami i darem wymowy Ištvánka, Pulec lansuje go jako „wnuka Szwejka”, ale wkrótce sprawy wymykają się spod kontroli. Pozoun, właściciel agencji reklamowej

Poppera, który wiązał trybalizm z totalitaryzmem, w odniesieniu do utworów Jáchyma Topola oczekuje na szczegółowe opracowanie.

¹⁴ L. Balák, *Švejkův vnuk*, 2001, egzemplarz autorski udostępniony przez agencję Dilia. Sztuka miała premierę w praskim Teatrze Narodowym (Činohra Národního divadla) w 2001 roku. Polską wersją sztuki („Wnuk Szwejka”), w przekładzie Agaty Firlej, dysponuje warszawska Agencja Dramatu i Teatru. Dramat nie był wystawiany w Polsce.

i chorobliwie ambitny manipulator, wpada na pomysł powołania do istnienia nowej partii politycznej, której Ištvánék miałby być liderem. Eksperyment się udaje. Wnuk Szwejka bije rekordy popularności; jego dosadne wypowiedzi są uwielbiane przez wyborców i przekazywane z ust do ust. Nic nie jest w stanie mu zaszkodzić: ani rozgłaszana przez adwersarzy prawda o jego braku inteligencji, ani kryminalna przeszłość, ani informacja, że jest stałym bywalcem nocnego klubu „Pod różowym wzgórkim”. Ištvánék nie tylko nie próbuje niczego ukrywać, ale wręcz chełpi się swoimi wadami. Wyborcy widzą w nim swoje własne odbicie; ich słabości przestają być słabościami, nie ma czego się wstydzić. Debata telewizyjna z politycznymi konkurentami kończy się sukcesem Ištvánka, będąc przy okazji zgrabną satyrą na charakterystyczne „idiolekty” polityków:

Matlowa: Dobry wieczór państwu. Dzisiaj, na czternaście dni przed wyborami, mam przyjemność powitać w studiu liderów czterech największych partii: pana Weissa, pana Szlajsa, pana Szykulę i pana Szwejka (*wszyscy uśmiechają się do kamery*).

Isztwanek: Siemanko! Pozdrawiam wszystkich bywalców Czerwonej Żaby! [...]

Weiss: Zdecydowanie protestuję. To jest dehonestacja powagi tego miejsca. To jest denuncjacja politycznej reprezentacji naszego państwa.

Isztwanek: Ale tam, w Czerwonej Żabie, nikt na takie rzeczy nie patrzy...

Matlowa: Proszę usiąść.

Isztwanek: Ja tylko nie chciałem, żeby to była taka nuda. Chciałem ludzi trochę rozweselić. A może bym machnął jakąś anegdotę? Znam taką jedną, trochę sprośną, o kominarzu... Te sprośne są najlepsze.

Weiss: Pani redaktor!

Matlowa: Na anegdoty będzie miejsce w innym programie, panie Szwejku. My tu mówimy o polityce.

Szykula: Ale wolność słowa, jest wolność słowa...

Weiss: Boże święty.

Szykula: Pan jest przeciwnikiem wolności słowa.

Szlajs: Przejdźmy do meritum. Polityka politykiem czynią przede wszystkim wybory (*bierze papiery*). Nasza partia koncentruje się na pomocy najuboższym. Mamy szereg propozycji służących polepszeniu bytu naszych obywateli. Każdy obywatel ma prawo do godnego życia...

Isztwanek: Święta racja. Musimy sobie pomagać. U nas na ulicy taka pani Bieluszowa, to jeszcze koksem pali. Chociaż ledwo się trzyma na nogach. Ja tak sobie myślę, że jak tu siedzimy, takie cztery chłopcy po byku, to czemu byśmy nie mieli pójść i zanieść jej ten koks. Zima za pasem.

