

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci**

**KATEDRA SLAVISTIKY**

**SEKCE POLSKÉ FILOLOGIE**

**MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE**

***Obraz společnosti***

***v současných polských divadelních textech***

**The image of society in the contemporary polish drama**

**Akademický rok 2009/ 2010**

**Doubrava Krautschneiderová**

polská filologie-divadelní věda

vedoucí diplomové práce: prof. **Marie Sobotková**, CsC.

**Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala samostatně a uvedla všechny použité prameny a literaturu.**

V Olomouci dne 15.8..2010

*Motto:*

*My bez teatru nie żyjemy. Kochamy teatr od dawna, właściwie od dzieciństwa, ale teatr nie jest najważniejszy. Najważniejsze jest życie. Najważniejsze, żeby żyć godnie.<sup>1</sup>*

**Gustav Holoubek (1923-2008)**

**vynikající polský herec, režisér, divadelní ředitel a politik českého původu**

*My bez divadla nežijeme. Milujeme ho dlouho, vlastně od dětství, ale divadlo není nejhlavnější. Nejdůležitější je život. Nejdůležitější je hodnotně žít.*

---

<sup>1</sup> Grzela, Remigiusz: *Spełniony*. Warszawa, Trio 2009. s. 5.

## OBSAH

<b>1. Úvodní slovo aneb cesta za tématem .....</b>	<b>5</b>
1.1. Charekteristika periodických zdrojů .....	6
1.2. Charakteristika neperiodických zdrojů .....	6
1.3. Použité slovníky a encyklopedie .....	7
<b>2. Historický a kulturní kontext polského divadla.....</b>	<b>8</b>
2.1. Přehled hlavních událostí v dějinách polského divadla .....	8
2.2. Exkurz do romantického divadla .....	19
2.3. Polské divadlo ve víru první poloviny 20. století .....	32
2.4. Poválečné divadlo v permanentní válce idejí .....	51
<b>3. Současná divadelní praxe v Polsku .....</b>	<b>65</b>
3.1. Divadelní síť .....	67
3.2. Současný repertoár .....	72
3.3. Status divadelního umělce .....	74
3.4. Obraz společnosti v dramatické tvorbě .....	77
<b>4. Současná polská dramatická tvorba a její představitelé .....</b>	<b>77</b>
4.1. Anna Burzyńska .....	85
4.2. Remigiusz Grzela .....	122
4.3. Tadeusz Słobodzianek .....	143
<b>5. Závěrečné slovo .....</b>	<b>159</b>
<b>6. Soupis literatury a pramenů.....</b>	<b>166</b>

## 1. Úvodní slovo aneb cesta za tématem

Při studijním zaměření kombinujícím dva obory, student přirozeně prahne po symbióze těchto svých zájmů. Z mnoha možností, které magisterské studium polské filologie a divadelní vědy nabízí, jsem se přirozeně rozhodla pro zpracování polské dramatiky. Pokusila jsem se do českého kontextu přinést povědomí o současných autorech a rozšířit analýzu jejich tvorby o širší charakteristiku tamějších společenských a kulturních podmínek. Pro hlubší pochopení specifičnosti a chronologického vývoje polského divadla, jsem na začátku umístila jednu kapitolu věnovanou nástinu nejvýznamnějších osobností, tendencí a událostí z dějin divadla od jejích počátků až po současnost. V celé diplomové práci jsem uplatňovala srovnávací hledisko a rozšiřovala vědomí vzájemných souvislostí a částečné příbuznosti polské tvorby s českou.

Při výběru tématu hrála roli snaha definovat současné dění v dramatické tvorbě u našich bezprostředních sousedů, kteří se nyní nacházejí ve stejných mezinárodních organizacích a strukturách jako Česká republika. Naše politické a historické zkušenosti mají mnoho styčných bodů. Přesto se přístup k dramatu velmi liší. Je známo, že kulturní a mentální bariéry mezi národy se odbourávají déle, než bariéry ekonomické či jazykové. Právě jinakost může být v oblasti divadelního umění vzájemným obohacením a inspirací. Záměrně se v diplomové práci nezabývám jedinečnou divadelní kulturou na pohraničním Těšínsku, kde v jedné divadelní budově sídlí český i polský umělecký soubor. Situace v tomto regionu je natolik specifická, že by si zasloužila stát se hlavním tématem odborné práce.

Polská kultura má samozřejmě jedinečnou tradici a velmi pohnutou historii. V posledním dvacetiletí nastoupil do střední Evropy boom západní kultury, která tu dříve chyběla, tudíž se kontakty mezi českým a polským divadlem opět ocitly na okraji zájmu. Nyní se začíná blýskat na lepší časy, začínáme být zvědavější, hloubavější, hledáme inspirační zdroje, partnery pro uskutečnění odvážných cílů, přehodnocujeme zažité zvyklosti, snažíme se prosadit ve sjednocené Evropě.

V Polsku byla donedávna velká část kritiků a teoretiků přesvědčena, že dnešní doba nic nového v oblasti národní dramatiky nenabízí. Do českého

povědomí o Polsku výrazněji proniká spíše soudobá literatura (Dorota Masłowska, Mariusz Szczygieł aj.), nebo výtvarné umění (polský plakát, comics aj.) a především film (Andrzej Wajda, Jerzy Stuhr, Juliusz Machulski aj.). Jedním z cílů mé diplomové práce je propagace a přiblížení nejnovější polské dramatiky, která žije ve stínu tvorby z dřívějších období. I když je uspěchaný a konzumní svět zahlcen věcmi na jedno použití, vznikají dramatické texty o kondici společnosti „teď a tady“, které si kladou za cíl navázat na kulturní tradice a vytvořit stálou hodnotu pro budoucí pokolení.

### 1.1. Charakteristika periodických zdrojů

K realizaci svého záměru jsem nejprve vyhledala měsíčník věnovaný polskému i světovému divadlu *Dialog*, vydávaný jedenáctkrát ročně Institutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego ve Varšavě. V současných číslech časopisu jsem našla divadelní hry, které se zabývají obrazem soudobé společnosti. Tento časopis mi poskytl přehled aktuálního dění v oblasti divadla. Našla jsem tam rozhovory s polskými dramatiky i režiséry, kritiky premiér, srovnávací studie a informace o autorech. Okrajově jsem bádání rozšířila o další odborná periodika, především *Didaskalia* a *Notatnik Teatralny*. Z českých tiskovin jsem při studiu a sběru materiálů pro diplomovou práci čerpala z *Divadelních novin* a kvartálního *Svět a divadlo*, které vydává Divadelní obec. Starší recenze poskytly archivy českých divadel, které v minulosti uvedly sledované dramatické texty (např. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, Komorní scéna Aréna Ostrava atd.).

### 1.2. Charakteristika neperiodických zdrojů

V psaní diplomové práce jsem používala almanach ostravského Divadla Petra Bezruče, který mapuje deset divadelních sezón 1995-2005. Ke každé inscenaci uvádí několik úryvků z recenzí v tisku. Do stavu výzkumu v oblasti současného polského dění mne uvedl sborník přednášek o divadle a filmu *Pohledy-Punkty widzenia*, který společně vydala Univerzita Palackého a Uniwersytet Śląski

v Katovicích v roce 2000. Sborník s úzce zaměřenými referáty z Mezinárodní divadelní konference v Olomouci (20.-22. listopadu 2003) *O divadle na Moravě a ve Slezsku* se zabývá také polskými dramaty na slezských jevištích. V analýze dramaturgie a realizacích vybraných textů jsem navázala na vlastní oborovou práci z teatrologie *Náhradní světy jako téma současného divadla* (FF UP Olomouc 2006). Moje předchůdkyně Edita Waclawczykova si pro diplomovou práci, kterou obhájila v roce 2006, zvolila titul *Polski dramat na przełomu wieków XX i XXI./ Polské drama na přelomu staletí XX. a XXI.* Jelikož se zaměřila na tvorbu Ingmara Villquista, Krzysztofa Bizia, Grzegorze Wróblewského a Marka Pruchniewského, věnovala jsem svou pozornost jiným dramatikům. Vhled do problematiky nejnovější polské dramaturgie mi poskytla dvoudílná antologie Romana Pawłowského *Pokolenie Porno* (Krakov 2004) a *Made in Poland* (Krakov 2006). Přehled o polských dramaticích druhé poloviny 20. století jsem získala díky antologii Jana Kłossowicze *Antologia dramatu polskiego 1945-2005* (Warszawa 2007).

Kapitolu o historii podepřely skripta Jarmila Pelikána *Nástin dějin polského divadla* (UJEP Brno 1988), *Nástin dějin polské dramatiky* (UJEP Brno 1978) a *Najważniejsze zabytki piśmiennictwa polskiego* (UPOL Olomouc 2000) Marie Sobotkové. Také publikace mapující jednotlivá období polských kulturních dějin: *Pozytywizm* Henryka Markiewiczze (PWN Warszawa 1999), *Renesans* Jerzyho Ziomka (PWN Warszawa 1999) a *Barok* Czesława Hernase (PWN Warszawa 1999). Alina Witkowska a Ryszard Przybylski zpracovali stěžejní období polské literatury *Romantyzm* (PWN Warszawa 1999). Kromě dalších exemplářů příruček řady příruček PWN jsem četla knihy se socio-kulturním zaměřením, které byly velkým přínosem v interpretaci dramatu z tohoto hlediska.

Současné texty Anny Burzyńskiej *Nicland* otvírají kapitolu nejnovějšího dramatu (Księgarnia Akademicka 2004 Krakov). Słobodziankovy hry odborně rozebírá Joanna Puzyna – Chojka (*Interpretacja dramatu* 2008 Kraków).

### 1.3. Použité slovníky a encyklopedie

Faktografické údaje jsem vyhledávala v následujících zdrojích:

- Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*. Praha, Nakladatelství Lidových novin 2001.
- Buchvald, Dorota a kol.: *Teatr w Polsce 2010*. Warszawa, Instytut teatralny 2010.
- Dąbrowski, Stanisław a kol.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*. Warszawa, PWN 1973.
- Godlewska, Joanna: *Najnowsza historia teatru polskiego*. Wrocław, Siedmiogród 2008.
- Kazda, Jaromír: *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany, H&H 1998.
- Sławiński, Janusz: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław, Ossolineum 1993.
- Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha, Divadelní ústav 2003.

## 2. **Historický a kulturní kontext polského divadla**

### *Poznej sebe sama!* (VĚŠTÍRNA DELFSKÁ)<sup>2</sup>

Dějiny polského divadla ukazují některé styčné body s historií českého divadelnictví. Jedná se však o zcela jiné pojetí dramatického umění. V českém kontextu nemohlo vykvést divadlo hrdinské, divadlo vizionářské, plné velkých idejí. Pokusím se stručně nastínit určité zlomové momenty v polské historii, které přímo ovlivnily stav a směr tehdejší divadelní kultury až do nedávné minulosti nebo jsou nutné pro pochopení kontextu současného vývoje. Lidstvo divadlo vytváří od počátků své existence. I když se neustále proměňuje jeho forma, určitý rituální význam zůstává zachován dodnes.

---

<sup>2</sup> Lenčová, Žofie: *Perly starověku*. Ostrava, Knižní expres 1997. s. 19.



Evropská civilizace stojí na starořeckém půdorysu, ač mnohé z tohoto bohatství zpočátku ignorovala i zatracovala. V divadle antické dědictví působí dodnes, teprve dvacáté století pohřbilo Aristotelovy zásady pro psaní her a tradiční rozdělení žánrů. Dědictví středověku a renesance přineslo nové formy, čerpající především z křesťanského náboženství. Divadlo se vždy rozvíjelo v závislosti na společenských a geopolitických podmínkách.

Rozbití struktury dramatického textu, které přineslo 20. století, pokračuje v současných tendencích psaní pro divadlo. Zaniká tradiční rozdělení prostoru, tvůrci experimentují s formou natolik, že do hry nezařadí ani postavy, ani příběh. Vliv performancí, site-specific artu, nového cirkusu a dalších odvětví stále ovlivňuje styl novodobé dramatiky.

## 2.1. Přehled hlavních událostí v dějinách polského divadla

*Cywilizacja ma swoje okresy lodowcowe, które niszczą wszystko to, co jest zdolne do życia jedynie w łagodniejszym klimacie.*

**BOGDAN KORZENIEWSKI**

**krytyk, režyser, historyk, pisarz, tłumacz i pedagog teatralny (1905-1992)<sup>3</sup>**

*Civilizace má své doby ledové, které ničí všechno, co je schopno žít jedině v mírnějších podmínkách.*

**BOHDAN KORZENIEWSKI**

**kritik, režisér, historik, spisovatel, překladatel a pedagog (1905-1992)**

---

<sup>3</sup> Hausbrandt, Andrzej: *Rozmowy z ludźmi teatru/inscenizatorzy*. Warszawa, Wydawnictwo literackie 1973. s. 36.

V přechřesťanském období i dlouho po oficiálním přijetí křesťanství Piastovci, ke kterému došlo po sňatku knížete Mieszka I. s Doubravkou, dcerou Boleslava Ukrutného 966 n.l., se zde praktikují pohanské obřady, vycházející z víry v mnoho přírodních kultů. Slavné rituály a postavy víl se promítají do divadelních námětů, především v období romantismu (*Dziady* Adama Mickiewicze, *Balladyna* Julia Słowackého).

První dramatické texty se pojí s pronikáním písemnictví na polské území skrze křesťanskou církev. Až do XV. století se psalo převážně latinsky, polská slova se vyskytovala vzácně a neměla ustálený pravopis. Není bez zajímavosti, že se za první dochovanou polsky psanou větu považuje citát Čecha Broukala, který řekl své ženě, aby si odpočinula, že teď bude mlít zrno místo ní... (*Księga henrykowska XIII. století: Daj ac ja pobruszę, a ty poczzywaj*).<sup>4</sup>

Rozvoj vzdělanosti a kultury byl v režii klášterů, kde také vznikaly důležité kroniky a kázání. Divadelní prvky se staly nedílnou součástí bohoslužeb. Umění bylo převážně anonymní (dnes bychom ho označovali za plagiátorské). Díla se pojmenovávala podle počátečních nebo koncových výrazů. Středověk také patřil potulným kejklírům a rytířům, kteří cestovali, pořádali karnevaly, hony a souboje. Kulturní a společenský život se soustřeďoval do šlechtických sídel.

(...) *Dramat liturgiczny w Polsce może się pochłubić stosunkowo dawną tradycją. Pierwszy zapis łacińskiego dialogu opowiadającego przybycie trzech Marii do grobu Chrystusa oraz tzw. gonitwę apostołów do grobu, zwany **Visitatio** (lub **Officium**) **Sepulchri**, pochodzi z Krakowa z połowy XII w. (...)*<sup>5</sup>

Scény s postavami tří Marií známe ze zlomků *Mastičkáře*. Středověká mystéria se lišila od liturgického dramatu tím, že inscenovala jen několik vybraných úryvků Písma. Náměty určoval církevní kalendář. Do mystérií a miráklů se promítaly prvky lidové kultury, které se bohužel nedochovaly.

(...) *Ve 12. století uspořádal francouzský řád cisterciáků náboženské hry ve vesnici Mogiła u Krakova. V roce 1296 byla podle kronik předváděna dramatizace*

---

<sup>4</sup> Tomkowski, Jan: *Literatura Polska*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1997. s. 20.

<sup>5</sup> Ziomek, Jerzy: *Renesans*. Warszawa, Wydawnictwo naukowe PWN 1999. s. 105-106.

(...) *Polské liturgické drama se může pochlubit relativně dlouhou tradicí. První zápis latinského dialogu, který vypráví o příchodu tří Marií ke Kristovu hrobu a tzv. apoštolskou honičku zvanou (...) pochází z Krakova poloviny XII. století. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

*balady o kněžně Luitgardě, zavražděné roku 1283 na rozkaz jejího manžela, poznaňského knížete Přemyslava II. (...)*<sup>6</sup>

Divadlo doprovázelo a zároveň přibližovalo lidem význam Vánoc a Velikonoc (hry, které se pojí s rituály křesťanských svátků jsou v Polsku velmi populární dodnes). Duchovenstvo inscenovalo legendy o životě a zázracích mučedníků. Na panovnickém dvoře Zikmunda Starého (doba vlády 1506-1548) byl uveden dramatický kus na motivy řeckých bájí *Paridův soud*. Roku 1570 byla hrána pašijová hra pravděpodobně z pera częstochowského mnicha Mikuláše Wilkowieckého *Historyja o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*. Tento zlomový nález pro studium tehdejšího divadla, patrně vycházel z dřívějšího textu psaného częstochowskými mnichy. Vnímání umění bylo spojeno v extatický zážitek náboženský. Klíčovými pojmy pro tehdejší divadlo, které zobrazovalo středověké představy o světě, nebi a pekle. Divadlo jako podívaná fungovalo v období karnevalu, Silvestru nebo jiných příležitostí.

Období renesance přineslo polské literatuře i divadlu minimálně dvě věhlasné osobnosti: **Mikuláše Reje** a **Jana Kochanowského**. První z nich se do dějin divadla zapsal mimo jiné veršovaným dialogem *Krótka rozprawa między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem* (1543), v němž hovoří zástupci tří společenských vrstev: Pán = šlechtic, starosta = zástupce sedláků, farář = zástupce církve. Mezi jeho další dramata patří *Kupiec* nebo *Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego*. Psal také básně, kázání i prozaické texty plné apelu na lidskou morálku.

(...) *Jan Kochanowski (1530-1584) najwybitniejszy poeta Polski i Słowiańszczyzny, cieszył się wielką sławą u swych współczesnych, którzy nazywali go „kochaniem wieku“. Urodził się w Sycynie w Radomskim, studiował w Akademii Krakowskiej, w Królewcu i Padwie. Do kraju powrócił w 1558-1559 roku i poświęcił się służbie dworskiej, w której wytrwał ok. 10 lat. Uhonorowany tytułem sekretarza królewskiego, porzucił Kochanowski dwór w końcu 1569 lub na początku 1570 r. i osiadł się na stałe w Czarnolesie. (...)*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polské dramatiky*. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1978. s. 5.

<sup>7</sup> Sobotková, Marie: *Najważniejsze zabytki piśmiennictwa polskiego (Od Bogurodzicy do Norwida)*. Olomouc, Univerzita Palackého 1996. s. 28. (...) *Jan Kochanowski (1530-1584) nejvýznamnější polský a slovanský básník, stal se ve své době slavným, někteří o něm mluvili jako o „miláčkovi století“*. Narodil se v Sycyně na Radomsku, studoval na Krakovské Univerzitě, v Královci a Padově. Do vlasti se vrátil roku 1558 nebo 1559 a dalších deset let života se věnoval dvorské službě. Poctěn titulem královského

Tento vsutku renesanční umělec napsal vynikající sbírky poezie s různorodou tematikou v latině i polštině. Zanechal také výraznou stopu v polském divadle v podobě veršovaného (až sedm druhů verše) učeneckého dramatu *Odprawa posłów greckich (Odmítnutí řeckých poslů)*. Premiéra se konala 12. ledna 1578 jako svatební dar pro magnáta Jana Zamoyského. Autor zde rozvíjí epizodu z Homérova eposu o Trojské válce. Dobová kritika hru nepřijala jako antickou tragédií, neboť přesně nedodržovala tři klasicistní jednoty. Herci hráli v současných kostýmech. Magnát prý nechal Kochanowského drama přepsat, protože měla původní verze příliš mírové vyznění a zrovna se schylovalo k válce s Ruskem. Polsko-ruské vztahy skutečně v mnohém antické drama připomínají...

Renesanční politické drama začíná situací, kdy do Tróje přichází poselstvo Řeků, které žádá navrácení krásné Heleny jejímu právoplatnému manželovi. Autor zde věnuje velkou pozornost morálním a politickým otázkám. Zdůrazňuje dodržování zákonů a občanských povinností, čímž naráží na pletichy polského šlechtického sněmu, který není schopen dohody. Poslové Meneláos a Odysseus jednají s králem Priamem. Trojský vládce však rozhodovací pravomoc „hodí“ na městskou radu. Tam vystoupí s plamenným projevem demagog, který ovlivní radu natolik, že nevyslechne posly a tím nedojde k navrácení Heleny do manželovy náruče. Hra končí vypuknutím války Achajců s Trójany. Poslání se nese v duchu renesance, člověk je sám zodpovědný za své činy a svůj národ. Etická a estetická kvalita textu dokazuje mimořádnou úroveň renesanční literatury.