Weiss: To jest istna dekapsulacja subtranzytowych reakcji!¹⁵

Sondaże po debacie wskazują, że wnuk Szwejka zostanie premierem. Dawni przyjaciele z Czerwonej Żaby próbują wykorzystać karierę Ištvánka dla własnych korzyści. Naiwna prostytutka Leliček, gorąco namawiana przez knajpiane towarzystwo, zamierza uwieść przyszłego premiera, aby zapewnić sobie i „opiekunom” spokojną przyszłość i stałe źródło finansowania. W finale wnuk Szwejka zostaje premierem, ale podczas ulicznego festynu z okazji zwycięstwa podchodzi do niego człowiek w stroju klauna – prawicowy polityk, stojący na straży prawdy i wartości chrześcijańskich – i wypala do niego z rewolweru. Celnie. Gdy wnuk Szwejka umiera, opuszczony przez przerażonych współpracowników i ogarnięty paniką tłum, pozostaje przy nim tylko głupiutka prostytutka Leliček, która chichocząc, pyta: „I co, Szwejku? I co?!”

Szwejk umiera zastrzelony przez klauna, a my odnosimy wrażenie, że to on był smutnym klaunem, wyniesionym przez tłumy, a następnie przez te tłumy stratowanym. I jest to historia, która nie ma końca: bo przecież Honcová, asystentka Pozouna, urodzi Szwejkowi prawnuka... Znowu więc pojawi się ktoś, kto odegra swoją rolę, aby następnie zostać zdeptanym przez tłum.

¹⁵ Przekład Agaty Firlej.

Ištvánek – w skojarzeniach polskiego czytelnika — jest postacią pokroju Nikodema Dyzy, Rossa O’Grodnicka z powieści *Wystarczy być* Kosińskiego czy też, skoro o polityce mowa, Andrzeja Leppera. Czesi mają jedno, najsilniejsze skojarzenie, podane zresztą przez autora na talerzu: z dobrym wojakiem Szwejkem. W kontekście omawianego wcześniej dramatu Topola, który nie kryje się z inspiracją Hańskowskimi wspomnieniami z Bugulmy, trzeba przyznać, że Szwejk doskonale „odnajduje się” w postmodernistycznej współczesności. Oscylujący między bezradnością głuptasa a bezczelnością ulicznego cwaniaka bohater w powieści Jaroslava Haška (Hašek 1968; por. też Pytlík 1983) wyzwalał (świadomie lub nieświadomie) absurd austriackiej armii i absurd wojny w ogóle. W założenie dzieła wpisana była ironia – we wstępie pisze przecież autor:

Veliká doba žádá velké lidi. Jsou nepoznaní hrdinové, skromní, bez slávy a historie Napoleona. Rozbor jejich povahy zastínil by i slávu Aleksandra Macedonského (Hašek 1968, s. 9).

Nie inaczej funkcjonuje postać Szwejka (a raczej jego wnuka) w dramacie Baláka. Ištvánek nie wpisuje się w konwencje, bo ich po prostu nie zna; myśli i mówi z perspektywy knajpianego stolika w Czerwonej Żabie. A ponieważ on się odkrywa, muszą się odkryć również jego przeciwnicy. Fałsz polityki zostaje rozsadzony od środka. Taka kreacja bohatera pozwala zresztą na satyryczne „rozsadzanie od środka” rozmaitych środowisk, przez które wnuk Szwejka przechodzi: agencji reklamowej, nocnych i dziennych klubów, telewizji, prasy. Dramaturg nie stroni również, podobnie jak wcześniej omawiani autorzy, od chwytów surrealistycznych: jak inaczej traktować na przykład motyw odśrubowywania głowy jednego z polityków?... Wszyscy bohaterowie dramatu Baláka sprawiają wrażenie kukieł, poruszanych wprawą ręką reżysera: może Pozouna, właściciela agencji reklamowej, a może raczej „zbiorową ręką” tłumu? W świecie tym nie ma pomiędzy bohaterami relacji innych niż relacja handlowa: ostatni, zdawałoby się, przyczółek prawdziwej ludzkiej solidarności, knajpa pod Czerwoną Żabą, rychło okazuje się równie interesowny, jak agen-

cja reklamowa czy świat polityki. I jest to bardzo przykra konstatacja. Podobnie jak