(...) *Odprawa posłów greckich jest utworem całkowicie oryginalnym, to znaczy, że nie ma w literaturze światowego tekstu, który by dlań był bezpośrednim wzorem.* (...) <sup>8</sup>

Sary Teatr im. Heleny Mordrzejewské v Krakově nastudoval *Odmítnutí řeckých poslů* v režii Michała Zadary, jenž se s oblibou pouští do boje s polskou klasikou (hudba: premiéra: 13. ledna 2007). Dramatička a teatroložka Anna

---

sekretářer opustil dvůr koncem roku 1569 či na počátku příštího roku. Usadil se definitivně v Černošesí. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>8</sup> Ziomek, Jerzy: *Renesans*. Warszawa, Wydawnictwo naukowe PWN 1999. s. 301 (...) *Odmítnutí řeckých poslů je vsutku originálním dílem, což znamená, že ve světové literatuře neexistuje text, který by byl pro něho bezprostředním vzorem.* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

Burzyńska v recenzii pro oblíbený katolický intelektuální týdeník *Tygodnik Powszechny* (4/2007) komentuje snahu o moderní inscenování „povinné četby“:

*(...) Reżyser potraktował skomplikowany, częściowo już dziś niezrozumiały tekst nie jak mowę archaiczną, ale sztuczny, mocno zrytmizowany język współczesnej młodej prozy i dramatu.*

*Zadara nie ośmiesza tekstu Kochanowskiego; raczej gra z aktualnymi konwencjami, chętnie dostosowanymi do „otwierania” klasyki. (...) Obydwe strony konfliktu – Trojanie i Grecy – okazały się równie przegrane. (...) Michałowi Zadarze udało się dotrzeć w sztuce Kochanowskiego do pokładów wciąż żywych emocji: bardzo współczesnego odczucia tragizmu, które tylko jeden krok dzieli od absurdu. (...)*<sup>9</sup>

Divadlo nepěstovali jen feudálové a duchovní, dařilo se mu mezi studenty, hlavně na univerzitě. Bylo využíváno jako didaktická metoda v učení latiny, nejoblíbenějšími byly komedie Terentia a Plauta. V polském Lešně celá léta působil učitel národů Jan Ámos Komenský (1592-1670), autor úspěšné didaktické hry *Diogenés cynik znovu naživu* a dalších známých dramatických textů. Výpravné školské spektakly provozovali jezuité i další církevní řády. Vznikla celá řada překladů z latiny, francouzštiny, angličtiny i italštiny, to když si do Polska vyjela kočovná společnost s *Commédií dell'arte* nebo operou. Rozmanitost tehdejší polské divadelní scény měla dokonce vliv i na divadlo v Českých zemích, kde se úspěšně hrála řada překladů z polských her.

*(...) Z polštiny byla přeložena roku 1573 anonymní TRAGÉDIE ANEB HRA ŽEBRAČÍ. Připomíná pozdější Gayovu a Brechtovu ŽEBRÁCKOU OPERU – líčí žebráky jako lidi, kteří své neduhy pouze předstírají a žijí na účet druhých. Kupec, který to žebrákům za přítomnosti autora hry vyčte, je zbit. Když se chce odvolat k rychtáři, zjistí, že ten je žebráky podplacen. (...)*<sup>10</sup>

Dvorské a jezuitské divadlo vytvářelo zdravou konkurenci, každé si drželo své „speciality“. Zatímco u dvora se konaly průvody masek, interludia, tematické slavnosti, kejklářské akrobacie a ukázky sokolnického umění, jezuité vynikali

---

<sup>9</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 17.5. 2010

*(...) Burzyńska, Anna: fragment recenzji z katalogu XXVIII Warszawskich Spotkań Teatralnych. Tygodnik Powszechny nr. 4, 29.1.2007 (...) Reżyser se nechoval ke komplikovanému, částečně dnes již nesrozumitelnému textu jako k archaické mluvě, ale jako k umělému rytmickému jazyku současné mladé prózy a dramatu. (...) Obě strany konfliktu – Řekové i Trójané utrpěli porážku. (...) Michalu Zadarovi se podařilo v dramatu Kochanowského najít poklad stále živých emocí: velmi současný pocit tragična, od něhož zbývá jen jeden krok k absurditě. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

<sup>10</sup> Kazda, Jaromír: *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany, H&H 1998. s. 126.

sugestivními alegoriemi plnými zvukových a světelných efektů, rafinované a výpravné scénografie (propadliště). Zdramatizované filozofické dialogy dvorského divadla (stálý soubor u dvora Vladislava IV. realizoval tragické drama *Cid*) ovlivnily i lidové jarmareční divadlo (hra *Plebánká výprava*).

V letech 1762-3 ve Varšavě vzniká první veřejné divadlo, hrají se v něm francouzsky díla osvícenských autorů. V dramatické tvorbě se daří jezuitskému vzdělanci Františku Bohomolcovi (společenské komedie např. *Polský Pařížan*, *Manželství z kalendáře*, *Dobry pán*). Mimořádným divadelním mecenášem byl poslední polský král, carevnou Kateřinou II. dosazený August IV. známý jako **Stanislav August Poniatowski**, jenž si proti sobě popudil velkou část šlechty svým tolerantním postojem k nekatolickým náboženstvím (doba vlády 1764-1795). Divadlo a umělce miloval, hostil a vytvářel jim vhodné podmínky k tvůrčí práci. O jeho uměnímilovnosti se traduje mnoho historek, podobně jako u nás o císaři Rudolfovi II. Když měl „král Staš“ chuť navštívit představení a nebyl po ruce dostatek dvořanů, jeho stráž zadržovala kolemjdoucí a nezávisle na jejich vůli je odváděla vstříc kulturnímu zážitku.

(...) *Důležitým mezníkem ve vývoji polského divadelnictví se stalo v roce 1765 založení Národního divadla, které řadou zdařilých komedií podpořilo osvícenské reformní hnutí. Pokusy o klasicistní tragédii korunoval Alojzy Feliński svou Barbarou Radziwiłłównou. (...)*<sup>11</sup>

*Účast divadla v osvícenském, reformním hnutí a dalších demokratizačních procesech i národně osvobozeneckých zápasech podtrhla jeho úlohu a prestiž, zvýraznila jeho nezastupitelné místo ve společenském dění. (...)*<sup>12</sup>

Základ souboru nově vzniklé stálé scény tvořili bývalí jezuitští herci pod vedením **Františka Bohomolce**. Názvem „národní“ se označovali pro odlišení od zahraničních produkcí. První představení se konalo 19. listopadu 1765, kdy byla uvedena komedie Józefa Bielawského *Natrzeć (Dotěrové)*, která vzešla z královské soutěže o původní polskou hru. Její autor tehdy působil v budově Národního divadla, kde se měly původně konat jen vystoupení zahraničních operních společností, které pravidelně hostovaly v hlavním městě. Bývalé staggioně se proto dál přezdívalo *Operalnia*. Po prvním dělení Polska 1772 se **Národní divadlo**

<sup>11</sup> Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polského divadla*. Brno, Univerzita J.E. Purkyně 1988. s. 111.

<sup>12</sup> Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polského divadla*. Brno, Univerzita J.E. Purkyně 1988. s. 5.

několikrát vlivem politických a státnických rozbrojů stěhovalo do různých paláců ve Varšavě.

(...) Rozvoj Národního divadla byl záhy ohrožován nepříznivými vnějšími podmínkami – bojem nepřátelských politických seskupení, tvrdošijných obhájců neblahé „zlaté šlechtické svobody“ a přívrženců reforem, který vrcholil radomskou a barskou konfederací, občanskou válkou a zásahy sousedních monarchií. Ve víru událostí ustala v březnu 1767 představení polská a italská, v r. 1769 rovněž francouzská. R. 1772 byla dokonce zbořena budova (Operalnia), v níž se po několik desetiletí představení odehrávala. Král ani v tak pohnuté době nechtěl ztratit významnou tribunu a s pomocí Czartoryského a dalších zastánců obrodného úsilí se snažil využít scény piaristické, kadetské a dokonce rozšířit v normální divadlo loutková představení odehrávající se v Pocijovském paláci. (...)<sup>13</sup>

Od 1779 roku sídlí Národní divadlo v nové budově a stárnoucího Bohomolce nahradil plodný dramatik **František Zablocki**, který kromě vlastní tvorby přepisoval francouzské hry do polského prostředí. Premiéra kontroverzní Beaumarchaisovy komedie *Figarova svatba* se zde konala dokonce rok před jejím uvedením ve Francii (1783).

Zablocki sám odvážně tepal do nešvarů své doby v komediích *Zabobonnik* (*Pověřivec*) a *Sarmatyzm* (označení pro omezené, hašteřivé a vychloubačné chování části venkovské šlechty, která vynikala v pitkách a vedení malicherných soudních sporů). Tento námět se vyskytuje v dramatických textech pozdějších období (mj. v Mickiewiczově *Panu Tadeášovi*). Za jeho nejúspěšnější komedii byla tehdejšími salóny považována veselohra *Fircyk na zalotach* (*Hejsek na záletech*).

Nejvýznamnější osobností pro založení celonárodního polského divadla se stal jednoznačně herec, operní zpěvák, pedagog, režisér, dramatik a překladatel **Wojciech Boguslawski** (1757-1829), jemuž právem patří titul „otce polského divadla“. Tento všestranně nadaný umělec dostal do vínku i talent organizační a jeho autorita měla na vývoj polského divadla mimořádný vliv. Vedení varšavského Národního divadla se poprvé ujal v roce 1783. Poté působil dva roky ve Vilně a pak pokračoval v práci na první scéně. Napsal asi 80 dramatických textů, především lokálních frašek a historických her. Kládl důraz na hudební složku svých inscenací.

---

<sup>13</sup> Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polské dramatiky*. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1978. s. 24.

První úspěchy sklízel s prózou psaným *Henrykem IV. na łowach* (premiéra 8. září 1792), v níž opouští klasicistní dramatický model.

Těžiště jeho tvorby spadá do třetího dělení Polska (po prohraném Kościuszkově povstání 1794 skončilo druhé dělení Polska), kdy polsko-litevský stát dočasně zmizel z mapy Evropy. V tomto roce uvedl svou nejslavnější vlasteneckou operu či chcete-li legendární veršovaný vizionářský vaudeville: *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale (Domnělý zázrak čili Krakovští a Horalé)*. Inscenace v sobě kromě uměleckého zážitku nesla velký agitační význam. Hudbu k ní složil český skladatel, houslista a dirigent varšavské Národní opery, Jan Stefani (1746-1829). Zaznívají zde rytmy českých i polských národních tanců (polonéza, krakowiak, polka, horalský mazur).

*(...) Pestrý obrázek z venkovského prostředí je protkán lidovými písněmi s tanci a zakončen kuplety s vlasteneckým vyzněním. Uvedení hry spadá do stejné doby s vítěznou bitvou u Raclawic a Kościuszkowským povstáním, kterým vrcholil boj za národní a sociální svobodu Polska. Obecenstvem byla hra nadšeně přijata, carská cenzura ji však po třech představeních zakázala. (...)<sup>14</sup>*

První verze hry se bohužel nedochovala, druhá byla nalezena až ve 20. století režisérem Leonem Schillerem. S jiným svým titulem Wojciech Bogusławski později nezažil takový boom. Během svého třetího angažmá v Národním divadle (1799-1814) se zapsal do dějin herectví, neboť ho nedostatek školených herců dovedl k založení první divadelní odborné školy (1811).

Téměř celý svůj pohnutý život bojoval s ruskou i pruskou cenzurou a dalšími politickými tlaky. Podnikal daleké zájezdy a na cestách po okupovaném polském území zakládal nová divadla a šířil kulturní osvětu a národní hrdost. Otázka bytí a nebytí byla v jeho době aktuálnější, než kdy jindy. Ne náhodou se stal autorem první polské verze Shakespearova *Hamleta* (uzřela světlo světa roku 1797 – jednalo se o první Shakespearovo dílo v polštině).

Kromě Wojciecha Bogusławského v tehdejších formálně neexistujícím státě žily a tvořily další výrazné osobnosti. Zmíním se alespoň o originálním dobrodruhovi Janu Potockém (psal pro jarmareční divadlo i dvorskou scénu).

---

<sup>14</sup> In: Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polského divadla*. Brno, Univerzita J.E.Purkyně 1988. s. 16.



Centrem preromantické sentimentální kultury se pak stala sídla rodu Czartoryskich, především v Puławách, osvícenské tradice se stále udržovaly ve velkých městech. Kulturní život se však odvíjel v rámci jednotlivých záborů velmi odlišně.

## 2.2. Exkurz do romantického divadla

*Láskou se zvedám i padám k zemi.* **Alexandr Sergejevič Puškin (1799-1837)**<sup>15</sup>

Odkaz období romantismu patří k nejvzácnějším klenotům polské minulosti. Byl zde vytvořen kánon literatury, kde na každé stránce, i v popisu přírodní scenérie, je přítomen dramatický konflikt, symbol vlasti, magické fatum, vzdor, láska a smrt. Tento směr splynul s mnoha rysy polské národní povahy, která se projevovala tím hlasitěji, čím brutálněji bylo šlapáno po její suverenitě.

### (...) **Teoretické základy romantismu**

*V osmnáctém století upadal klasicistní ideál a někdejší důraz na člověka jako na racionální bytost byl nahrazován rostoucí vírou v cit a instinkt jakožto záruky mravného chování. Spisovatelé začali idealizovat vzdálenou minulost, kdy lidé údajně žili v přirozeném stavu, nespoutaní okovy despotických vladařů. Tyto změny vedly k novému pohledu na přirozenost člověka, na politickou teorii i na literární formy. (...) Romantismu jako popisného pojmu poprvé použila skupina berlínských spisovatelů ve svém literárním časopise **Athenaeum** (1789-1800). Při formulaci teoretických principů „romantického“ umění si také půjčovali ze spisů Immanuela Kanta (1724-1804) a jiných idealistických filozofů. (...) romantici viděli lidskou existenci složenou z protikladů (...)*<sup>16</sup>

Nový směr postupně zachvátil a ovlivnil myšlení celé Evropy, kde probíhaly dynamické politické a společenské změny (ve Francii vypuká buržoazní revoluce). V Polsku byl přirozený vývoj násilně potlačen, značná část inteligence pak byla nucena emigrovat. Polští umělci užíli svého mistrovství ve prospěch boje za polskou nezávislost, posilování národní hrdosti a identity. Protestovali proti nespravedlivému řádu světa. Nešlo jim jen o svobodu Polska, ale také o vnitřní svobodu člověka jako jedinečné citlivé a přemýšlivé bytosti s vlastními touhami,

<sup>15</sup> Smekalová, Ilona: *citát A. S. Puškina*, program Divadelní společnosti Petra Bezruče, Ostrava: 2007.

<sup>16</sup> Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*. Praha, Nakladatelství Lidových novin 2001. s. 682.

kteře jej mohou vynést do oblak jak ptačí křídla Ikara a zabít, když slunce vosk z rukou roztaví. Ideál hledali nejen ve své fantazii, ale i v přírodních živlech a zákonech, ve folklóru, pohádkách, legendách a mýtech. Odmítali svou tvorbu svazovat regulemi, snažili se vymanit z klasicistních forem, jimiž bylo právě divadlo spoutáno mimořádně pevně.

Romantické hry často měly podobu knižních dramat. Příznačné pro tvorbu tohoto období je prolínání různých žánrů a stylů, druhů verše, mísení reality a fantazie. Divadelní fikce obvykle odráží a skrytě komentuje události, jimiž Poláci žili (porážka proticarského „listopadového“ povstání 1830/31). Romantičtí autoři se stali národními ikonami a „věšci“. Jejich texty nosí v paměti lidé všech generací. Jedna literární anekdota říká, že existuje jen trojí dělení polské literatury: 1. období preromantismu, 2. období romantismu (nejdůležitější období), 3. období neoromantismu (trvá dodnes). Z této úsměvné teorie lze nakonec vyčíst, jak nezpochybnitelné místo v polských dějinách a kultuře romantismus zastává.

Průkopníkem polského romantismu, se stal básník (programová lyrika *Oda do mladości a Romantyczność*), publicista, pedagog, mystik, překladatel a ke sklonku života také tvůrce národního poematu *Pan Tadeusz*, **Adam Mickiewicz** (1798-1855). Jeho pohnutý život je lemován velkým dílem, jehož inspiračním zdrojem byla láska v různých podobách (nenaplněná, ukřivděná, ať k ženě nebo k vlasti) a také odvěký boj sil dobra a zla.

V raném věku zažil Napoleonovo tažení do Ruska, naděje a zklamání pro polské zájmy, vězení během studia, dobrovolné i vynucené cesty po Rusku a Ukrajině, kde se spřátelil s budoucími děkabristy a Puškinem, navštívil také mnoho míst a zemí v západní Evropě. Nejdéle pobýval v Paříži a Lausanne, kde vyučoval slovanskou literaturu a teorii dramatu na akademické půdě. Ve francouzštině napsal dvě divadelní hry, které se nedochovaly. Zemřel za zvláštních okolností během krymské války v Konstantinopoli, kam odjel, aby podpořil legionáře v boji proti Rusku.

Jeho klíčovým dílem z oblasti dramatu jsou *Dziady (Tryzna) II. IV. III.* a torzo první části. Jedná se o cyklus tří textů, které volně spojuje pohanský rituál,

kdy se duše zemřelých přijdou najít na hroby mezi pozůstalé. Inscenace této hry během komunismu vyvolávaly silné reakce veřejnosti a byly potlačovány cenzurou kvůli protiruskému ladění sugestivní Mickiewiczovy předlohy. Autor vystupoval proti politice ruského státu, měl však zároveň blízko k ruské kultuře, duši a lidem.

Kompozice dramatu *Dziady* je velice zajímavá a interpretačně bohatá. Druhá část vznikla chronologicky první (vznikala 1820-1821), kdy autor pobýval ve své rodné Litvě, proto bývá nazývána *Dziady wileńsko-kowieńskie*. Prolog k ní tvoří báseň *Upiór (Prizrak)*, fabuli mnohovrstevnatý text pojednávající o romantickém světonázoru a tajemství lidské a Boží existence. Mickiewicz zde působivě pracuje s prostředky lidového folklóru a tradic jako se symboly a zároveň elementy tvořícími atmosféru plnou podivného napětí. Vracejícím se motivem několika příběhů ze záhrobí, je tragická láska a vina.

Čtvrtá část je v pořadí druhá, vznikala mezi lety 1821 až 1822. Hlavním tématem je milostný příběh. Na scénu přichází zhrzený milenec Gustav, který se v zádušní den ocitá v domě duchovního, svého bývalého učitele, jemuž vypráví svůj příběh.

Třetí – poslední část byla napsána v Drážďanech na jaře roku 1832, čili deset let po napsání čtvrté části. Dramatická forma je otevřená, najdeme zde mnoho rozporuplných, jakoby nedokončených situací, proroctví, odkazů a symbolů (kabala). Mickiewicz rozvíjí myšlenku *mesjanizmu (mesiášství)*, jenž považuje polský národ za Bohem vyvolený, proto musí trpět a nést břímě hříchu za ostatní národy, podobně jako Ježíš. Polemika nad tímto postojem prostupuje dějinami Polska jako červená nit. Někteří romantikové ji přijali, jiní k ní měli rezervovaný postoj. Gustav z předchozí části *Tryzny* se nyní proměňuje v muže činu: Konráda, který se rozhodne v sebeobětování spáchat atentát na cara, zásahem Prozřetelnosti to však neuskuteční. Dramatické postavy vedou spor o Konrádovu duši, které se dostane odpuštění díky vztahu ke svému národu.

Inscenace tohoto romantického dramatu zasáhla do dějin hned několikrát. Poprvé se této látky chopil v roce 1901 Stanisław Wyspiański v Městském divadle v Krakově (dnes Divadlo J. Słowackého).

Tadeusz Konwicki na motivy Adama Mickiewicze natočil na prahu nové éry filmovou adaptaci *Lawa. Opowieść o Dziadach* (1989). Děj hry je tu prostoupen klíčovými historickými událostmi, jimiž země prošla v průběhu 20. století (2. světová válka, návštěva Papeže Jana Pavla II. v Polsku, nově postavené polské hlavní město). O hlavní roli se podělil Gustaw Holoubek s Arturem Żmijewským. Ve filmu se objevila celá plejáda slavných polských herců, přesto film zastínil tehdejší reálné dramatické události. Lidé dočasně přestali navštěvovat kulturní akce (podobná situace nastala také v československých divadlech na počátku 90. let).