Przykra jest śmierć Huberta Perny

Hubert Perna, bohater wcześniejszej – bo napisanej w 1994 roku i wystawionej rok później w HaDivadle – jednoaktówki Luboša Baláka¹⁶ *Smrt Huberta Perny*, to quasi-wynalazca i samotnik, który wpada w histerię, kiedy tylko zaistnieje możliwość nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Jednocześnie tęskni za więzią z drugim: jej substytutami są radio i okno przez które Perna wygląda i w stronę którego wykrzykuje pogroźki (czają się nim wyimaginowani wrogowie). Relacja na odległość daje bohaterowi Baláka poczucie bezpieczeństwa, nie wymagając w zamian wysiłku przekraczania siebie, zwalczania własnych fobii. Pewnego dnia do drzwi „pracowni” Huberta pukają mężczyzna i kobieta, podający się za urzędników biura patentowego. Perna, który wysyłał do biura patentowego tysiące wniosków w związku ze swoimi „wynalazkami”, niechętnie wpuszcza gości. Jest w nich jednak coś złowieszczonego; z ich aluzji można wywnioskować, że nie są tymi, za których się podają. Są raczej wysłannikami śmierci, tajemniczymi „likwidatorami” albo emanacjami psychiki samego Perny, wytworami jego oszalałego i zmęczonego samotnością umysłu.

Przestrzeń w sztuce jest antropomorficzna i zarazem klaustrofobiczna (akcja rozgrywa się w jednym, ciasnym pokoiku), korelując tym samym z egzystencją Huberta. Na samym środku pracowni króluje „wynalazek” Perny, skrętnie przez niego przykrywany obrusem. Początkowo Hubert opowiada, że stworzył machinę zakrzywiającą czasoprzestrzeń, roztacza przed gośćmi wizję ludzkości, która pokonuje wszelkie bariery. Trójka bohaterów żongluje stylami: naukowym, potocznym, wzniosłym, w zależności od tego, o czym akurat mówią. Odnosi się wrażenie, że styl oderwał się od człowieka i że bohatero-

¹⁶ Polską wersję sztuki, w przekładzie Agaty Firlej, dysponuje warszawska Agencja Dramatu i Teatru. Dramat nie był wystawiany w Polsce.

wie w gruncie rzeczy mówią o niczym, „zagadują pustkę”, wyrzuca z siebie strzępy informacji pozbawionych kontekstu. Atmosfera grozy narasta, Hubert zaczyna czuć się niepewnie i próbuje wyprosić gości. W desperacji przyznaje, że jego wynalazek to kłamstwo, fikcja. Urzędnicy jednak jak gdyby tylko czekali na moment, kiedy Hubert odsłoni się, przyzna przed samym sobą, że jego koncepcje były samooszukiwaniem się – i sprowadzają rozmowę na śmierć; pokazują wszystkie jej współczesne odsłony i odmiany: demitologizują ją, wulgaryzują. Sprawiają wrażenie coraz bardziej napastliwych, bezlitosnych. Sztukę kończy scena umierania Huberta – troje bohaterów odmawia swego rodzaju litanię złożoną z przypadkowych, bezsensownych słów; przypomina to grę w skojarzenia. Słowa są wrzucane w eter, byle tylko brzmiały; są puste, wyjałowione z treści i w niczym nie ratują, nie pomagają umierać. Prezentują tę, kameralną, psychologiczną i wyraźnie odmienną od pozostałych, sztukę, ponieważ stanowi ona niezbędne dopełnienie refleksji wymienionych twórców. Balák znajduje sposób, by pokazać w teatrze problem „bezsensownego słowotoku”, odsłaniającego erozję międzyludzkich więzi, dewaluację słowa; problem, który podejmą w swoich dramatach David Drábek (*Jana z parku*, 1994) czy Miloš Urban (*Nože a růže anebo topless party*, 2005).

Dwoje urzędników pukających do drzwi samotnika pojawiło się niegdyś już w powieści Franza Kafki (Kafka 1994). Interpretatorzy *Procesu* (choćby Erich Fromm czy Gustav Jung), posługując się ustaleniami Zygmunta Freuda, pisali o sprawie, jaką wytacza wykreowana i zarazem spętana przez społeczeństwo świadomość – podświadomość. Bohater Baláka staje się podsądnym podobnego procesu. Urzędnicy (jego świadomości?) zmuszają go do tego, by przestał się łudzić, by przyjął całą prawdę i zarazem nędzę swojego życia. Także i tę, że umiera się w całkowitej samotności.