Téma *Tryzny* lákalo k novátorským postupům a originálnímu uchopení tajemného textu velké režiséry (Leon Schiller režíroval *Dziady* také v Národním divadle v Sofii, v roce 1990 hru nastudovalo vilenské Dramatické divadlo pod vedením Jonasa Vaitkusa).

(...) **1934: *Dziady. Poema – widowisko*** w Teatrze Polskim w Warszawie, w reżyserii Leona Schillera. Była to realizacja „Teatru Ogromnego“, koncepcji rozwiniętej z idei Stanisława Wyspiańskiego i Edwarda Gordona Craiga. W roli Gustawa – Konrada wystąpił Józef Węgrzyn. Scenografię zaprojektował Andrzej Pronaszko.

**1967: *Dziady*** w Teatrze Narodowym, w reżyserii Kazimierza Dejmka i ze scenografią Andrzeja Stopki. Przedstawienie zyskało wymiar polityczny, zaniepokojone jego odbiorem społecznym i antyradziecką wymową władze komunistyczne nakazały zdjęcie spektaklu z afisza. Decyzja spowodowała protesty, które zapoczątkowały wydarzenia Marca 1968. Główną rolę w przedstawieniu zagrał Gustaw Holoubek (Konrad-Gustaw) (...)

**1973: *Dziady*** w Starym Teatrze w Krakowie, w reżyserii Konrada Swinarskiego. Odtwórcą roli Konrada był Jerzy Trela. Jednym z zabiegów inscenizacyjnych było połączenie sceny z widownią poprzez budowę specjalnego pomostu. Dzięki zakwestionowaniu tradycyjnego podziału publiczność stała się aktorem, który – tak jak pozostali aktorzy – brał udział w sztuce. Przedstawienie Swinarskiego wystawiano 269 razy, do roku 1983. (...) <sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Dziady\\_\(dramat\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Dziady_(dramat)), 23.3.2010.

(...) **1934: *Dziady. Báseň – Podívaná*** v Polském divadle ve Varšavě v režii Leona Schillera. Bylo to představení podle koncepce tzv. Ohromujícího divadla, které vzešlo z myšlenek Stanisłava Wyspiańskiego a Edwarda Gordona Craiga. Ve dvou roli Gustava a Konrada se představil Józef Węgrzyn. Autorem scénografie se stal Andrzej Pronaszko.

**1967: *Dziady*** v Národním divadle v režii Kazimierze Dejmka a scénografií Andrzeje Stopky. Do představení se promítala politická rovina, tato protisovětsky zaměřená výpověď měla silnou rezonanci ve společnosti, na což komunistická vláda odpověděla stažením titulu z repertoáru. Toto rozhodnutí vyvolalo řadu protestů, které iniciovaly březnové události 1968. Hlavní role (Konrad-Gustav) byla svěřena Gustawu Holoubkovi (...)

K této veleúspěšné inscenaci byl snad režisér Konrad Swinarski předurčen svým jménem. Příprava inscenace mu zachránila duševní zdraví a z léčebny ho přivedla zase k tvůrčí práci. Později zahynul při letecké havárii nad Damaškem v létě 1975 během zkoušení Shakespearova *Hamleta*. Sugestivní krakovské *Dziady* ho přežily o 8 let.

(...) „*Dziady*“ *podobały się właściwie wszystkim. Podobały się to za słabe słowo. Recenzenci, nawet jeżeli krytykowali poszczególne rozwiązania, role czy interpretacje scen, byli pod wrażeniem skali i formatu przedsięwzięcia. Nowatorskie, wybitne, ważne, genialne; przykuwające uwagę, frapujące i fascynujące; kontrowersyjne, wyjaskrawione, opętane szaleńczym tańcem złych i dobrych mocy; przerastające swoim znaczeniem wszystkie inne; przywracające wiarę w magiczną moc teatru (...)*<sup>18</sup>

O tom, že *Dziady* mluví o mimořádně důležité součásti polské identity vypovídá hluboká úcta k mrtvým. Kult mortality je nejvíce vidět právě kolem 1. listopadu, kdy se na polských hrobech předků shromažďují společně rodiny, aby ozdobily hroby svícemi a chvojím. U hřbitova se prodávají nápoje na zahřátí, lidé korzují, zdraví se spolu, cestují za svými nežijícími blízkými stovky kilometrů přeplněnými vlaky. Na hřbitovech nepanuje klid, ale živá a přátelská atmosféra, kdy se setkávají známí, co se rok od minulých dušiček nepotkali... Děti ukazují u pomníčků svých babiček žakovské knížky, mladí muži představují svým nežijícím otcům nevěsty. Tento meditativní svátek má pro Poláky mimořádnou váhu. Zdobí se i symbolické památníky, pořádají se zádušní mše. Lidé zapalují svíčky za nenarozené děti, zabité vojáky i válečné zajatce, fotbalové fanoušky, politické vězně a oběti havárií.

Národní drama Stanisława Wyspiańskiego *Wesele* se odehrává během veselky, ale důležitější okolností je právě listopadový termín svatebního obřadu.

---

**1973: *Dziady*** v *Teatru Starym* v Krakově, v režii Kondrada Swinarského. Představitelem role Konráda byl Jerzy Trela. Jedním z inscenačních postupů bylo sloučení hlediště a jeviště speciálním mostem. Díky narušení tradičního rozdělení se obecnost stávalo herci, účastníky představení. Swinarského inscenace se dočkala 269 repríz do roku 1983. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>18</sup> [http://www.teatry.art.pl/lrecenzje/dziady\\_swi/30lecie.htm](http://www.teatry.art.pl/lrecenzje/dziady_swi/30lecie.htm). In: Targoń, Joanna: *Gazeta Wyborcza Kraków*, 15.2.2003 (...) „*Dziady*” se vlastně líbily všem. Líbily, to je slabé slovo. Pokud recenzenti kritizovali pojetí jednotlivých rolí nebo interpretace dílčích obrazů, udělala na ně dojem vysoká úroveň a forma mimořádného uměleckého počínu. Představení bylo novátorské, výjimečné, důležité, geniální; přitahovalo pozornost, dráždilo a fascinovalo svou kontroverzností, živostí, obklopené zběsilým tancem dobrých i zlých sil; svým významem přesahující všechny ostatní inscnace; navracející víru v magickou moc divadla (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

Hřbitovy jsou v Polsku plné návštěvníků i o Vánocích, Velikonocích a dalších svátcích. O této polské vlastnosti se nyní po leteckém neštěstí u ruského Smolenska 10. dubna 2010 dozvěděl celý svět.

V souvislosti s *Dziady* si dovolím připojit komentář z posledního rozhovoru českého novináře Vladislava Denise Vereckého s polským kolegou Mariuszem Szczygielem (Gazeta Wyborcza) v magazínu MF DNES z 22. dubna 2010:

*(...) Náš národ nepotřebuje k životu dálnice, a tak je nemáme. Náš národ potřebuje k životu neštěstí. Teprve když se stane neštěstí – neúspěšné Varšavské povstání nebo něco podobného – staneme se někým. Křivda nás povyšuje nad jiné národy. Stačí si vzpomenout, že zatímco Češi v listopadu 1989 zvonili klíči, Poláci v červnu 1989 – u nás padl komunismus dříve – to společně vůbec neprožívali. Žádná sounáležitost při prožívání štěstí, že ta hrozná Polská lidová republika skončila. Žádná projevovaná radost. Poláci se umějí sjednotit, ale jen při neštěstí. Už kolem sebe slyším: Nikdo neumí trpět jako my. (...) Podívejte, v polských dějinách byl důležitý obřad Dziady (Tryzna). Popsal ho náš básník Adam Mickiewicz. Lidé se scházeli a v temnotě vyvolávali duchy zemřelých. Šlo o to, zeptat se jich, co potřebují, a poslat je zpátky na onen svět. Takle romantická tradice v nás stále tkví. Právě desátého dubna měla v Katyni proběhnout tryzna. (...)<sup>19</sup>*

Druhým pozoruhodným romantikem z panteonu nejslavnějších básníků a dramatiků, je **Juliusz Słowacki** (1809-1849). Za pouhých čtyřicet let života vytvořil úctyhodné dílo, jehož podstatnou část tvoří právě dramata. Vyrůstal v uměnilovném prostředí mezi vzdělanci. Jeho otčím se stal dokonce negativní postavou ve třetí části Mickiewiczovy *Tryzny*. Polemiku s tímto svým současníkem vedl v dramatu *Kordian* (1832). Jeho hry se netočí jen kolem polských dějin. Jako dvacetiletý napsal dvě tragédie. *Mindowe* o litevských válkách z Křižáky a *Marii Stuartovnu* o životě a pohnutých vztazích na skotském trůně. Jeho dramatické postavy často jednají velmi temperamentně, rezolutně a divoce. Słowacki měl dar vystihnout ve zkratce psychologický vývoj svých hrdinů. Byl také mistrem slova, mystikem, mesianistou a tvůrcem filozofie geneze.

Velkou část života byl nucen prožít v zahraničí, nejprve v Drážďanech, poté nedaleko jezer v Ženevě, ve Florencii a Římě, kde navázal cenné přátelství se spisovatelem Zygmuntem Krasińským. S přáteli se vydal po stopách svého literárního vzoru G.G. Byrona po Řecku, Egyptě, Palestině a Libanonu. Posledních

---

<sup>19</sup> <http://zpravy.idnes.cz/mfdnes.asp> 23.4.2010

deset let života strávil v Paříži, kam mu matka posílala peníze, s nimiž úspěšně obchodoval na burze. I když byl vážně nemocný na tuberkulózu, odcestoval do Polska po vypuknutí tzv. *Wiosny ludów* 1848 (*Jaro národů*), aby svou přítomností podpořil toto reformační hnutí. Zemřel v Paříži, kde byl pochován na Montmartru až do roku 1927. Potom jeho ostatky na lodi *Mickiewicz* maršál Piłsudski nechal se všemi poctami převést po řece Wisle do krypty na krakovském Wawelu.

Juliusz Słowacki plánoval stvořit cyklus dramát o úsvitu národních dějin, také měl snahu postihnout polskou mentalitu, což se mu častokrát podařilo, i když se nedochovalo celé jeho dílo a mnohé věci nestihl dokončit. Jeho hry rezonovaly také s českým publikem, kde to ke konci devatenáctého století vřelo protirakouskými náladami. Jeho díla měla velký vliv na polské spisovatele období „Mladého Polska“ až po „Kolumbovskou generaci“ básníků, která téměř celá padla během 2. světové války.

*(...) Wiek dziewiętnasty, w którym żył i tworzył Juliusz Słowacki oraz w którym jego twórczość najsilniej oddziaływała na piśmiennictwo czeskie – to okres formowania się na naszych obszarach nowoczesnych narodów. Proces ten z reguły odznaczał się dużą aktywnością kulturalną, wspólnota kulturalna bowiem należy do najważniejszych atrybutów narodu. W warunkach niewoli, w których obu narodom wypadło wtedy żyć, aktywność kulturalna przejawiała się przede wszystkim w życiu literackim. Rola literatury stawała się tym ważniejsza, że musiała ona w pewnym stopniu zastępować działalność nie istniejących wtedy instytucji (...) Te podstawowe zbieżności i podobieństwa nie przekreślają dużych różnic w historycznym rozwoju i strukturze narodów, a tym samym w charakterze kultury i literatury. (...) W dążeniu do wydostania się spod obcej przemocy, trzeba było szukać sprzymierzeńców wśród wywodzących się ze wspólnego pnia Słowian. (...)*<sup>20</sup>

Snad jeho nejslavnějším dramatem se právem stala precizní tragédie, součást zamýšlené dramatické série *Balladyna* (1834), která využívá struktury Shakespearových her, především *Snu noci Svatojánské*. Prolíná se tu svět lidí se

---

<sup>20</sup> Pelikán, Jarmil: *Juliusz Słowacki wśród Czechów*. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1973. s. 11-12. (...) Devatenácté století, v němž žil a psal Juliusz Słowacki, a kdy jeho tvorba měla nejsilnější vliv na českou literaturu – to byla v našich zemích doba formování novodobých národů. Tento proces se obvykle vyznačoval zvýšenou kulturní aktivitou, protože kulturní semknutost jak známo patří k nejdůležitějším národním atributům. V nesvobodných podmínkách, v nichž tehdy oba naše národy žily, se kulturní aktivita rozvíjela především díky literatuře. Její role byla tím důležitější, že musela do jisté míry zastupovat činnost neexistujících dalších institucí (...) Shodné znaky a podobnosti však nesmažou velké rozdíly v historickém vývoji a struktuře národů, a také v charakteru kultury a literatury. (...) Ve snaze o osvobození se z cizí nadvlády, bylo potřeba hledat spojence mezi společným kmenem Slovanů. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

světem nadpřirozených postav. Podobně jako u *Macbetha* je zde fyzicky patrná stopa po vykonání vražedného činu, kdy jedna sestra zákeřně zabije druhou. Násilí plodí zas jen násilí. Kromě milostných motivů a mocenských šarvátek se zde vyskytují i vesměs komické figury (služebníci jezerní víly Goplany). Děj se odehrává v mýtické – univerzální době nedaleko jezera Gopło. Hra nestaví na historických faktech, zato je plná fantazie, sugestivních obrazů a tajemné atmosféry včetně božského zásahu – do bídné Balladyny udeří blesk. V epilogu poněkud familiérně polemizuje s uznávaným badatelem nejstarší polské historie a politikem Joachimem Levelem. Hájí své právo na vlastní vizi minulosti plnou imaginace, byť v rozporu s vědeckými výzkumy.

Druhým příběhem odehrávajícím se u jezera Gopło, je *Lilla Weneda* (1840). Ačkoliv se opět odehrává za úsvitu dějin v době, o níž toho historikové mnoho nevědí a mezi lidem je opředena legendami, Słowacki se v ní vypořádává s aktuálními problémy tehdejší polské společnosti, především s prohraným listopadovým povstáním. Okolí jezera obývají pohané. Křesťanství zde zastupuje zvláštní světec Gwalbert, jemuž dělá společnost Slaz, jenž působí jako bezduchý nástroj osudu. Rod Wenedů čeká vyhlazení. Jejich osud je závislý na zlaté harfě, která se dostala do rukou Lechitům. Opět se v dramatu objeví dvě naprosto rozdílné sestry, pomstychtivá krvavě rudá Roza a nevinná a bledá Lilla. Obě sestry barevně tvoří polskou vlajku. Zlatá harfa nevydá ani tón...

Někteří badatelé považují za největší Słowackého drama dílo z tzv. mystického období p.t. *Sen srebrny Salomei* (1844). Snový, zvukomalebný název *Stříbrný sen Salomein* napovídá mnohé o povaze hry. Děj se odehrává roku 1768 na Ukrajině, během selského povstání. Titulní hrdinka nese jméno autorovy matky. Jedná se o dceru polského šlechtice Gruszczyńskiego, kterou miluje více mužů. Dramatické postavy neopouštějí hru, když zemřou, ale dál jsou hybateli děje. Živí i mrtví mají společné vazby, jenže žijící lidé nejsou schopni vnímat realitu z hlediska Božského záměru. Důvody Prozřetelnosti k právě takovému průběhu historických událostí mohou znát jen duchové. Cítíme zde myšlenkové spojení autora s dílem Calderóna della Barcy *Život je sen*.



Słowacki s oblibou střídal tragické a komické, různá jazyková ozvláštnění a rozmanité milostné zápletky, často až sentimentální, v kontrastu s tvrdostí a bezcitností, podlostí a rafinovaností. Mezi jeho další ceněné hry patří tragikomedie *Fantasy*, poetický *Książ Marek (Kněz Marek)*, metafyzické drama *Samuel Zborowski* a volně přebásněný Calderónův text *Książ niezłomny (Vytrvalý princ)* či nedokončená historická hra *Horsztyński*.

Symbolika z *Kordiana* je dál živá. Téma emigrace, hrdinův vnitřní nepokoj a náládovost, prodejná láska ženy-Wioletty a polské politické prohry, to vše činí z *Kordiana* dodnes aktuální dílo. Umělecké prostředky současného divadla mají schopnost inscenovat i tzv. nescénické texty romantiků.

(...) *Dramat Słowackiego jest także utworem politycznym, podejmującym refleksję nad przyczynami klęski Powstania Listopadowego, nad jego niemocą czynu i nikłymi efektami.* (...) <sup>21</sup>

Třetím nejznámějším romantickým dramatikem se stal **Zygmunt Krasiński** (1812-1858). Vyrstl v rodině významného šlechtice a generála Napoleonovy armády. Sám císař mu byl při křtu za kmotra. Později se jeho otec ocitl v carských službách. Během studia práv ve Varšavě se Krasiński snaží vyhýbat vlasteneckým manifestacím, protože nechce jednat proti otcově vůli. Ocitá se v izolaci spolužáků, nechá studia a odjíždí do Švýcarska, kde se setkává s Adamem Mickiewiczem. Vlivem polické situace už zůstává v zahraničí, i když ještě několikrát přijede domů na návštěvu, těžce však nese otcovu loajalitu k caru Mikulášovi I. Odhodlá se a Dantem inspirovanou filozofickou hru *Nie-boska komedia* (1835) anonymně vydá v Paříži.

(...) *Część I utworu (prozą poetycką) zawiera poglądy autora na rolę poezji i poety (poezja – piękno i prawda, poeta – człowiek rozumiejący przeszłość i przyszłość, ideałem jest poeta „błogosławiony”, który od poezji nie oddziela się „przepaścią słowa”, który identyfikuje się z nią).* (...) *Widocznie Krasiński jako autor odczuwał twórczość poetycką jako tragedię: część III i IV dramatu - hr. Henryk kontra Pankracy (arystokracja kontra lud) – polemika polityczna, w której każda ze stron ma rację.* (...) *Dramat kończy się sceną wystylizowaną według*

---

<sup>21</sup> Witkowska, Alina – Przybylski, Ryszard: *Romantyzm*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1999. s. 332. (...) *Słowackého drama je také politickým dílem, reflektujícím prohry Listopadového povstání, jeho neschopnost činu a zanedbatelnými výsledky.* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

*Ewangelii św. Łukasza i Sądu ostatecznego Apokalipsy św. Jana, a więc zakończenie dramatu trzeba traktować jako ostateczną tragedię. (...)*

***Irydion** (wyd. 1836), drugi dramat Krasieńskiego, dotyczy problemu walki o niepodległość narodu. Irydion – Grek usiłujący zemścić się za utraconą wolność ojczyzny na antycznym Rzymie został odczytany przez współczesnych jako maska historyczna – analogia do sytuacji części Polski wobec rosyjskiego zaborcy. (...)*<sup>22</sup>

Dalším mimořádným talentem této vrcholné doby polské kultury, byl samotářský a nedoceněný básník Cyprian Kamil Norwid (1821- 1883), velký obdivovatel soudobých jmenovaných velikánů. Jeho dramatická tvorba čerpá z romantické tradice, avšak vyznačuje se osobitou, moderní poetikou. Norwid je autorem divadelních her *Kleopatra i Cezar*, *Pierścień Wielkiej damy* a *Miłość czysta u kąpieli morskich* a také vlasteneckých mystérií *Krakus* a *Wanda*. Kdosi o jeho tvorbě řekl, že dotáhl absenci stylu k nejvyšší dokonalosti umělecké formy, a také dovedl v poezii a dramatu pracovat s tichem stejně, jako malíři s bílou barvou.

Pravým osvěžením v období ponurých vizí, je břitký a rozpustilý humor komedií, které napsal hrabě **Aleksander Fredro**, zvaného také „polským Molièrem“ (1793-1876). V Napoleonově armádě a především po jeho porážce, měl možnost zblízka poznat francouzské divadlo. V jeho hrách se objevují klasicistní i romantické prvky, společenská satira i oslava šlechtné rytířskosti, realisticky nepřikrášlené vztahy i salónní konverzace. Jako bystrý pozorovatel života kypícího kolem, si bere na paškál především věčné lidské slabosti, napříč sociálním spektrem. Fredro je zkrátka ojedinělým zjevem, talentem, který se věnoval téměř výhradně psaní pro divadlo.

*(...) Fredro psal dramata téměř tři čtvrtiny století. Zažil Napoleonovu epochu, listopadové povstání, jaro národů, lednové povstání; psal již před*

---

<sup>22</sup> Sobotková, Marie: *Od Mickiewicza do Miłosza I. (1822-1918)*. Olomouc, Univerzita Palackého 2000. s. 84-85. (...) V první části díla (psaném poetickou prózou) se nacházejí autorovy názory na roli poezie a básníka (poezie – krása a pravda, básník – člověk, který je schopen pochopit minulost i budoucnost, ideálem je „blahoslavený“ básník, který se od poezie neodděluje „propastí slova“ a identifikuje se s ní). (...) Hra končí scénou, která se stylizuje do *Evangelia sv. Lukáše* a *Posledního soudu Apokalipsy sv. Jana*, tudíž lze závěr dramatu považovat za definitivní katastrofu.(...) *Irydion* (vydaný roku 1836) druhé Krasieňského dramatické dílo, se týká boje za nezávislost svého národa. *Irydion* – Řek chystající pomstu na antickém Římě za okupaci vlasti byl v době svého vzniku vnímán jako historická „maska“ – analogie k situaci části Polska k ruskému okupantovi. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

*Mickiewiczovým vystoupením, přežil většinu romantiků a závěrečné období jeho tvorby sahá do pozitivismu. (...)*<sup>23</sup>

Výrazné úspěchy dodnes sklízí situační komedie o manželské věrnosti *Mąż i żona* z období, kdy Fredro prožíval lásku k tehdy vdané Zofii Skarbkové. Molièrův *Měšťák šlechticem* jej inspiroval k napsání *Pana Gelhaba* – zbohatlíka toužícího se dostat mezi smetánku. Fraška z napoleonských válek *Damy i huzary* sice neměla větší ambice, než pobavit publikum, ale tento záměr splnila vrchovatou měrou. Velkou část života strávil ve Lvově, kde také v divadle nejčastěji měly premiéru jeho hry. Psal také jednoaktovky, operety a vaudevilly, anekdoty, pohádky a básně. Kromě něj se dramatické tvorbě věnoval jeho bratr a později syn.

*(...) Znamiennym rysem budowy komedyj Fredry w ich pierwszym okresie jest taka kompozycja, że na czolo, nawet do tytułu utworu, zostaje wysunięta pewna postać typowa. Wokół niej obraca się cała akcja, chociażby to były dwie skontrastowane postacie typowe, jak Cześniak i Rejent v **Zemście**. (...)*<sup>24</sup>

Z dalších populárních titulů jmenujme alespoň (převážně veršované) texty: *Pan Jowialski*, *Śluby panięskie* (Panenské sliby), *Wychowanka* (Schovanka), *Rewolwer*, *Wielki człowiek do małych interesów* (Velký člověk pro nízké záležitosti), *Dożywocie* (Doživotí) nebo *Ciotunia* (Tetinka).

I když nastupující éra pozitivismu si kladla za cíl národ povznášet na duchu a vzdělávat, někteří autoři poměřili své pero také s divadelní formou. Známý romanopisec, publicista a nositel Nobelovy ceny za literaturu (1905) Henryk Sienkiewicz (1846-1916). V jedné z her rozvíjí svého nesmrtelného hrdinu Onufry Zagłobu „rytířstva polského největší ozdobu”.

Konec devatenáctého století dal polskému národu herečku par excellence, mezinárodně uznávanou umělkyni **Helenu Modrzejewskou** (1840-1909). Její životní a umělecká pouť vedla z Krakova až do Spojených států amerických. Tato charakterní herečka s melodickým hlasem a výmluvnými očima vynikala především v tragických shakespearovských rolích. Jejím debutem se stala titulní

<sup>23</sup> In: Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polského divadla*. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1988. s. 34.

<sup>24</sup> In: Wyka, Kazimierz: *Fredro*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1986. s. 34. (...) *Určujícím rysem stavby Fredrových komedií v jeho prvním období, je kompozice, kdy je do popředí, nebo dokonce do názvu, vypíchnut určitý lidský typ. Kolem něj se odvíjí děj, i když to mohou být i dvě kontrastní postavy, jako Číšník a Regent v **Pomstě**. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

úloha ve Słowackého dramatu *Marie Stuartovna*. Kromě výsostného nadání vynikala mimořádným osobním kouzlem a je považována za jednu z nejkrásnějších žen své doby. Narodila se jako nemanželská dcera kupecké vdovy. Do divadla ji přivedli nevlastní bratři. Začínala na oblastních scénách, rovnou pod pseudonymem Modrzejewska, který si v cizině změnila na výslovnostně snazší Helena Modjeska. Do Kalifornie vyplula spolu se svou rodinou a skupinou umělců včetně Henryka Sienkiewicze. Kromě California Theatru pak účinkovala také v Anglii.

Zapsala se také do dějin emancipačního hnutí, když přednesla na ženské konferenci v rámci světové výstavy k výročí objevení Ameriky Kolumbem v Chicagu (1893) otevřený referát o postavení žen v ruském a pruském záboru. Ruský car jí za tuto veřejnou kritiku zakázal vstup na jím okupovanou část polského území.

Nezapomenutelná představitelka polské královny Jadwigy (drama Józefa Szujského, premiéra Teatr Krakowski 1866) a mnoha dalších rolí Helena Modrzejewska zemřela v Newport Beach a byla pohřbena v Los Angeles. Převezení těla na krakovský hřbitov se stalo národní manifestací a jejím posledním vystoupením in memoriam. Podle jejích pamětí vznikl polský televizní seriál *Modrzejewska* (1989), kde slavnou herečku (srovnatelně mezinárodně známou jako česká operní diva Ema Destinová, jež naší generaci přiblížil film a herecká kreace Božidary Turzonovové) hraje současná hvězda polského divadla a filmu – Krystyna Janda.

Pozitivistická dramatika převzala většinu žánrů romantického divadla. Někde mezi „vysokou komedií“ a fantastickým romantickým dramatem se nachází díla

#### **Cypriana Kamila Norwida:**

(...) *Komediodrama Aktor* (1862, *druga red.* – 1867, wyd. 1937), *fantazia Za kulisami* (1869), *powiązana z tragedią antyczną Tyrtej* (1866-1869, wyd. 1911) *tragedia biała Pierścień wielkiej damy*“ (1872, wyd. 1933) i *jednoaktówka Miłość czysta u kąpielii Morskich* (ok. 1880, wyd. 1934). *Temat główny tych utworów to konflikt między jednostką samotną, wrażliwą, o wysokim poczuciu godności osobistej, a bezdusznym i nieautentycznym otoczeniem.* (...) <sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Markiewicz, Henryk: *Pozytywizm*. Warszawa, PWN 1999. s. 232 (...) *Komedie Herec* (...), *fantazie Za kulisami* (1896). *variace na antické téma Tyrtej* (...), *bílá tragédie Prsten velké dámy* (...) a také *aktovka*

### 2.3. Polské divadlo ve víru první poloviny 20. století

*O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.<sup>26</sup>*

*O čem se nedá mluvit, o tom je třeba mlčet.*

**Ludwig Wittgenstein, filozof, „otec neopozitivismu“ (1889-1951)**

Zatímco u pozitivistů bylo drama ve stínu poezie a prózy, generace tzv. Mladého Polska patří k plodnému a zářivému místu na polské divadelní mapě. Co víc, začátkem 20. století vzniklo moderní národní drama *Wesele*, esence polské tradice, tragédie a rozporuplnosti. Slovesné umění mladopolských autorů se snažilo oprostit od výchovné funkce, kterou literatura zastávala v minulosti. Umělci odjížděli do hor, hledali inspiraci přírodě a přirozeném řádu, zakládali rodiny s venkovskými ženami. Na druhou stranu kladli hlavní důraz na formu, až někdy vznikaly samoúčelné experimenty. Všude se tvořily literární spolky s určitým programem, nebo i bez programu.

Mekkou divadla se v té době stal Krakov, osídlený talenty skrz naskrz. Městské divadlo začalo vzkvétat pod vedením Tadeusze Pawlikowského, později ho vystřídal Józef Pawlikowský a po něm výrazný herec Ludwik Solský (jeho jméno nese zdejší divadelní škola). Na těchto prknech byl poprvé uveden *Kordian* (1899), celé *Dziady* (1901) i *Nie-Boska komedia* (1902). Světové premiéry se tu dočkaly také texty Wyspiańskiego, Zapolské či Przybyszewského.

Většina her tohoto období má v sobě prvky několika – ismů, nejčastěji naturalismu, symbolismu, impresionismu, turpismu, katastrofismu a expresionismu. Objevuje se kritika falše a pokrytectví měšťanské společnosti. Umělci se bouří proti panujícím mravům a podnikají cílené i bezděčné provokace svého okolí.

*(...) V Polsce naturalizm pojawił się niemal równoległe z przełomem modernistycznym, najpierw w dramacie, dzięki Gabrieli Zapolskiej przenoszącej na*

---

*Láska čistá u koupelí Mořských (...). Hlavní téma těchto děl spočívá v konfliktu mezi samotným, citlivým jedincem, který si je vědom vlastní důstojnosti a jeho neautentickým okolím. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>26</sup> Grzymała-Siedlecki, Adam: *Z teatrów warszawskich*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1972. s. 30.

*nasz grunt swoje doświadczenia z występów w Théâtre Libre (...) za sztuki naturalistyczne można uznać **Sędziów** i **Klątwę** Stanisława Wyspiańskiego. (...) Wpływ naturalizmu przyspieszył na pewno odejście od malowanych dekoracji, ale dopiero używanie przez Juliusza Osterwę w Reducie autentycznych mebli i rekwizytów można uznać za jego późny, autentyczny przejaw. (...) Zresztą, tendencje naturalistyczne mieszały się u nas z symbolicznymi i neoromantycznymi. (...)*<sup>27</sup>

**Gabriela Zapolska** (1857-1921) je sice po celém světě známá pro svou naturalistickou hru o jednom obyčejném činžovním domě, kde nad osudy všech partají vládne železnou rukou Anděla Dulská, ale podobně jako Helena Modrzejewská, patří i tato dramatička a herečka k moderním a přemýšlivým ženám, které se angažovaly skrze umění za práva žen. Zapolská pocházela z východu, z dnešního území Ukrajiny, proto si zvolila pro umělecký pseudonym Za-Polská. Pro její autorskou dráhu měly životní zkušenosti (svatba, herectví v oblastních a kočovných divadlech, výchova slečny z dobré rodiny, divadelní prostředí, stáž v Paříži, život společenské smetánky, rozvod, pokus o sebevraždu atd.) velký vliv. Citlivě vnímala proces vývoje mezilidských vztahů a vštěpovala svým postavám ideály, byť netvořila žádné ideální hrdiny ani hrdinky. Jako herečka měla velmi složitý osud, přesto se právem stala nejznámější polskou dramatičkou. Znalost ženské psychologie a Zolovy tvorby využila také v próze (příběh románu *Sezónní láska* se dokonce odehrává v Karlových Varech).

*(...) Była córką Wincentego Korwin-Piotrowskiego, marszałka szlachty Wołyńskiej. (...) 9. 10. 1879 zadebiutowała pod nazwiskiem męża w amatorskim zespole Warszawskiego Towarzystwa Dobroczyńności (...) wkrótce rozstała się z mężem i postanowiła zarabiać na życie jako aktorka. 26. 1. 1882 zadebiutowała w Teatrze Krakowskim jako **Margot** przybierając pseudonim Zapolska. (...) Jednocześnie rozpoczęła działalność pisarską, szybko zdobywając rozgłos swoimi nowelami, powieściami i dramatami. W Teatrze Krakowskim pracowała do końca sezonu, potem występowała w galicyjskich zespołach wędrownych (...) Znękana*

---

<sup>27</sup> Kłossowicz, Jan: *Słownik teatru polskiego*. Warszawa, MUZA SA 2002. s. 111. (...) *Naturalismus se v Polsku objevil téměř současně s nástupem modernismu. Nejdříve v dramatu díky Gabriele Zapolské, která aplikovala na naše podmínky své zkušenosti z vystupování v Théâtre Libre (Svobodném divadle André Antoina. pozn. překl.) (...) naturalistickými inscenacemi můžeme označit **Soudce** a **Prokletí** od Stanisława Wyspiańskiego (...)* Vliv naturalismu jistě přispěl konec malovaných kulis, ale teprve Julius Osterwa začal v divadle Reduta používat autentický nábytek a rekvizity, což můžeme považovat za autentický, pozdní projev naturalismu. (...) Navíc se naturalistické tendence u nás prolínaly se symbolismem a neoromantismem. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

*niepowodzeniami, w nocy z 2. na 3. października 1888 usiłowała popelnit samobójstwo. Odratowana, leczyła się w Warszawie. (...) Na jesieni 1889 udała się do Paryża (...) Od lutego 1892 do lutego 1894 występowała w Théâtre Libre se L' Oeuvre. (...)*<sup>28</sup>

Po návratu z Francie následovalo nejúspěšnější, zralé tvůrčí období Zapolské, do něhož patří komedie *Żabusia* (*Žabička*), hra s židovskou problematikou *Małka Szwarcenkopf* a melodrama *Tamten*, kde autorka nastolila odvážné téma podzemní války polských revolucionářů s carským Ruskem. V roce 1906 pak vznikla její nejslavnější hra *Moralność pani Dulskiej*. Poté napsala ještě drama o peripetiích mladé herečky *Panna Maliczewska*.

*(...) Moralność pani Dulskiej jest komedią, autorka nazwała tragifarsą, a więc elementy komiczne, farsowe pomieszane są w niej z tragicznymi. Farsa to podgatunek komedii, operujący często niewybrednym humorem i komizmem sytuacyjnym. W przypadku Moralności pani Dulskiej nie jest to zbyt ścisłe określenie. Autorka operuje bowiem wszystkimi rodzajami komizmu (...) Kontrast barw jasnych i ciemnych, humoru i powagi, sprzyja pogłębieniu krytycznej wymowy utworu. (...)*<sup>29</sup>

Nemohu se na tomto místě vynechat nepřekonatelného velikána polského divadla, umělce vskutku renesančního ve smyslu univerzálnosti jeho talentu. **Stanisław Wyspiański** (1869-1907) se narodil jako syn alkoholem zničeného výtvarníka, který po smrti matky vyrůstal u kulturně založené rodiny Stankiewiczových, kterou pro jejich přívětivost rádi navštěvovali umělci, mezi jinými i malíř Jan Matejko, který malého génia později vyučoval na Akademii Výtvarných Umění v Krakově a umožnil mu spolupráci na vnitřní výzdobě

---

<sup>28</sup> Dombrowski, Stanisław a kol.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*. PWN Warszawa, 1973. s. 833. (...) Była dcerou Wincenta Korwin-Piotrowského, maršála šlechty na Volyni. (...) 9.10.1879 debutovala pod jménem svého chotě na prknech amatérského souboru Varšavského dobročinného spolku (...) krátce nato se s manželem rozešla a rozhodla se žít hereckou profesí. 26.1.1882 se poprvé představila v Krakovském divadle jako Margot pod pseudonymem Zapolská. (...) Zároveň začala svou spisovatelskou dráhu. Rychle se proslavila svými novelami, romány i dramaty. Z Krakova po jedné sezóně odešla k zájezdovým souborům. (...) Zničená životními i profesními neúspěchy se pokusila v noci z 2. na 3. října 1888 o sebevraždu. Zachránili ji a pak se léčila ve Varšavě. (...) Na podzim příštího roku se vydala do Paříže (...) Od února 1892 do února 1894 vystupovala v Théâtre Libre de L' Oeuvre. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>29</sup> Zapolska, Gabriela: *Moralność pani Dulskiej*. (doslov Anny Popławské) Kraków, Greg 2003. s. 120. (...) *Moralność pani Dulskiej je komedie, kterou autorka nazvala tragickou fraškou, čili dílem, kde se komické a fraškovité prvky mísí s tragickými. Fraška jako poddruh komedie se často projevuje nevybíravým humorem a situační komikou. V případě Moralčky pani Dulské to není moc přesné označení, neboť tu autorka používá všechny druhy komiky (...) Kontrast jasných a tmavých tónů, humoru a vážnosti, umocňuje a prohlubuje kritické vyznění díla. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

Mariánského kostela. Wyspiański studoval také filozofii a dějiny umění. Díky studijnímu stipendiu procestoval několik evropských zemí. Ve Francii se začal prakticky zajímat o divadlo. Uchvátil ho Shakespeare, antické hry a repertoár francouzských a německých klasiků.

Na mladopolské dramatiky měla velký vliv zahraniční tvorba Henrika Ibsena, Augusta Strindberga, teorie a vize Adolfa Appii, Edwadra Gordona Craiga a Maxe Reinharda. Divadlo do sebe vstřebávalo další druhy umění, stávalo se velmi populárním způsobem života. Diferencovalo se do nejrůznějších forem, jak nových, tak dávných (na scénu se vrátilo středověké mystérium, ale hrál se i melodram, grotesky, frašky, kratochvíle i tragédie, čtené divadlo, divadlo poezie atd.).

Stanisław Wyspiański si už na krakovském gymnáziu vytvořil vztahy s uměleckou a intelektuálně silnou generací (jeho spolužákem byl mj. Lucjan Rydel). Rozvíjí svůj dramatický talent i ve výtvarném umění (maluje vitráže ve Františkánském kostele, navrhuje nábytek, architekturu, věnuje se rozvoji řemesel, reformuje tiskařství atd.). V poslední dekádě 19. století se začíná čím dál víc kromě malby věnovat i psaní. Právě tehdy vznikly dramata jako *Legenda*, *Warszawianka*, *Lelewel* či *Klątwa (Prokletí)*..

(...) *Momentem zwrotnym w karierze dramatopisarskiej Wyspiańskiego stało się dopiero wystawione 19. marca roku 1901 **Wesele**. Wrażenie tej premiery było tak wstrząsające, że w ciągu jednej dosłownie nocy z malarza, o zdawało się niczym nie uzasadnionych pretensjach do literatury, wyrósł Wyspiański na pierwszego twórcę epoki, niemal równego romantycznym wieszczom. (...) Lata 1901-1905 to najplodniejszy okres jego twórczości dramatycznej i poetyckiej. Powstawały wówczas dramaty **Wyzwolenie**, **Bolesław Śmiały**, **Achilles** (1903), **Akropolis** i **Noc listopadowa** (1904), **Skalka** i **Powrót Odysa** (1907), rapsody przypominające jak gdyby **Króla-Ducha – Bolesław Śmiały**, **Kazimierz Wielki** (1900-1902), **Piast**, **Henryk Pobożny** (1903), znakomite wiersze liryczne, traktowane jako teksty prywatne, przesyłane z reguły w listach do bliskich poecie adresatów, świetna parafraza **Cyda** Corneille'a oraz ważne do poznania marzeń i koncepcji studium o **Hamlecie** (1905). (...) Jego osobowość i twórczość były zarazem jagby ogniwem łączącym epokę wielkiego romantyzmu ze współczesnością, w której widziano przecież nieraz powrotną falę romantyki z początków wieku. (...) Waga problemów, jakie w swojej twórczości poruszał i monumentalność formy, w jaką je ujmował, już za życia wysunęła go na pierwsze miejsce. (...)*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Hutnikiewicz, Artur: *Młoda Polska*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2001. s. 180-185. (...) *Obrat v kariéře Wyspiańského jako dramatika nastal teprve v den premiéry Veselky 19. března 1901 na*



Úspěch *Veselky* je skutečně s odstupem času pozoruhodným fenoménem. Inscenátoři hru zkoušeli pouhý týden, přičemž tři dny před datem premiéry se teprve definitivně ustálilo obsazení. Dramatik se chopil jak režie, tak scénografie. Objevily se názory, že *Veselka* je vlastně parafrází *Tryzny*, neboť se drama odehrává na svatbě (hra je napsána podle skutečné události, svatby autorova přítele Luciana Rydla s vesničankou Jadwigou Mikołajczykovou 20. listopadu 1900), kde se během bujaré oslavy střetávají různé lidské charaktery a společenské vrstvy tehdejší společnosti. Vybraným postavám se zjevují duchové z polské minulosti s určitým posláním. Svatební veselí kypící životem představuje kontrast k dušičkovým náladám v listopadu. *Veselka* vyniká působivými obrazy a trefnými veršiky o polských reáliích a typických vlastnostech. Některé repliky z textu zlidověly a staly se oblíbenými citáty. Na motivy nejslavnější Wyspiańskiego hry natočil režisér Andrzej Wajda také stejnojmenný film, kde si sám zahrál (1972). Zajímavý je také vývoj inscenační tradice Wyspiańskiego děl, plných romantiky, tajemství a především symbolů.