Co pozostaje

Przegląd sztuk należałoby uzupełnić jeszcze o *Janę z parku* Davida Drábka (2003, s. 133), w której współczesne wcielenie Joanny

d’Arc (przypominające polskiemu odbiorcy *Antygone* w *Nowym Jorku* Janusza Głowackiego), pojawia się w miejskiej dżungli, by wraz z garstką społecznych wyrzutków: bezdomnego, prostytutki, narkomana, homoseksualisty i wariata, stworzyć podwaliny nowego, wspólnego świata. Historia poprowadzona jest w konwencji tabloidowych doniesień o osobliwościach (bracia-zroślaki przechadzają się parkowymi alejkami, rozważając korzyści z rozdzielania; na scenie pojawiają się transwestyta, człowiek uważający się za psa i osobnik, który doznał ostrego „zatrucia infomacyjnego”), socjologicznych białdań nad macdonaldyzacją świata, rasizmem i istnieniem „szklanego sufitu”; a także telewizyjnych show w rodzaju gali z okazji rozdania Oskarów (scena finałowa, w której Jana przemawia do publiczności). David Drábek, umiejętnie żonglując stylami i figurami popkultury, parodiuje ją i jednocześnie usiłuje spośród chaosu bodźców i fałszywych świecidełek wydobyć to, co brzmi czysto i ludzko w ścisłym tego słowa znaczeniu: pragnienie miłości.

Opierając się na samych tylko przykładach omówionych dramatów (egzemplifikacja jest bardzo niepełna, musiała bowiem zostać ograniczona ze względu na rozmiary niniejszego szkicu) można dostrzec kilka podstawowych, wspólnych twórcom problemów, wokół ogniskuje się ich refleksja nad rzeczywistością „po wybuchu”. Wspólne jest poczucie utraty stabilności, trwania w zawieszeniu, czy raczej: w stanie wirowania i chaosu. Amerykańska socjologia ma specjalne słowo na określenie stanu po wybuchu: jest to „backlash”, podmuch powrotny. *Backlash* jest stanem nieznośnym, który skłania do decyzji, jakie nie zapadłyby w normalnych czasach. Wydaje się, że tego właśnie obawiają się zarówno Jáchym Topol, przestrzegający przed neotrybalizmem i tęsknotą za Wodzem, jak i Bambušek, pokazujący, że oskarżyciele są podsądnymi, a podsądni – oskarżycielami. Rzeczywistość po wybuchu jest także rzeczywistością, w której język stanowi tylko dodatkowe narzędzie wpisywania się w konwencję, a rzeczywista komunikacja nie istnieje. Nie istnieje także śmierć, strywalizowana przez statystyki i gry komputerowe, ani życie: a jedynie jego multimedialna podobizna.

Drugą stroną tych, prowadzonych z dużym rozmachem, refleksji, stanowi kameralna opowieść Baláka o człowieku, który utracił więź z innymi i któremu mowa służy wyłącznie do zakrzykiwania pustki. Cóż więc pozostaje w życiu po wybuchu?

Tęsknota.

Literatura

- B a l á k L., 2003, *Smrt Huberta Perny*, [w:] *Česka divadelní hra 90. let*, Divadelní ústav ČR, Praha.
- Č a p e k K., 1971, *Marsyas čili na okraj literatury*, Československý spisovatel, Praha.
- Česka divadelní hra 90. let*, 2003, Divadelní ústav ČR, Praha.
- D r á b e k D., 2003, *Jana z parku*, [w:] *Česká divadelní hra 90. let*, Praha.
- H a š e k J., *Osudy dobrého vojáka Švejka*, Praha 1968.
- I l l g J., 1992, *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków 1992.
- J u n g m a n n o v á L., 2006, *Totalitaryzm i »coolness« – jak to pogodzić?* [w:] *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie. Antologia najnowszej dramaturgii czeskiej*, przeł. P. Krauze, Wrocław, s. 9.
- K a f k a F., *Proces*, przeł. B. Schulz, Warszawa 1994.
- P y t l í k R., 1983, *Kniha o Švejkovi*, Praha.
- S u c h ý J., 2008, *Co by bylo dobré vědět o pražských grantech*. On-line: www.institutumeni.cz/index.php?cmd=page&id=49&news_id=3960 [01.05.2008].
- T o p o l J., 1996, *Sestra*, Atlantis, Brno.
- T o p o l J., 2002, *Siostra*, przeł. L. Engelking, WAB, Warszawa.
- T o p o l J., 2006, *Droga do Bugulmy*, przeł. L. Engelking, wyd. Czarne, Wołowiec.