(...) *Chciałoby się powiedzieć, że Polacy sięgali po dramaty Wyspiańskiego wówczas, gdy zachodziła nagła potrzeba przemyślenia od nowa narodowej tożsamości, zrewidowania polskich stereotypów, dokonania gruntownej i surowej oceny istniejącej rzeczywistości. Pod tym względem najpiękniejsze owoce przyniosły lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Inscenizacja **Akropolis** była jednym z najwcześniejszych głośnych dzieł Jerzego Grotowskiego, zrealizował ją reżyser jeszcze w 1962 roku. Nieco późniejsze są spektakle Adama Hanuszkiewicza w warszawskim Teatrze Powszechnym – **Wesele** (1963) oraz **Wyzwolenie** (1966). W latach siedemdziesiątych prymat przejął krakowski Stary Teatr – ze stolicy jeżdżono pod Wawel na **Wyzwolenie** (1974) w reżyserii Konrada Swinarskiego i **Noc listopadową** (1974) w adaptacji Andrzeja Wajdy. To ostatnie przedstawienie trafiło również do Teatru Telewizji (...)*

---

*prknech divadla v Krakově. Dojem z premiéry byl tak překvapivý, že doslova přes noc se stal z malíře, který fušoval do literatury, nejvýznamnější umělce své doby, který se téměř vyrovná romantickým „věštčům“ (mezi tři národní věštce patří Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki a Zygmunt Krasiński. pozn. překl.). Období mezi lety 1901-1905 patří k nejnplodnějším etapám jeho dramatické a básnické tvorby. Tehdy se zrodila dramata **Osvobození**, **Boleslav Odvážný**, **Achiles** (1903), **Akropolis** a **Listopadová noc** (1904), **Skalka** a **Odysseův návrat** (1907), rapsodie připomínající **Krále-Ducha** – **Boleslav Odvážný**, **Kazimír Velký** (1900-1902), **Piast**, **Henryk Pobožný** (1903), vynikající lyrická díla, která jsou považována za soukromé texty, neboť je většinou posílal v dopisech svým blízkým, skvělá parafráze Corneillova **Cida** nebo důležité pro pochopení autorových vizí a koncepcí – studie o **Hamletovi**. (...) Jeho osobnost a dílo se jakoby staly mostem spojujícím svět velkého romantismu se současností, do níž se vrátila vlna romantiky z počátku století. (...) Závažnost problémů, jakými se zabýval spolu s monumentalitou formy, kterou problémy uchopoval, to vše mu vyneslo už během života prvenství. (...)*

Autor **Wesela** byl przede wszystkim pisarzem polskiego sanktuarium i ...polskiego piekła. Najściślej złączony z narodową tradycją, nigdy nie mógł liczyć na podbicie Europy – ostatecznie **Warszawianka, Wesele, Wyzwolenie, Noc listopadowa** są dramaty prawie nieczytelnými dla cudzoziemca. Powołują do życia teatr literackiej aluzji, wymagający od widza znajomości romantycznych arcydziel poezji polskiej, historii narodu i jego współczesności. (...) Pytanie, jaka przyszłość czeka w XXI wieku na artystę, który odważył się dokonać podobného wyboru, pozostaje otwarte. (...) <sup>31</sup>

Ke stoletému výročí premiéry **Veselky** vyšla v Divadelní revue (1/2003) studie Jana Roubala **Dvakrát Wesele Petra Lébla** s podtitulem **Skanzen letargie a panoptikum kocoviny**, která zachycuje také česká uvedení dramatu. Motto z programu k představení: *Takové drama o národním sebeuvědomění můžeme Polákům jen závidět. V Čechách nikdo nic takového nikdy nenapsal. Možná také proto se zde nikdy nehrála...*

Češi nemají národní drama. Symbolem češství, oblíbeným po celém světě románem, se stal Haškův *Švejk*. Dočkal se mnoha dramatizací, některé se hrály i v zahraničí a Poláci ze Švejka s oblibou citují a mají ho rádi. O Čechách možná i díky tomu vědí víc, než je tomu obráceně. Pomineme-li dílčí historicky dané křivdy – jsou pro Poláky jejich jižní sousedé nejoblíbenější ze všech, jak ukázaly nedávné průzkumy veřejného mínění. Svou roli tu jistě hraje i podvědomá pragmatická úvaha, že tak malý stát pro ně nepředstavuje žádnou reálnou hrozbu. Jaká je inscenační tradice této hry u nás?

Wyspiańskiego látky se totiž překvapivě chopil teprve mladý svérázný režisér s nezaměnitelným stylem, jehož fatální a mystický pohled na svět tragicky

---

<sup>31</sup> Tomkowski, Jan: *Wyspiański/Cztery dramaty (posłowie/dosłov)*. Warszawa, Świat książki 2002. s. 684-685. (...) Chtělo by se říct, že Poláci sahalí po Wyspiańskiego dramatech ve chvílích, kdy náhle vznikla potřeba znovu promyslet národní identitu, zrevidovat polské stereotypy, učinit hloubkové a drsné hodnocení reálné skutečnosti. V tomto ohledu přinesla kýžené ovoce šedesátá a sedmdesátá léta. Inscenace **Akropolis** byla jednou z prvních známých inscenací Jerzyho Grotowského, který ji nastudoval ještě v 1962 roce. O něco později vznikaly ve Varšavě inscenace Adama Hanuszkiewicze **Wesele (Veselka 1963)** a **Wyzwolenie (Osvobození 1966)**. Obě hry uvedl Teatr Powszechny. V sedmdesátých letech tento primát převzal krakovský Stary Teatr – z hlavního města se jezdilo pod Wawel na **Wyzwolenie (1974)** v režii Konrada Swinarského a **Listopadovou noc (1974)** v adaptaci Andrzeje Wajdy. Ta poslední inscenace se ocitla rovněž v Televizním divadle (...) autor **Veselky** byl především spisovatelem polského svatostánku i... polského pekla. Tak úzce propojen z národní tradicí, nikdy nemohl počítat s dobytím Evropy – navíc **Varšavanka, Veselka, Listopadová noc** patří k dramatům, které jsou cizinci téměř nepochopitelné. Uvádí zde v život divadlo literární aluze, což klade na diváka požadavek znalosti tvorby romantických mistrů polské poezie, národní historie i jeho současnosti. (...) Je otázkou, jaká čeká budoucnost umělce, který by se odvážil v jednadvacátém století udělat podobné rozhodnutí. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

vyvrcholil jeho předčasným odchodem. Těsně před začátkem sametové revoluce u nás Petr Lébl (1965-1999) poprvé *Veselku* inscenoval se svým pražským amatérským souborem JELO. V roce 1999 se ke hře vrátil v Divadle Na zábradlí. Druhá inscenace způsobila rozruch svou mnohoznačností, mladopolsko-českou monumentálností, takže i Poláci se na ni chodili s úžasem dívat a nechápali, jak mohl cizinec tuto látku tak precizně uchopit a ještě nalézt spoustu analogií s českými dějinami a jejich symboly. To vše dokázal tento režisér ve skromných podmínkách komorní scény.

Během představení Divadla Na zábradlí si každý divák jasně uvědomoval, že opojný pocit z latentní vzpoury, která hned po probuzení zmizí a z ideálů včerejška a nočních snů zbyde jen rozpačitá vzpomínka, je známý nám všem. Výrazně se do paměti zapsala hudební a výtvarná složka. Nechyběly kroje, tance a především sugestivní herecké výkony jak v monolozích, tak v davových scénách. Obě inscenace v sobě nesly Léblův autorský rukopis, navíc mu téma *Veselky* bylo osobně velmi blízké. Díky jeho výkladu se mi text ozřejmil a složitý svět symbolů spojil a konkretizoval. Při osobním setkání fundovaně pokračoval v monologu o polské duši a vzájemných paralelách s Čechovem a dalšími dramatiky, kterými byl fascinován.

K prvnímu nastudování v roce 1989 Lébl proklamoval, že jde o taškařici o revoluci, která se nekonala. Její podtitul zněl: *Svatební skanzen, ve kterém se zjeví všelijaké přízraky a přichvátá Svatý rytíř – patron národní.*

*(...) Wesele jako posedlost? (...) Zvolit širšímu publiku neznámý, novoromantický, veršovaný text polského klasika – po předcházejících inscenacích děl F. Kafky a J. Geneta – by skutečně mohlo působit poněkud exkluzivně, kdybychom nevzali v úvahu i dobový společenský kontext. Skutečně se zdá, že vedle univerzálně platných hodnot hry šlo především o její možnosti stát se v předvečer „sametové revoluce“ příležitostí k politickému kryptogramu. Základní příběh velkých slov a malých skutků se stal zřetelnou osou vlastní výpovědi ke společenskému klimatu tehdejších měsíců (...)*<sup>32</sup>

Výmluvný je také Léblův komentář druhé inscenace v devadesátých letech: *V Divadle Na zábradlí inscenujeme ve velkolepém hereckém obsazení Wesele jako*

---

<sup>32</sup> Roubal, Jan: *Dvakrát Wesele Petra Lébla*. In: Divadelní revue č. 3, 2003. s. 34.

*hru o převratu, který má-li být pořádný, je výhodnější, když si jej udělá každý zvlášť ve své hlavě.* Dramatické texty modernistů po generace lákají invenční umělce právě svou nescéničností. Modernisté čerpali z existencialismu, psychologie nevědomí a podporovali rozbití ustálených žánrů, v čemž došla nejdál poezie pod vlivem extrémních programů futuristů a nihilistů. Vzor viděli v syntetickém divadle Richarda Wagnera. Do popředí se dostává úloha režiséra a jeho osobitého výkladu a zpracování vybrané látky. Autoři jsou intimněji provázáni se svou tvorbou a touží po vyjádření absolutní lásky, absolutní svobody, absolutního umění. Každý si hledá svou optimální metodu. Dnešní polská režisérská generace se snaží přes filtr všeobecně známého textu vyjadřovat své frustrace, zklamané naděje a úzkosti (např. Krakowski Teatr Stu, režie: Michał Zadara, premiéra: 3. února 2006).

Zajímavým zjevením byl charismatický představitel dekadence a naturalismu, skandalista, fatalista a básník, prozaik i dramatik Stanisław Przybyszewski (1868-1927). Dramatické tvorbě se později věnovala také jeho dcera Stanisława. Przybyszewski se intenzivně stýkal s polskými i evropskými modernisty, s nimiž se vzájemně ovlivňovali i kritizovali, některá díla psal v němčině. Jeho dramata kladou důraz na slovní vytříbenost a vytváření patřičné i nepatřičné atmosféry. Tematicky se točí kolem komplikovanosti vztahů mezi pohlavími. Opakuje zde názor, že štěstí člověka uvádí do neštěstí jiného člověka. Do jeho pochmurné tvorby pro divadlo patří tituly: *Dla szczęścia (Pro štěstí)*, *Taniec miłości i śmierci (Tanec lásky a smrti)*, *Matka*, *Śnieg (Sníh)*, *Odwieczna baśń (Odvěká báj)*, *Homo sapiens*, *Gody życia (Hostina života)*, *Topiel (Tuň)*, *Miasto nebo Mściciel (Mstitel)*.

(...) **Tadeusz Miciński** był drugim wielkim magiem literatury młodopolskiej (...) w jakimś transie tworzył w ciemnościach, na byle jakim papierze (...) swoje niesamowite wizje i halucynacje (...) opublikowane zostały za jego życia jedynie dramaty **Kniaz Patiomkin (1906)**, **W mrokach złotego palacu czyli Bazylissa Teofanu (1909)**; inne, jak **Noc rabinowa (...)** **Termopilie polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego (...)** tylko we fragmentach. (...) <sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Hutnikiewicz, Artur: *Młoda Polska*. Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa, 2001. s. 214-216. (...) *Tadeusz Miciński* był druhým velkým mágem mladopolské literatury (...) tvořil v jakémsi transu v temnotě na papíře co mu přišel pod ruku (...) své neuvěřitelné vize a halucinace (...) během jeho života byla vydána jen dramata **Kníže Potěmkin (1906)**, **V mračnech zlatého paláce čili Bazylissa Teofanu (1909)**; další jako **Rabínova noc (...)** **Polské Thermopyly. Mystérium na pozadí života a smrti kněze Josefa Poniatowského (...)** jen v úryvcích. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

Tento autor nedodržel gramatiku ani pravopis, přitom se podrobně zabýval duchovními otázkami. Východisko z bloudění lidstva viděl ve sjednocení nebe a pekla.

Svět lásky viděný ženskýma očima přinesla do meziválečné literatury spisovatelka a publicistka **Zofia Nalkowska** (1884-1954). Začínala jako básnířka, ale do dějin se zapsala jako novelistka a prozaička. Během svého života prošla několika tvůrčími etapami. V jejích dílech nacházíme celou řadu autobiografických prvků. Ve Varšavě tajně navštěvovala „létající univerzitu“, neboť ženám ještě nebylo zpřístupněno vysokoškolské vzdělání. Mnoho let si vedla deníky, kde komentovala soukromé i veřejné události v rozmezí několika desetiletí. Dočteme se zde také zajímavosti o dalších umělcích, s nimiž se osobně znala (jako např. magický realista a výtvarník Bruno Schulz).

V tvorbě uplatňovala postupy modernismu, ale i poznatky z psychologie a psychoanalýzy. Uměla precizně vytvořit lidský charakter na malé ploše textu, věcný a civilní způsob psaní využila ve své neznámější útlé sbírce *Medailonů*, autentickém a čtivém vyprávění o nacistických zverstvech za 2. světové války. Její literárně-publicistické texty posloužily jako důkazní materiál v Norimberském procesu. V roce 1930 napsala své nejslavnější drama *Dom kobiet (Dům žen)*. Za druhé světové války se angažovala v podzemních válečných a kulturních aktivitách. Za své zásluhy ke konci života obdržela četná vyznamenání.

Meziválečná avantgarda způsobila mimořádný rozmach divadelních, filmových a rozhlasových kabaretů. Pro rychle vznikající i zanikající kabarety psali skeče a písňové texty přední básníci, jimž tato živá poetika byla blízká. Jednotlivá vystoupení se aktuálně proměňovala, aby byla zábavná, často měnila programovou skladbu. Kvetla improvizace, politická a společenská satira v anekdotách a písňích. Válkou přerušená tradice oživila šed' PRLu (Polské Lidové Republice), kde tvůrci televizní zábavy navázali inteligentním humorem na to nejlepší z avantgardy (*Kabaret Olgy Lipińskiej, Kabaret starších pánů*). Díky herecké a stylové kontinuitě v době komunismu se přes komplikace s cenzurou rodily další a další kabarety jako slavná krakovská *Piwnica pod Baranami* nebo *Kabaret siedem kotów*, jenž po válce

spoluzakládal básník-kabaretiér **Konstanty Ildelfons Gałczyński** (1905-1953), který se stal po válce protěžovaným umělcem, který však nikdy neslevil z určité umělecké úrovně. Několikrát navštívil Prahu, kde žila a zemřela jeho matka. Nejznámějším kabaretem Gałczyńského je rozpustilý, lehce absurdní rozhlasové pásmo *Teatrzyk Zielona gęś* (*Divadélko zelená husa*, 1946). Dnes se po autorovi jmenuje také nadace K. I. Gałczyńského a literární soutěž.

(...) *Zainteresowania Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego teatrem sięgają lat międzywojnia, kiedy to poeta miał za sobą okres terminowania w Teatrze Reduty, kilka napisanych i zniszczonych sztuk – komedii i dramatów. Wspomnieć należy o paru przekładach arcydzieł dramaturgii światowej, od Szekspira poczynając. (...) Gałczyński nigdy nie próbował podporządkowywać swej przebogatej wyobraźni i wrażliwości (...)*<sup>34</sup>

U zrodu polské kabaretní tradice stály především meziválečné krakovské a varšavské kabarety, které pracovaly s geniem loci daného města. Mezi nejznámější patří scéna vedená Boyem-Zelenským *Zielony balonik* (*Zelený balónek*) nebo *Morskie oko*, *Czarny kot* (*Černá kočka*) či *Sfinks*. Kabaret *pod Picadorem* autorsky podporovalo literární hnutí *Skamander* (Julian Tuwim a další). Síla této volné dramatické formy je vidět i v soudobých pokusech o vytvoření kabaretu, což znamená, že i v časech volnosti se satíře daří. V každé době se lidé rádi baví což o Polácích platí dvojnásob. Většinou velmi rádi společně zpívají a tvoří spontánně reagující publikum. Nový soubor vzniká většinou na omezenou dobu a je tvořen generačně spřízněnými umělci nebo studenty. Od devadesátých let se na scéně objevilo seskupení *Kabaret pod Wyrwigroszem* (Krakovští absolventi herectví, v rádiu vytvořili cyklus o rodině z kresů čili východních částí Polska – *Między Bugiem a prawdą*), dále absurdně laděný *Kabaret KSA*, *Kabaret PUK*, *Kabaret Ani mru-mru* atd.

„Klasické“ divadelní texty polských modernistů se často našly a byly hrány až později, nebo se nedochovaly celé (např. Żeromského *Grzech/Hřích*). Velká část

---

<sup>34</sup> Gałczyński, Konstanty, Ildelfons: *Teatrzyk zielona gęś. (przedmowa Kiry Gałczyńskiej)* Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1999. s. 5. (...) *Zájem K.I.Gałczyńského o divadlo sahá do meziválečného období, kdy zažil období Divadla Reduta, v němž napsal a posléze zničil několik komedií a dramat. (...) Měli bychom také připomenout několik jeho překladů světové klasiky, Shakespearem počínaje. (...) Gałczyński nikdy nezkoušel svou bohatou fantazií a mimořádnou citlivost přizpůsobit (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

umělecké elity emigrovala před válkou. Někteří pak tvořili v zahraničí. V meziválečném období vynikli i dramatici rozvíjející tradiční scénické postupy. Kromě Karola Huberta Rostworowského se jako autor výrazně prosadil i samotářský symbolista **Jerzy Szaniawski** (1886-1970).

Ve 30. letech se mu daří získat uznání kritiků. V jeho hrách vystupují nejlepší herci, dostává nabídky z rozhlasu i filmu. Spolupracoval také s proslulým studiovým divadlem jménem *Reduta*.

(...) **Mistr poetického dramatu**

*Jerzy Szaniawski a Stanisław Ignacy Witkiewicz jsou považováni za čelné představitele meziválečné polské dramatiky. (...) Chorobné příznaky doby vyvolávaly pocity odcizení, vzrůstaly konflikty umělce s okolím (...) Někteří autoři podléhali vypjaté atmosféře doby, jiní se zachraňovali útekem do vlastního nitra nebo vzdálených krajín, epoch či tvůrčí fantazie, opět jiní se rozhodli s nenáviděným světem zápasit (...) Witkiewicz uplatňoval jarryovsky vyhocenou groteskní konfrontaci v rámci filozofických a světonázorových polemik, Szaniawski se shovívavým úsměvem, jemnou ironií a humorem plným pochopení a tolerance, proniká do složitosti životních procesů a do nitra postav svých komedií, aby v nich objevoval životní moudrost, touhu po kráse a ušlechtilosti. (...)*<sup>35</sup>

Během války se účastnil odboje a během doktríny socialistického realismu nesměl publikovat. O jeho pozdní lásce k schizofenní malířce Anitě Szatkowské vznikla v roce 2006 divadelní hra Remigia Grzeli *Uwaga-złe psy*.<sup>36</sup> Z jeho rozsáhlé dramatické činnosti jmenujme alespoň tituly z meziválečného období, které se výrazně zapsaly do polského kulturního povědomí: *Murzyn (Černoch)*, *Papierowy kochanek (Papírový milenec)*, *Ptak, Żeglarz (Jachtař)*, *Adwokat i róże, Fortepian, Most* nebo poválečné *Dwa teatry*.

S alternativní novátorskou *Redutou* je spojena osobnost Julia Osterwa-velkého reformátora polského divadla (1885-1947). Divadlu se učil od mistrů Leona Schillera a Ludwika Solského. Vystupoval v krakovském kabaretě *Zelený balónek*. Potom byl v angažmá v Poznani, Vilniusu, až skončil ve Varšavě, kde vystřídal řadu prestižních scén, neboť byl již populární hereckou osobností. S Mieczysławem Limanowským vytvořili soubor *Reduty*, který začínal v *Divadle Rozmanitostí*, od roku 1921 už stál na vlastních nohou ve Varšavě, Vilniusu i

<sup>35</sup> Szaniawski, Jerzy. *Hry. (předmluva Jarmila Pelikána)* Praha, Odeon 1986. s. 9-10.

<sup>36</sup> analýza textu se nachází v podkapitole 4.2.

Grodně. Páteří repertoáru se stala díla polských romantiků. Během války spolupracoval s katolickou podzemní organizací.

Na tomto místě je třeba ještě uvést několik souvislostí týkajících se **Leona Schillera** (1887-1954). Tento režisér a skladatel po sobě zanechal významný teoretický odkaz. Stejně jako Osterwa se podílel na činnosti *Zeleného balónku*, avšak legendární proslulost mu přineslo až několikeré nastudování Mickiewiczovy *Tryzny* (Varšava, Vilnius, Sofie, Lvov). Jeho mimořádná erudice pramenila ze studia filozofie a polonistiky na Jagellonské Univerzitě a na pařížské Sorbonně. V angažmá ve Lvově začal rozvíjet svou koncepci *teatru monumentalnego*. Nabízí se paralela s myšlenkami jeho předchůdců – stvořitelů divadla národního, ohromného, syntetického nebo současně vzniklou teorií divadla čisté formy. Schiller teoreticky rozvinul vizi divadla absolutního, které by bylo hodno nejvyšších obětí a idejí.

*(...) Gdyby teatr nie łączył w sobie wszystkich sprzeczności świata, gdyby jednocześnie nie był sztuką linoskoka i magią kapłańską, trybuną agitacji politycznej i miejscem najbardziej od życia oderwanych upojeń i wzruszeń; gdyby z równym kunsztem nie odtwarzał szpetoty codziennej i patosu czynów heroicznych – nie byłby wart naszych zainteresowań i naszych poświęceń. (...)*<sup>37</sup>

Známějším polským velikánem avantgardy je již zmiňovaný **Stanisław Ignacy Witkiewicz** zvaný též Witkacy (1885-1939). Jeho osobnost formovala svérázná výchova. Ačkoliv pocházel z Varšavy, kvůli otcově nemoci se rodina přestěhovala do Zakopaného. Před pátými narozeninami tam přijal křest. Kmotrou se mu stala Helena Modrzejewská, za kmotra šel horalský písničkář Jan Krzeptowski-Sabała. Ačkoliv matka vyučovala hudbě, na Witkacyho výchovně působil především otec, malíř, spisovatel a architekt téhož jména. Tvrdil, že škola ničí vznikající lidskou individualitu, proto organizoval pro syna domácí hodiny s věhlasnými profesory a učenici. Chlapce mnohostranně rozvíjeli, takže brzy začal psát divadelní hry, filozofické eseje, malovat, fotografovat a zabývat se přírodními

---

<sup>37</sup> Dombrowski, Stanisław a kol.: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965* /motto ze studie Leona Schillera p.t. *W sztambuchu aktorki 1936*/. Warszawa, Polska Akademia Nauk-Institut Sztuki PWN 1973. (...) *Kdyby v sobě divadlo neslučovalo všechny kontroverze světa a kdyby současně nebylo uměním akrobatů balancujících nad propastí a zároveň magií duše, tribunou politické agitace i místem pro opojení a dojmy od reálného života nejvzdálenější; kdyby se stejným kunštem nezrcadlilo šed' každodennosti i patos heroických činů – nebylo by hodno našeho zájmu a našich obětí. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová



vědami. Nenaučil se žít v kolektivu vrstevníků. Přesto se po externí maturitě seznámil s několika budoucími vědci, především s věhlasným antropologem Bronisławem Malinowským (1884-1942).

Tato věda přispěla k tváři dnešního divadla hledajícího přirozenost. Ovlivnila nejen Witkacyho, ale také laboratorní herecké hledání Jerzyho Grotowského, neboť se zabývá přirozeností člověka a vznikem kultury obecně. Malinowského metodou byl výzkum přímo v terénu. Zkoumal kmeny žijící v harmonii s přírodou. Jejich kultury, obřady, rytmy a chování se staly studnicí poznání i pro umělce, kteří se snažili definovat a scénicky demonstrovat elementární lidství. Průlomovou publikací v oblasti etnologie (jejíž poznatky ovlivnily divadelní antropologii) se stala monografie *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia (Sexuální život domorodců v severoápadní Melanézii)*.

Witkacy se na prahu dospělosti rozhodl porušit zákaz svého otce a vydal se studovat Akademii Výtvarných Umění v Krakově. Witkacyho další směřování ovlivnil kontakt s krakovskou uměleckou bohémou, pedagogické vedení významných výtvarníků a studentská stáž v Paříži, kde poznal nejnovější malířské trendy.

Předlohou pro mnohé ženské postavy jeho her se stala manželka herce a krakovského divadelního ředitele Ludwika Solského – Irena Solská (1878-1958). S touto herečkou, režisérkou a principálkou prožíval několikaletý bouřlivý vztah. Jeho další osudová žena Jadwiga Janczewska spáchala sebevraždu, z čehož byl obviňován právě Witkacy, neboť se tak stalo po jejich hádce. Malinowski nabídl příteli na psychickém dně práci fotografa na své výpravě na Novou Guineu přes Indii a Austrálii. Věřil, že radikální změna prostředí pomůže nešťastnému Witkacymu jít dál.

Ani tato pozoruhodná mise nevyvedla Witkacyho ze stavu těžké deprese. Proto se vrátil do Evropy, kde se po neshodách se svým otcem, stran politiky maršála Piłsudského vůči Rusku, stal členem carské armády. Události z fronty a Říjnová revoluce ho podpořily v pesimistickém vidění budoucnosti. Ve svých hrách později uplatnil princip demagogie, která postupně ovládne celou společnost.

Přátelil se s ruskými formalisty (futurismus, konstruktivismus, divadelní avantgarda), které se bolševici po svém vítězství snažili výrazně eliminovat. Živil se kreslením portrétů a intenzivně pracoval na svém uměleckém snu: *divadlu čisté formy*, experimentech a filozofických úvahách. Rozpadlo se mu manželství, poté však své bývalé ženě (jmenovala se stejně jako mrtvá snoubenka) napsal stovky přátelských dopisů.

(...) *I když se Witkiewicz ve svých dílech přímo programově vyhýbal životní realitě, přece se v nich obecná realita doby odráží velmi silně. (...) citlivě reagoval na chorobné příznaky své doby a v některých momentech vystihl budoucí směr rozvoje moderního umění. (...) katastrofismus, záměrná deformace, groteska. Witkiewicz bystře rozpoznal rozkolísání (...) a úpadek tradičně uznávaných hodnot (...) teror, hlad, deformaci lidských vztahů, zoufalství, úzkost a strach (...) plodily odcizení, frustraci, neurózy a jiné nemoci moderní civilizace. (...) V polské literatuře můžeme vlivy tohoto „geniálního grafomana“, jak býval nazýván, pozorovat u mnoha autorů, zejména u Bruna Schulze, Konstantyho Ildefonse Gałczyńskiego, Witolda Gombrowicze, Sławomira Mrożka a Mirona Białoszewského. Teprve až v šedesátých letech se s Witkiewiczovou tvorbou mohli soustavněji seznámit diváci v Polsku i v jiných zemích. Její mimořádný ohlas v zahraničí dosvědčuje, že zvláště tam, kde jsou podmínky analogické k těm, v nichž tvořil Witkiewicz, mohou jeho dramata přinést divákům nevšední zážitek. (...)*<sup>38</sup>

Ve Witkiewiczově díle najdeme stopy nejrůznějších směrů, hlavním existenčním problémem však zůstává „metafyzický hlad“ čili snaha zaplnit duševní prázdnotu, v níž se ještě v devatenáctém století nacházelo náboženství, filozofie a umění. Směřování k rozpadu lidské osobnosti zobrazil také ve svých dramatech, kde vládl černý, groteskní humor, absurdita a zvláštní volba jazykových prostředků. Mezi jeho nejznámější tituly patří: *W małym dworku (Na malém dvorku)*, *Matka, Szewcy (Ševci)*, *Metafizyka dwugłowego cielęcia (Metafizika dvouhlavého telete)*, *Wariat i zakonnica (Blázen a jeptiška)*, *Kurka wodna (Vodní slípka)* nebo *Sonata Belzebuba (Belzebubova sonáta)*.

(...) *Oni są dramatem jak najbardziej witkacowskim, znajdziemy w nim wszystkie tematy, rozwiązania, język, tak bardzo wyróżniające Witkacego spośród innych dramatopisarzy. (...) Oni to tekst o totalitaryzmie. Tytułowi Oni to są wszyscy ci Żli, którzy chcą nas zniewolić. Biedny niespełniony artysta-kolekcjoner nie może rozwinąć skrzydeł, bo są Oni. Wielka aktorka nie może grać w swoim*

---

<sup>38</sup> Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polského divadla*. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1988. s. 66.

*teatrze tego, co kocha, bo repertuar zmienili Oni. We wszystkie sfery życia wkraczają Oni i wszystko zmieniają (...)*<sup>39</sup>

Witkacy vždy vyvolával kontroverze svou excentrickou povahou, drogovými experimenty, excentrickým chováním, skandály a bizarnostmi. Nejinak tomu bylo i po jeho záhadné smrti. Koncem srpna 1939 se vydal do Varšavy, kde ho pro jeho zničené zdraví nevzali do vznikající protihitlerovské armády. Se svou partnerkou a množstvím dalších Poláků se vydali na pochod k východu, až došli do vesnice, kde žili přátelé Witkiewiczových. Jakmile se tam dozvěděli o Stalinově přepadení Polska, spáchal sebevraždu pomocí léků a nože, jeho přítelkyni se podařilo zachránit. Po válce následovaly peripetie s důstojným místem umělceva posledního spočinutí. Šansonier Jacek Kaczmarski tomuto tématu věnoval dvě písně: *Záhrobní rýmovačku* a *Autoportrét Witkacyho*. Teoretické úvahy zahrnuté v jeho spisech řeší vyhranění divadelní režiséri dodnes a dokazují, že tento dramatik byl ve svém způsobu uvažování pesimistou-idealistou.

*(...) Czy możliwe jest powstanie choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami? (...) Aby podobną formę stworzyć, trzeba, oprócz istotnej potrzeby jej stworzenia (...) zupełnego zerwania ze wszystkimi dzisiejszymi teatralnymi konwenansami (...)*<sup>40</sup>

Příchod války naprosto ochromil život celého Polska, nefungovaly školy ani kulturní zařízení, byla pozastavena filmová produkce a přetrhla se činnost rozhlasového divadla (fungovalo již od roku 1925 – tehdy vznikla první nahrávka Wyspiańskiego *Warszawianka*). Divadelní produkce se však konaly v rámci armády na polském území i v zahraničí. Nacisté přivezli do Polska také své herce. Mnoho polských spisovatelů, herců, scénografů a režisérů zahynulo. Snahy okupantů, co

---

<sup>39</sup> Roszkowski, Jakub: *Stanisław Ignacy Witkiewicz ONI*. In: program Teatru Wybrzeże, Gdańsk, 2008. (...) *Oni* jsou dramatem skrz naskz *witkacovským*, můžeme v něm najít všechna témata, postupy a jazyk, co činí Witkacyho tak odlišného od jiných dramatiků. (...) *Oni* to je text o totalitě. *Oni* – to jsou všichni ti Zlí, kteří nás chtějí spoutat. Ubohý neuznaný umělec-sběratel nemůže umělecky růst, protože tu jsou *Oni*. Významná herečka nemůže hrát ve svém divadle to, co miluje, protože *Oni* změnili repertoár. Do všech sfér života vstupují *Oni* a všechno mění (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>40</sup> Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Teatr i inne pisma o teatrze*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1995. s. 16-17. (...) *Je možné, aspoň na krátkou dobu, vytvořit takovou divadelní formu, aby v ní mohl dnešní člověk nezávisle na vyhaslých mýtech a náboženstvích prožívat metafyzické pocity tak, jak je prožívali lidé v dávnověku právě díky mýtům a náboženstvím? (...) Pro vznik obdobné formy, je podmínkou, kromě zásadní potřeby jejího vzniku, úplné opuštění všech dnešních divadelních konvencí. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

nejvíce polskou kulturu ponížít, dokumentuje například slavnostní akt přejmenování *Teatru Polského* ve Varšavě na *Theater der Stadt Warschau*, nehledě na to, že se polskému území oficiálně muselo říkat Generální gubernie. Německá vláda podporovala jen estrádní, pokleslé umění. Polská herecká asociace hercům zakazovala činnost v těchto německých produkcích. Kdo tam přesto vystoupil, byl po válce potrestán zákazem práce na mnoho let. Herci se začali angažovat v jiných oborech, jejich společenské postavení bylo značné, většinou se těšili mimořádné úctě a stali se přirozenými morálními autoritami. Také se účastnili tajných kulturních akcí, které měly převážně vlastenecký charakter (ožilo Sienkiewiczovo motto z románové trilogie: *tvoříme pro povzbuzení srdcí*) nebo se ocitli v pracovních a koncentračních táborech. Romantická otázka nejvyšší oběti za vlast se stala denním chlebem. Mnoho umělců bylo židovského původu a jen nemnohým se podařilo včas emigrovat. Když mluví zbraně, múzy mlčí...

*(...) Życie teatralne w Warszawie i w innych miastach biegło zatem dwoma nurtami: oficjalnym i podziemnym. Obok obowiązującej opinii były to dwa, radykalnie odmienne światy, dwa różne kodeksy zachowań, z których jeden zasługiwał na bezwzględne potępienie i ostracyzm społeczny, drugi zaś na powszechną aprobatę i podziw. Na straży dobrego imienia aktorów stała prasa podziemna (...) W nielicznych przypadkach Kierownictwo Walki Cywilnej, Wojskowe sądy Specjalne oraz organizacje podziemne stosowały wobec aktorów i innych pracowników teatru normalne kary przewidziane prawem dla zdrajców i agentów, łącznie z karą śmierci. Już 7 marca r. 1941 zginął z rąk żołnierzy ZWZ szpieg niemiecki, warszawski aktor Igo Sym, sprawujący z ramienia władzy kontrolę nad życiem teatralnym stolicy. Wyrok ten spowodował falę represji, które objęły środowisko aktorów (...)*<sup>41</sup>

Během těchto represí strávil několik let v Osvětimi významný předválečný herec a spolupracovník **Julia Osterwy** v Redutě, **Stefan Jaracz**, který pracoval v katolickém podzemním odboji. Zemřel těsně po konci války na tuberkulózu, kterou

---

<sup>41</sup> Świąch, Jerzy: *Literatura polska w latach II WOJNY ŚWIATOWEJ*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2002. s. 209. (...) *Divadelní život ve Varšavě a jiných městech se rozběhl dvěma směry: oficiálním a podzemním. Podle dobového úzu se jednalo o dva naprosto rozdílné světy, dvě různé normy chování, z nichž jedna si zasluhovala nelítostné odsouzení a veřejný ostrakismus, zatímco druhá sklízela všeobecné uznání a obdiv. Na dobrou pověst herců dohlížely podzemní noviny (...) V nečetných případech Vedení civilní války, Speciální válečné soudy a podzemní organizace uplatňovaly vůči hercům a jiným zaměstnancům divadel běžné tresty určené zákonem pro zrádce a agenty, včetně trestu smrti. (...) Už 7. března 1941 zabili vojáci ZWZ (Związek Walki Zbrojnej – předchůdce Armii Krajowej čili domácí armády. pozn. překl.) proněmeckého špeha Igo Syma, zmocněnce pro kontrolu divadla v hlavním městě. Tento rozsudek smrti vyvolal sérii represí v hereckých kruzích (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

si přinesl z tábora. Dalším osvětimským vězněm se stal Leon Schiller, jenž byl po skončení války členem divadelní rady, která vedla složité vyšetřování, kdo kolaboroval s Němci a kdo ne. Přední umělci spolupracovali nejen s touto radou, ale během války učili začínající herce řemeslu a konspiračně provozovali divadelní představení, která se konala v soukromých bytech. Hrál se skutečně rozmanitý repertoár od Krasínského přes Zapolskou po Witkacyho. Divadelní rada se snažila umělce povzbudit i materiálně podpořit, takže dávala autorům zakázky na překlady zahraničních her.

V ulicích, průjezdech a pavlačích se zrodil kousavě vtipný repertoár *zakázaných písniček*. Velkou sílu měla také kolektivní recitace poezie. Lidé se stmelovali v modlitbách. Spontánně se rodily verše, které se solidárně nesly od úst k ústům. V Osvětimi se výtvarníci vzdali přidělu chleba, aby měli materiál pro výrobu miniaturních chlebových soch. Umění pomáhalo přežít těžké chvíle a povznést duši člověka k vnitřní svobodě. Vracelo lidem důstojnost, umožňovalo zapomenout na okolní svět a tragickou situaci, ventilovalo vztek, bolest, národní hrdost a odvalu.

(...) *Teatr Rapsodyczny, działający w Krakowie w latach 1941-1945 jako teatr konspiracyjny, a jako zespół zawodowy w latach 1945-53 i po zamknięciu w epoce socrealizmu – był w latach 1957-67, w całości dziełem Mieczysława Kotlarczyka (1908-1978), reżysera, z wykształcenia polonisty. Jego oryginalna koncepcja artystyczna ukształtowała się podczas okupacji (...)*<sup>42</sup>

Mezi odvážlivce, kteří účinkovali v tomto souboru, patřil mimo jiné tehdejší tajný student polonistiky a teologie Karol Wojtyła, jenž se i při duchovní dráze věnoval psaní dramatických textů, většinou knižních (*Jób, Jeremiáš* se ztáty za války). Poválečná tvorba budoucího papeže má také křesťansko-filozofickou náplň (*Brat naszego Boga, Przed sklepem jubilera/Před zlatníkovým krámem, Promieniowanie ojcowstwa/Záření otcovství*). V Kotlarczykově bytovém divadle se podařilo během války uvést texty Słowackého, Norwida, Wyspiańského nebo poezie Kasprovicze. Styl divadla vycházel z předválečné Reduty. S minimem rekvizit, kostýmů a prostoru, museli herci vše vyjádřit svým hlasem.

---

<sup>42</sup> Kłossowicz, Jan: *Słownik teatru polskiego*. Warszawa, MUZA SA 2002. s. 179.

Dalším krakowským fenoménem se stal slavný surrealista, výtvarník a divadelní inovátor **Tadeusz Kantor**, který za války, kdy se lidé potřebovali setkávat a spoluprožívat více, než kdy jindy, založil *Teatr Niezależny (Nezávislé divadlo)*. Zrušil bariéru mezi jevištěm a hledištěm a nastudoval se svým souborem: *Balladynu Julia Słowackého* (1943) a *Powrót Odysa (Odysseův návrat, 1944)* Stanisława Wyspiańskiego. Symbolů národní hrdosti vznikla za války celá řada. Polské vlastenecké divadlo se však hrálo i u vojenských pluků (např. Dramatické divadlo 2. Korpusu v Itálii) a v sovětské zóně, nejvíce ve Vilniusu a Lvově. Divadlo hráli i rodáci a emigranti z řad meziválečné avantgardy v zahraničí. Námětům vévodily asociace na aktuální válečný stav a parodie na Hitlera, Stalina a Mussoliniho. Na Sibiři se jednu chvíli ocitla většina ředitelů velkých polských divadel, kteří se v polních podmínkách chopili řemesla a vytvářeli představení v lágrech. Mnoho her napsaných ve válce se nedochovalo, nebo byly uvedeny až po jejím zakončení. Autoři za války prožívali silné osobní drama, takže jim trvalo mnoho let, než získali od svých zážitků základní odstup, natolik, aby o nich byli schopni psát.

#### 2.4. Poválečné divadlo v permanentní válce idejí

*Mit Polaka wymaga, aby kierował się on przede wszystkim uczuciem.*<sup>43</sup>

*Mýtus Poláka wyžaduje, aby se řídil především citem.*

**Bogdan Korzeniewski, režisér, historik, pedagog a divadelní kritik (1905-1992) šestkrát ve své kariéře režíroval hru A. Fredra *Muž a žena***

Mohlo by se zdát, že se po násilně přerušném vývoji začínalo nové divadelní společenství budovat až po návratu k obyčejnému mírovému fungování státu. Během války však navzdory těžkým podmínkám umělecká činnost pokračovala.

---

<sup>43</sup> Godlewska, Joanna: *Najnowsza historia teatru polskiego*. Wrocław, Siedmiogród 2008. s. 31.

Divadlu se velmi dařilo v emigraci, také v Polsku začaly brzy vznikat nové inscenace v rekonstruovaných budovách (sotva Lublin opustili Němci, soubor se dal znovu dohromady a začal ještě v prostorách krytu zkoušet *Morálku paní Dulské*, 1944). Lidé se potřebovali bavit a zapomenout na prožité hrůzy.

Na jednu stranu se poválečné umění snažilo navázat na předválečnou tradici, na druhou mělo silnou motivaci začít novou životní etapu, což se týkalo i divadelní tvorby. Euforie z porážky nacistického Německa postupně opadala při upevňování moci Stalinova Sovětského svazu, v němž Polsko hrálo roli strategického satelitu. Na miskách vah se kývaly staré a nové křivdy, minulost a přítomnost, odkrývaly se hroby a počítali padlí. Změnily se státní hranice (opět), obyvatelé z východu země se nuceně stěhovali do ruin opuštěných německých domů na západě.

Poněmecké paláce a kulturní stánky byly rozebrány na stavební materiál a odvezeny na stavbu nového hlavního města. Válečné zážitky byly tak silné, že se v povědomí držely jakoby se staly včera. Proto ještě dlouhá desetiletí byla tematika největšího světového konfliktu neustále na pořadu dne. Každá rodina přišla o někoho blízkého, příliš mnoho mrtvých přitahovalo pozornost do minulosti. Studená válka pak potlačila šanci se s tímto traumatem normálně vyrovnat a zabalila vše do rudých vlajek propagandy.

Mimořádně aktivní a kontroverzní osobností literární agitace byla komunisticky orientovaná autorka **Wanda Wasilewska** (1905-1964). Její veřejná činnost začala již před válkou, kdy se věnovala agitační žurnalistice a pedagogice (za své politické názory byla vyloučena ze Svazu polských učitelů). Její otec byl spolupracovníkem maršála Piłsuského. Podařilo se mu svou dceru zachránit před uvězněním, když se v roce 1936 stala spoluorganizátorkou Kongresu Kultury ve Lvově, který se změnil v protivládní demonstraci.

Ačkoliv jejího druhého manžela zavraždila sovětská tajná policie, svým neochvějným postojem ke straně si záhy vysloužila uznání samotného Stalina. Během války zastávala vysoké politické funkce. Stala se ředitelkou Dramatického Divadla ve Lvově, kam odešla začátkem války a přijala sovětské občanství. V roce

1940 zorganizovala oslavy 85. výročí Mickiewiczovy smrti. Díky válečné spolupráci NKVD a gestapa byla z okupované Varšavy přivezena její dcera.

Wasilewská psala do podzemních časopisů, z nichž některé sama založila. Z rozkazu Stalina vytvořila na Sovětském území Svaz polských patriotů. Podílela se na formování polských divizí v Sovětském Svazu. Spolupracovala s dalšími polskými komunistickými spisovateli. Po válce se do Polska natrvalo již nevrátila a dožila s třetím manželem, ukrajinským spisovatelem, v Kyjevě. Pro většinu národa se stala symbolem kolaborace. Oficiálně však v Polsku probíhalo její uctívání za zásluhy pro vlast. Osobní vliv na Stalina se v některých případech snažila využít ku pomoci svým rodákům na Sibiři. Marian Hemar podle ní napsal divadelní frašku *Madame Wasilewska*.

Její dramatická tvorba není tak rozsáhlá jako její próza pro mládež i dospělé v duchu socialistického realismu. Jako jedna z nejbogotnějších polských vlasteneckých komunistek se podílela na šíření *Katyňské lži*. Literaturou se snažila docílit společenských změn, především kolektivizovat zemědělství (což se v Polsku naštěstí nikdy zcela nezdařilo), vykořenit šlechtické tradice, vytvořit silné dělnické hnutí angažované v průmyslu. V divadle čerpala také z historických námětů, které ideologicky interpretovala. Její příběhy jsou plné vykořisťovatelů chudých hrdinů z řad lidu krutými feudály. Z jejích textů pro divadlo jsou známy dva tituly: *Bartosz Głowacki* a *Chłopska Ojczyzna*. Socialisticky psané hry jsou tematicky velice podobné, ve všech zemích pod vlivem SSSR. Kreativní díla se proto nejčastěji objevovaly na západní straně železné opony, kde tvořila početná emigrace, nebo ležela „v šuplíku“ a čekala na vhodnější dobu ke svému uvedení. Obdoba válečné konspirace – druhý oběh, dal brzy do pohybu distribuční síť necenzurovaných tiskovin.

(...) *Trzeba jeszcze przez chwilę zatrzymać się na utworze dramatycznym pt. Bartosz Głowacki (1940) (...) Postać bohatera spod Raclawic przez cały wiek służyła ideologom buržoazyjno-szlacheckim za przykład, jak to niby zgodne są ideały i interesy szlacheckie i chłopskie, oddane sprawom ogólnonarodowym i*



*ojczystym. Oczywiście to było bezczelne fałszerstwo historyczne. Polegało ono na zatarciu różnic klasowych między dworem a wsią (...)*<sup>44</sup>

Tato látka se objevuje u dalšího dramatika – **Leona Kruczkowského** (1900-1962) v jeho dramatu *Kordian i cham* (1935). Tohoto také levicového autora však po válce proslavilo drama, které pojmenovalo problém doby – přiznat si, že Němci jsou také lidé se stejnými slabostmi i hodnotami jako ostatní. Hra z roku 1949 *Niemcy* nepaušalizuje, na rozdíl od většiny dobových děl s touto tematikou. Zabývá se psychologií jednotlivých postav, jejich morálními dilematy i limity. U Kruczkowského je etické dilema jedné obyčejné německé rodiny viděno z různých úhlů pohledu. Dodnes při čtení této hry běhá mráz po zádech, i když se již nemůžeme dočíst o něčem, o čem bychom neslyšeli. Drama je precizně vystavěno, kulminuje napětí a dějovými zvraty překvapuje diváky, kteří se na chvíli ocitnou v kůži Němců – donedávna nenáviděných nepřátel.

Hru uvedlo během dvou let od vzniku hry přes dvacet polských scén a byla přeložena do čtrnácti jazyků. Text se stal vlakovou lodí polského divadla poválečné doby. Rychle se ocitl na repertoáru prestižních divadel v Berlíně, Vídni, Paříži, Praze, Londýně, Tokiu a dalších. V rozděleném Německu počet nastudování dosahoval na polská čísla.

V samotném Polsku se paradoxně do obecného povědomí poměrně pozdě dostala literární osobnost par excellence. Inteligentní, odvážný a ironicky šízravý **Witold Gombrowicz** (1904-1969). Svá raná díla psal již před válkou, kdy zanechal soudcovské praxe a vydal se podrobit svým soudům dokonce národní panteon „věštců“. Jeho esejistikou, prózou i dramatem se prolíná snaha o demytizaci a odhalení společenských masek a klišé. Hraje si také s různými žánry. Jednou jeho dílo na sebe bere podobu gotického románu, jindy šlechtické kroniky. Vytváří nové významy slov, kterých užívá jako klíče v uchopení určitých lidských jevů. Svým

---

<sup>44</sup> Naborowska, Aleksandra: *Wanda Wasilewska wieczór literacki. (předmluva Zbigniewa Wasilewského)* Warszawa, Czytelnik 1954. s. 13-14. (...) *Je třeba se ještě pozastavit u dramatu Bartoš Głowacki (1940) (...) Postava hrdiny bitvy u Raclawic celé století sloužila buržoazně-feudálním ideologům za příklad shody mezi ideály šlechty a sedláků, kteří svorně slouží celonárodním a vlasteneckým záležitostem. Samozřejmě se jednalo o křivé a falešné zkresení dějin, spočívající ve smazání rozdílu mezi dvorem a vesnicí. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

stylem je blízký přemýšlení mladých lidí, často jeho hry uvádějí právě studentské soubory (včetně pražské konzervatoře).

Každý překladatel Gombrowicze musí vynaložit nemalé úsilí, aby vytvořil odpovídající gombrowiczologii – čili systém klíčových slov. Podobně jako např. Franz Kafka, se Gombrowicz stal předmětem mytologie, kterou sám tolikrát parodoval. Fajnšmekři celého světa se baví jeho literárním odkazem, který komentuje mnoho velkých autorů a událostí. V různých zemích se na jeho památku konají divadelní festivaly, literární konference a soutěže. Gombrowicz měl odstup od Polska, prožil většinu života v cizině (Argentina, Francie, Německo), přispíval do pařížského exilového časopisu *Kultura*, který se do Polska pravidelně pašoval (na tom se podíleli ve značné míře kapitánové polského námořnictva). Kolem tohoto unikátního časopisu vznikla nedaleko Paříže skupina v Polsku zakázaných spisovatelů, kteří vytvořili komunitu rozvíjející svobodné polské umění a svobodu slova během celého trvání rudé totality. Časopis vedl Jerzy Giedroyć, jenž organizoval kurýrní služby rozvázející *Kulturu*.

První Gombrowiczovou divadelní hrou se stala *Iwona, księżniczka Burgunda* (*Yvonna, princezna burgundánská*), kterou napsal ještě před naloděním na parník *Chrobry*, jímž vycestoval do Argentiny (1938). O sto let později došlo k úspěšnému uvedení této hry na prknech Národního divadla moravskoslezského. Premiéra se uskutečnila 21. června 2008 v ostravském Divadle Antonína Dvořáka v režii Radovana Lipuse, na scéně od hostujícího Davida Baziky, v kostýmech Evy Kotkové j.h. V hlavních rolích diváci mohli vidět Editu Bandyovou j.h., Jana Fišara, Alexandru Gasnářkovou, Vladimíra Poláka, Jiřího Sedláčka a další ostravské činoherce. Téma outsiderství, intrik a moci je zde podáno gombrowiczovsky absurdní groteskou. Podobně jako ve většině jeho děl se jedna postava ujímá „režie“ celého dění, což znamená, že obratnými manipulacemi mění realitu k obrazu svému.

Během svého pařížského pobytu autor k proslulým *Deníkům* připisuje další drama *Ślub* (*Svatba* 1953). Tato ostrá parodie na shakespearovskou formu narrace, polskou „zásadovost“ a vztah k hrdinství, se dočkala uvedení v ostravské Komorní

scéně Aréně v režii hostujícího Janusze Klimszy (premiéra: 28. ledna 2007). Pro mimořádnou hereckou i diváckou náročnost se *Svatba* na repertoár nedostává často. V ostravské Aréně v hlavní roli knížete Henryka (Jindřicha) zazářil mladý talent Michal Čapka.

Tři roky před svou smrtí, po vydání svého nejkomplikovanějšího románu *Kosmos*, vzniká, jako součást jeho deníku, divadelní hra s výmluvným názvem *Operetka*. Zde pro své slovní a významové hrátky autor zvolil právě líbivou formu operety, v níž tvoří jednu ze zápletek nahota slečny Albertinky. O Gombrowiczovi se mimo jiné tvrdí, že i celé jeho prozaické dílo je ovlivněné divadlem. Jde ovšem o divadélko – čili přetvářku, masky které na sebe lidé hrají den co den...

*(...) Lata 1945-2005 to dwie różne epoki historyczne i zatem jeden z najplodniejszych okresów w dziejach polskiej dramaturgii. Tworzyło w tym czasie kilkudziesięciu wybitnych dramaturgów. Niestety, ich pisarstwo w powszechnej świadomości często nie istnieje. A są to autorzy sztuk mających za sobą znaczące premiery, także za granicą. Od lat 60. po 80. polska dramaturgia była tłumaczona i wystawiana w świecie jak nigdy przedtem. Dzisiaj trudno do niej dotrzeć. Większość polskich sztuk współczesnych od 1956 roku drukuje wprawdzie nieoceniony „Dialog”, ale jest to miesięcznik czytany głównie przez specjalistów. Również niełatwo dostępna twórczość dramaturgów debiutujących w ostatnim piętnastolecu domaga się konfrontacji z poprzednikami. (...) obraz Polski czasów, w których powstawały, pokazuje też, jakim wyzwaniom musieli sprostać ich autorzy. (...)*<sup>45</sup>

Největší válečné ztráty pocítila nejmladší generace umělců, kterým bylo kolem dvaceti let, když vypukla válka a pro svobodu vlasti obětovali své životy a stali se legendami (největší ztráty byly při Varšavském povstání 1944). Dramatická esence byla mezi lidmi přítomna v příležitostných textech a písních. Válečná traumata lidi nejen spojila, ale také rozdělila. Kdo byl vězněn nacisty idealizoval

---

<sup>45</sup> Kłossowicz, Jan: *Antologia polskiego dramatu 2*. Warszawa, Prószyński i S-ka 2007. s. 858. (...) *Období let 1945-2005 to jsou dvě různá historická období a současně jedna z nejpłodnějších epoch v dějinách polské dramatiky. V tomto období tvořily desítky vynikajících dramatiků. Bohužel, jejich tvorba často není všeobecně známá. Přitom se jedná o autory her, které za sebou mají významné premiéry také v zahraničí. Od šedesátých let po osmdesátá léta byla polská dramatika překládanější a hranější ve světě víc, než kdy předtím. Dnes je těžké se k ní dostat. Většinu polských her publikuje nedoceněný „Dialog“, jedná se však o měsíčník, který čtou hlavně odborníci. Obtížně je rovněž dostupná dramatická tvorba posledních patnácti let (1990-2005). Tato tvorba si vynucuje konfrontace s dramatikou předcházející. (...) obraz Polska v dobách, kdy vznikaly, také ukazuje, jakým výzvám museli čelit jejich autoři. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

Sověty jako osvoboditele. Kdo padl do zajetí nebo se dostal do Sovětského svazu, pochopil tento obrovský omyl a zřůdnost tamějšího systému.

Válečná zkušenost poznamenala jednoho z nejvýznamnějších polských dramatiků, **Tadeusze Różewicze** (\*1921). Tento wrocławský básník, prozaik a dramatik debutoval na divadle poměrně pozdě. Byl už známým básníkem, ne vždy kladně hodnoceným dobovou kritikou. Jako většina tehdejšího kulturního světa byl fascinován novým typem divadla, kterému se věnoval Samuel Beckett, Eugene Ionesco a další tvůrci. Díky této inspiraci napsal průlomové dílo polského absurdního divadla. Stalo se tak v relativním uvolnění polské politické scény po smrti Stalina, kdy byli někteří spisovatelé rehabilitováni a začala se vydávat jejich díla.

V roce 1960 se na scéně objevil text *Kartotéky*. Odborníky byla hra přijata kladně, i když byla avantgardnější, než se komukoliv mohlo dříve zdát. Rozpory vyvolávala také díky postavě Hrdiny, která jakoby podvědomě narážela na romantickou tradici. Neoromantismus, poetický jazyk, surrealismus, minimální užití akce a abstraktní uvažování se staly určujícími prvky jeho pozdější tvorby. Na tento titul navázal jedním ze svých zatím posledních dramatických textů p.t. *Kartoteka rozrzucona* (*Rozhozená kartotéka* 1997).

(...) *W latach 1961–1964 Różewicz pisze i publikuje sześć kolejnych utworów scenicznych, które, choć wyjątkowo bujne rozmaitością propozycji, bujne także przyplywem pisarskiej energii, razem z **Kartoteką** stanowią przecież wyraźne zarysowaną pierwszą fazę dramatycznej twórczości poety. Otwiera tę serię **Grupa Laokoona** (pierwodruk 1961, prapremiera 1962). (...) **Grupa Laokoona** ma więc wszelkie pozory komedii obyczajowej, nawet „rodzinnej“, nawet „środowiskowej“ i satyrycznej. Ma budowę epizodyczną wprawdzie i „otwartą“ (...) „rzecz dzieje się“ w rodzinie pewnego historyka sztuki, ponieważ jest to sztuka o umieraniu sztuki. (...)*<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Różewicz, Tadeusz: *Teatr I. (předmluva Józefa Kelera)* Kraków, Wydawnictwo Literackie 1988. s. 20-22. (...) *V letech 1961- 1964 Różewicz krom **Kartotéky** napsal a publikoval šest dalších scénických děl. Ač byla výjimečně tematicky pestrá až rozbujeľá a bohatá na autorskou invenci, přece společně s **Kartotékou** stanovila výrazné kontury první dramatické fáze básnickovy. Tuto sérii otevírá **Skupina Laokoonova** (prvotisk 1961, světová premiéra 1962). (...) **Skupina Laokoonova** má zdánlivě všechny rysy společenské komedie či dokonce komedie „rodinné“ a satirické. Má epizodickou „otevřenou“ strukturu (...) „děje se“ v rodině jednoho historika umění, poněvadž je to hra o umírání umění. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

Tento dramatik vychází z absurdity „všedního dne“, i když řeší střety různých idejí a jejich hroucení. V jedné scéně celníci na česko-polském hraničním přechodu prohlížejí ve vlaku v Zebrzydowicích kufry cestujícím a komentují přitom českou povahu. Standardní situace ještě z dob nedávno minulých. Zdánlivě stupidní dialog obsahuje však mnohem závažnější sdělení o postavách, jejich vztahu ke světu i názorech na umění. Smích, který tento humor vyvolává, očišťuje čtenáře či diváka a pomáhá mu přežít v naší tolik absurdní společnosti.

Autor si zakládá na „realistických“ někdy až „hyperrealistických“ reáliích a dekoracích, aby se k nim mohl přiblížit i oddálit zároveň. Absurdita situací spočívá v jejich věrohodnosti.

K dalším slavným titulům z pera Tadeusze Różewicze patří např. *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja (Svědkové aneb Naše malá stabilizace)*, *Wyszedł z domu (Odešel z domu)*, *Na czworakach (Na všech čtyřech)*, *Stara kobieta wysiaduje (Stará žena posedává)*, *Białe małżeństwo (Bílé manželství)*, *Do piachu (Do písku)*, *Pułapka (Past)* atd. Koncem devadesátých let ještě napsal reflexivní hru *Palacz (Kuřák)*.

Do dějin literatury kromě Tadeusze Różewicze patří také jeho bratr Janusz, voják, básník a Tadeuszův raný vzor. Druhý bratr Stanisław byl významným polským filmovým režisérem (1925-2008), který natočil kromě dokumentů také historické snímky jako *Westerplatte*, *Wolne miasto (Svobodné město)* či *Opadły liście z drzew (Opadalo listí ze stromů)*, což je film z období války podle předohy Tadeusze Różewicze. Stále tvořícím scénáristou, scénografem a divadelním režisérem je Tadeuszův syn Jan (\*1953).

Dalším slavným wroclawským divadelníkem se stal reformátor herectví, antropolog a režisér **Jerzy Grotowski** (1933-1999). Nejprve studoval herectví v Krakově a Moskvě, kde se podrobně seznámil s pokračovateli herecké metody Konstantina Sergejeviče Stanislavského (1863-1938). Poté se vrátil do Krakova studovat režii. Jeho absolventskou prací byla inscenace Ionescových *Křesel* ve zdejším Starém Teatru (1957). Jeho samostatná umělecká dráha nabírá vlastní směr. V opolském divadle dostává prostor k experimentálnímu divadlu. Vzniká

*Teatr Laboratorium 13 rzędów (Divadlo Laboratoř 13 řad)*. Jeho tvorba vychází jak z polského, tak indického divadla. V Opolu režíruje po svém národní klasiku *Tryznu, Kordiana* a *Akropolis*. Od roku 1965 působí Teatr Laboratorium ve Wroclavi. Grotowski si vychovával herce a pracoval na teoretickém bádání s vyjadřovacími schopnostmi lidského těla. Nastolil *Teatr Ubogi (Chudé divadlo)*, které nemá být syntézou výtvarné, herecké a literární složky. Herec se stává jedinou složkou divadla. Své poznatky shrnul v populární knize vydané na západě *Towards the poor theatre (K chudému divadlu)*. Odstranil veškeré další elementy inscenace, včetně přizpůsobení divadelního prostoru. Ponechal jen lidský kontakt diváka a herce. Učebnicovou inscenací jeho metody se stal *Książę niezłomny (Vytrvalý princ)* podle Calderóna della Barca a Julia Słowackého, kde exceloval Ryszard Cieślak. Tento herec se účastnil také velkolepé podívané p.t. *Apocalypsis cum figuris*. Toto kontroverzní téma vyvolalo stížnosti u nejvyšších představitelů polské katolické církve.

*(...) Grot domagał się od aktorów oddania i ujawnienia swego wnętrza w sposób wręcz ekshibicionistyczny, lecz sam ze swych osobistych problemów i tajemnic aktorom się nie zwierzał. Powstawały więc między nim i jego aktorami związki o rażącej asymetrii. On pozostawał tajemniczą postacią, podczas gdy aktorowi przed nim nie wolno było ukrywać niczego, nawet swojego życia miłosnego. (...) Ta kontrola w połączeniu z wielką dyscypliną pracy sprawiła, że teatr przybrał kształt klasztoru-laboratorium z nim jako nowoczesnym guru o naukowym podejściu. Uzależnienie się aktorów od swego przewodnika kończyło się nieraz tragicznie. (...) W karierze nauczycielskiej Jerzego Grotowskiego bardzo ważny był rys platoński, czyli wybieranie kolejnych synów duchowych (...) To dziwne, że nikt prawie nie podkreśla, jak ważny dla rozwoju jego teatru i idei był ruch hipisowski, którego istotą była spontaniczność zachowań. (...)*<sup>47</sup>

Grotowski se snažil dohledat a pak dostat z hlubin na povrch archetypální projevy lidství, ukryté v zákoutích naší psyché. Tento proces probíhal v blízkosti

---

<sup>47</sup> <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/13586.html> In: Jerzy Grotowski, guru i wampir. Jacek Dobrowolski: *Wspomnienie o Grotowskim*. Res Publica 3/2005, 16.4.2010 (...) Grot vyžadoval od svých herců absolutní oddanost a obnažení jejich nitra až exhibicionistickým způsobem, aniž by jim sám svěřil své problémy a tajemství. Tím vznikaly mezi ním a jeho herci diametrálně asymetrické vztahy. On byl zahalen tajemstvím, zatímco herec před ním nesměl ukrýt nic, ani svůj milostný život. (...) Tento stupeň kontroly spolu s velkým pracovním nasazením způsobil, že se divadlo stalo klášterní laboratoř, v níž zastával funkci novodobého guru s vědeckým přístupem. Závislost herců na svém průvodci někdy končila tragicky. (...) V učitelské kariéře Jerzyho Grotowského byl výrazným rysem platonismus, čili výběr duchovních nástupců (...) Je zvláštní, že se v souvislosti s rozvojem jeho divadla téměř nemluví o významu hnutí hippies, jehož podstatou je spontánní chování. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

diváků, přímo před jejich zraky. Do Wroclawi přijížděli z celého světa zájemci o studium jeho metody. Dodnes funguje ve Wroclawi Instytut Jerzygo Grotowského, který rozvíjí alternativní metody divadla a pořádá nejrůznější workshopy, semináře a performance.

Mezi lety 1969-1978 probíhala ve Wroclawi tvůrčí novátorská dílna nazvaná *Parateatr (Paradivadlo)* rozvíjející podobnou činnost jako Eugénio Barba, pozdější zakladatel školy ISTA (International School of Theatre Antropology).

(...) **Paradivadlo** (...) *Dramatická, v širším slova smyslu divadelní aktivita, která sice využívá divadelních prostředků, ale není zaměřena na estetickou tvorbu a odehrává se mimo instituce. „Okolí“ divadla je nekonečné: Grotowski používal na začátku sedmdesátých let pojmu **paradivadlo** k označení svého přechodu od divadelní inscenace k divadlu antropologickému (...)*<sup>48</sup>

Další vývojová etapa Grotowského se jmenuje *Teatr Źródeł (Divadlo Prazdrojů 1976-1982)*. Cílem mezinárodního projektu byly také studijní cesty za poznáním starých kultů, např. na východ Polska, ale také na Haiti, do Mexika, Afriky a Indie. Hledali prapůvod divadla, spojený s magií. Tyto aktivity byly potlačeny nastolením Vyjimečného stavu v Polsku 80. let. Od té doby žil Grotowski v zahraničí. Ve Spojených Státech se věnoval tzv. *Objektivnímu dramatu*. Poslední etapu jeho práce ovlivnilo japonské divadlo, čínská opera, karibské tance a další exotické kultury.

(...) *Počínaje Grotowským se slovo trénink stává přirozenou součástí západního divadelního slovníku a neoznačuje už pouze fyzickou přípravu. Znamená nadále nejen přípravu těla pro výkon profese, ale také osobnostní růst herce nad rámec profesionální úrovně. Vede tak ke schopnosti herce s jistotou ovládat a řídit vlastní tělo, vede, krátce řečeno, k získání **tělesné inteligence**. (...)*<sup>49</sup>

Mladším Rózewiczovým kolegou na poli absurdního dramatu se stal satirický kreslíř, novinář, spisovatel a příležitostný režisér **Sławomir Mrożek** (\*1930). Představuje další článek z mozaiky polského absurdního divadla, po Witkacym a Gombrowiczovi. Na rozdíl od jiných dramatiků zcela nerezignuje z herecké akce, i když často posouvá její význam do nižších pater divácké pozornosti. Jeho figury žijí vlastním životem, vytváří vlastní logiku a dostávají se do vyhocených

<sup>48</sup> Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha, Divadelní Ústav 2003. s. 293.

<sup>49</sup> Barba, Eugenio – Nicola Savarese: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní Ústav 2000. s. 249.

modelových situací. Pro optimální vyznění svého tvůrčího záměru jsou jeho texty doplňovány precizními scénickými poznámkami, v pozdní tvorbě i klauzulemi, bez jejichž dodržení by nemuselo dojít ke kýženému výsledku. Podobně jako Václav Havel ve hře *Odcházení* usiluje i Mrožek o vytvoření zastřešujícího dramatu, které by reflektovalo pohnutou dobu a drastické změny idejí, které provázely celé 20. století. Čím dál víc jakoby také on zpřítomňoval sám sebe do světa dramatu, cituje a ironizuje svou vlastní tvorbu. Jeho současnou hru mohli diváci vidět ve Zlíně, kam zavítal na pozvání mezinárodního festivalu nové dramaturgie *Setkání-Stretnutie-Spotkanie* Teatr Stary z Krakova. Jerzy Stuhr, který se ujal režie Mrožkovy tohoto titulu podle přísných autorských regulí *Wielebni-Velebni* (napsané roku 1996), na jevišti zlínského divadla exceloval rovněž jako herec. **Jerzy Stuhr** je v současné době klíčovou osobností herecké výchovy metodou K. I. Stanislavského, rektorem a pedagogem PWST (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna). Světovou popularitu získal díky filmovým rolím v *Kině morálního neklidu*.

Tento text vznikl Mexiku, když Sławomir Mrožek opustil na čas Polsko, začne se intenzivně věnovat analýzám problémů své vlasti, neboť v stylu tvorby je možnost srovnání a odstup od tématu zásadním předpokladem tvorby. Jerzy Stuhr t hru *Wielebni* nastudoval už dvakrát. Poprvé se tak stalo s italskými herci v Teatru Stabile v Janově. Provokativnost hry spočívá v jejím pohledu na jednání představitelů církve a sekt. Zahrává si také se vztahem židovského a křesťanského náboženství, samozřejmě s mrožkovsky humorným zlehčením. Děj se točí kolem ideologického střetu v provinčním městečku, které čeká na příjezd nového faráře. Ve vedlejší roli se v tomto nastudování blýskla také další herecká legenda, Anna Polony.

Národní divadlo moravskoslezské uvedlo v sezóně 1999/2000 v režii Janusze Klimszy *Miłość na Krymie (Lásku na Krymu)*.

(...) *Dvěma inscenacemi přispěl v tomto roce k profilu divadla režisér Janusz Klimsza, Hlupákem Gimplem Isaaka B. Singera a především Mrožkovou Láskou na Krymu, komplikovanou kompozicí s různými časovými a významovými rovínami. Text byl v Ostravě uveden v české premiéře. První dějství hry je chechovovské, druhé*



„sovětské“ a třetí současné. (...) Inscenace se bohužel nedočkala mnoha repríz, protože stěžejní protagonista Jan Filip zahynul při autonehodě (...)<sup>50</sup>

V roce 2002 Sławomir Mrożek prodělal mozkovou mrtvici, jejímž důsledkem byla ztráta mluvy a psaní, po třech letech už tyto komplikace překonal a vrátil se k práci.

Začínal jako novinář, kreslíř a komiksový autor v časopise *Przekrój*. Jeho první hra *Policajti* vyšla již roku 1958. O rok později se objevilo *Mučednictví Petra Oheye*. I jeho pozdější aktovky *Na širém moři*, *Krocán* nebo *Strip-tease* zdomácněly na světových scénách a v našich divadlech se staly oblíbenými špíly. Až v izolaci způsobené emigrací získal dostatečný odstup od své polské identity a nadhled nad obecnými problémy moci a smyslu společenského uspořádání. V roce 1964 napsal své snad nejznámější dílo s názvem *Tango*, které se dostalo na veřejnost v roce 1965. Hraje se s úspěchem dodnes. Jeho nosná konstrukce pobavila i vtlačila do křesel diváky různých končin světa. Kdo však je vzdělán v polské literární tradici, ten dešifruje mnohem více schémat, aluzí a narážek, které se zde řetězí, a proto se baví přímo královsky.

Hrdiny *Tanga* jsou členové domácnosti avantgardního umělce Stomila. Čas příběhu není důležitý, ale jsme si vědomi, že se děj odehrává ve 20. století, čili v době, kdy skutečná tragédie už je mrtvá a všechno má směšný nádech, vlastně se všechno smí, takže nikdo neví, co má dělat a tak si každá postava tráví svůj čas po svém. Zdánlivou idyličnost naruší návrat syna Artura, který se snaží nejrůznějšími prostředky a manipulacemi nastolit v rodině dávný řád. Pro jejich „dobro“ je donutí se stylizovat do hypertradičního modelu projevu. Jeho zvrácený tangový tanec s chámem Edkem (logika chámů tvoří další zajímavý motiv hry) připomíná Wyspiańskiego mrtvolný a triumfální tanec v závěru *Veselky*. Rozpad rodinných vazeb zde připomíná Zapolské *Morálku paní Dulské*, kde se také syn marně pokouší o reformu poměrů. *Tango* patří k formálně k jeho nejdokonalejším textům, nepostrádá obrazivost, zkratku ve vykreslení archetypálních postav, prostor pro

---

<sup>50</sup> Kerbr, Jan a kol.: *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919-2009*. Ostrava, 2009. In: *Činoremní soubor NDM v letech 1999-2000*. s. 48-49.

divácké úvahy a mezinárodní srozumitelnost. Určitý myšlenkový dialog s dřívěji narozenými dramatiky probíhá téměř nezřetelně, o to však brilantněji.

V roce 1968, který se v Polsku pojí také s rozsáhlou etnickou čistkou obyvatelstva zaměřenou proti Židům (akce Sionisté do Sionu), Mrozek protestoval proti vstupu vojsk Varšavské smlouvy na území Československa a odmítal polskou účast v této vojenské operaci. Další hrou, již se dostalo mimořádné proslulosti, jsou *Emigranti* (1975).

(...) *konfrontacja dwóch charakterów, dwóch losów ludzkich, dwóch postaw wobec życia. Dramat ten to także studium odmienności mentalnej „inteligenta“ i „prostego człowieka“* (...) *Wśród dramatów Mrożka powstałych w latach siedemdziesiątych najważniejsze to **Szczęśliwe wydarzenie** (1973), **Garbus** (1975) oraz **Rzeźnia** (1975).* (...) <sup>51</sup>

Dlouhý by byl výčet uvedení této hry na česká a slovenská prkna. Oba hrdinové, kteří se dělí o stísněný životní prostor v cizí zemi, pocházejí z Polska, ale přesto jsou každý z jiného světa a nerozumějí si. Jeden z nich je představitelem politické emigrace a druhý je na lepším, odjel „za chlebem“, aby živořil a podporoval finančně svou rodinu a své ego. Melancholický podtón, který proniká z jednotlivých replik, vzdáleně zaznívá hlasem dvojice čekající...na Godota. Dva osamělí a vzájemně na sobě závislí lidé se nacházejí na pokraji ponorkové nemoci z neustálého přebývání ve společné domácnosti. Hra vyjevuje existenciální pocity a křivdy polské historie, které poznamenaly každého Poláka, ale sdělení je opět univerzální. Podobně jako např. u *Mučednictví Petra Oheye* autor řeší hranici lidské intimity. V některých modelových situacích předbíhá svou dobu, dnes bychom tuto hru mohli považovat za žánr reality show. Absurdní zásahy do soukromí každého jednotlivce z různých stran máme přece v mediální společnosti na denním pořádku. Vypadá to, jakoby to, co bylo dříve absurdní, se stalo dnes normou a naopak...

(...) *Polsko se stejně jako celý zbytek východní Evropy dostalo po druhé světové válce pod sovětskou nadvládu; bylo však první zemí, v níž po roce 1956*

---

<sup>51</sup> Wroczyński, Tomasz: *Literatura po 1939 roku*. Warszawa, Wydawnictwo Pedagogiczne 1993. s. 224. (...) *konfrontace dvou charakterů, dvou lidských osudů, dvou přístupů k životu. Toto drama je zároveň studií mentálních rozdílů „inteligenta“ a „prostého člověka“*. (...) *Z Mrozkovy dramatiky sedmdesátých let jsou nejdůležitějšími texty: **Šťastná událost** (1973), **Hrbáč** (1975) a **Jatka** (1975).* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

došlo k uvolnění. Ale roku 1968, kdy polská účast na vpádu do Československa vyvolala doma protesty, se dohled opět utužil.

Omezení se sice postupně uvolňovala, roku 1981 však vláda z obav před hnutím *Solidarita* zavedla stanné právo. Roku 1989 – když demokratická reforma vytlačila komunismus – padly všechny zákazy a omezení. Míra vládní kontroly se tedy po roce 1945 silně proměňovala.

Několik let po roce 1956 byl dominantním dramatickým stylem absurdismus, avšak satiričtější a didaktičtější než ve Francii. (...) Mezi novějšími dramatiky patří k nejznámějším Janusz Głowacki (\*1938). Začal psát v druhé polovině sedmdesátých let a v osmdesátých letech byl pro své sympatie se *Solidaritou* terčem sílících útoků, až nakonec uprchl do Spojených států. Z jeho raných her je nejznámější **Hra na Popelku** (Kopciuch, 1979), pojednávající o dívčí inscenaci *Popelky* a její představitelce, která raději zvolí sevevraždu, než by se podrobila regresivním poměrům. Nejznámější z her, které Głowacki napsal po svém příchodu do Spojených států je **Hon na šváby** (*Polowanie na karaluchy*, 1990), v němž se polský emigrantský pár snaží přizpůsobit novému prostředí a novým problémům, a **Antigona v New Yorku** (*Antygona W Nowym Yorku*, 1993), v níž emigranti pohrbí mrvolu v neworském *Tompkins Square Park*. (...) <sup>52</sup>

**Janusz Głowacki** má zároveň za sebou úspěchy na poli kinematografickém. První se dostavil s filmem Andrzeje Wajdy *Polowanie na muchy* z roku 1969, k němuž vytvořil scénář. Režisér snímku z odstupu komentuje tento quasi-horor následovně:

(...) *Bez większego namysłu chwyciłem scenariusz Janusza Głowackiego i rozgoryczony chwilowymi niepowodzeniami postanowiłem rozprawić się z kobietami, które próbują kształtować nasze męskie życie. Jak zawsze w takich beznadziejnych sytuacjach początek zapowiadał się dość obiecująco. Przede wszystkim znakomitým wyborem okazała się Małgorzata Braunek. Wytrzeszczony uśmiech oraz oczy powiększone przez nadnaturalnej wielkości okulary straszły z ekranu i dobrze oddawały narysowany przez autora scenariusza portret okrutnej muchy. (...)*

*Świat Janusza Głowackiego wprowadził z powodzeniem na ekran dopiero Marek Piwowski, ale na razie był moim studentem w łódzkiej Szkole Filmowej, więc nie mogłem się od niego niczego nauczyć. (...)* <sup>53</sup>

Zmiňovaný středometrážní film *Rejs (Plavba, 1970)* se stal kultovním polským snímkem všech dob, je to dílo režiséra, který se inspiroval českou Novou vlnou, Piwowský se učil u Formana s Papouškem práci s naturščiky. Na lodi se ocitá vzorek tehdejší polské společnosti, posedlé organizovanou zábavou na počest

<sup>52</sup> Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*. Praha, Lidové noviny-Divadelní ústav 2001. s. 684-686.

<sup>53</sup> <http://www.wajda.pl/pl/film/film.13.html> 7.4.2010

kapitánových narozenin. Z banální zápletky vznikne celá série gagů i plytkých frází, podaná autenticky za doprovodu přiléhavé hudby Wojciecha Kilara<sup>54</sup>. Tato groteska v dobovém kontextu působila jako zdařilá parodie na komunistický systém, čímž získala značnou popularitu. Z Głowackého další filmové (většinou tandemové) spolupráce jmenujme *Trzeba zabić tę miłość*, *No Smoking Section*, *Hairdo* nebo Kusturicův *Nos*.

Před emigrací měl problémy s cenzurou, některé tituly se objevily na stránkách časopisu *Kultura*, jiné vyšly až nedávno.

Stále literárně činný Głowacki pro divadlo, podobně jako v próze, psal převážně texty inspirované světovou klasikou. Jeho zatím posledním dramatickým počinem je úspěšná čechovovská variace *Czwarta siostra* (*Čtvrtá sestra*).

(...) *Tragifarsa Fortynbras się upił – opowieść o wydarzeniach na dworze Hamleta, opowiedziana z norweskiego punktu widzenia, była pierwszą sztuką napisaną przez Głowackiego w U.S.A. Wystawiono ją m. in. w Londynie, Los Angeles, Sarajewie, Moskwie, Krakowie i nowojorskim Actor's studio. (...)*<sup>55</sup>

Mimořádná citlivost a jazyková něha tryská z literárního díla polského básníka, dramatika, textaře, novináře, překladatele, kritika a diplomata **Ernersta Brylla** (\*1935). Jeho slova často doprovázely melodie Katarzyny Gärtner (kromě mnoha dalších včetně Czesława Niemena či Maryli Rodowicz). Na českých scénách již téměř čtyři století úspěšně bojuje anděl s ďáblem o zbojníkovu duši v hudební moralitě *Na szkle malowane* (*Malované na skle*, 1970). Známý příběh na motivy Jánošíkovy legendy u nás uvádí např. ostravské *Divadlo loutek* v laskavém přebásnění Jaromíra Nohavicy, který adaptoval reálie zbojnického synka do Beskydských hor (režie: Marián Pecko, scéna: Jaroslav Valek, loutky a kostýmy: Eva Farkačová, hudební nastudování: Vladimír Ondruška, premiéra 11. dubna 2008). Živá kapela, skočné tance a pohádkové písně plné romantiky lákají diváky na představení, v němž se odehraje milostný příběh v divokých horských

---

<sup>54</sup> je vynikajícím skladatelem filmové hudby, jeho polonézu tančí hrdinové filmu Andrzeje Wajdy natočeného podle národního eposu Adama Mickiewicze *Pan Tadeusz*

<sup>55</sup> [http://www.januszglowacki.com/in\\_Polish/Biografia/biografia.htm](http://www.januszglowacki.com/in_Polish/Biografia/biografia.htm) 28.4.2010. (...) *Tragická fraška Fortinbras se opil – příběh o událostech na Hamletově dvoře, vyprávěný z norského úhlu pohledu, byl první hrou, kterou Głowacki napsal v USA. Objevila se např. na sněních v Londýně, Los Angeles, Sarejevě, Moskvě, Krakově a Hereckém studiu v New Yorku. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

podmínkách. *Malované na skle* na polských, českých a dalších jevištích zdomácnělo, neboť se líbí všem generacím už bezmála čtyři desetiletí.

### 3. Současná divadelní praxe v Polsku

*Teatr żąda autonomii.*<sup>56</sup>

*Divadlo si žádá autonomii.*

**Leon Schiller, režisér, řekl již roku 1913...**

Každá divadelní kultura má svou tradici, zvláštnosti, každá společnost svá psaná a nepsaná pravidla. Nezapomeňme, že se polští umělci po vzniku samostatného státu v roce 1918 stali dědici několika různých systémů řízení divadelního života. Národní obrození zde nebylo tak úzce propojeno s divadlem jako u nás, i když polské divadlo bylo a je uměleckým prostředkem k definici národních otázek. Poláci patří k národům, které vyžadují od autorů kladné hrdiny bez bázně a hany, čemuž se naši současní dramatici brání, neboť se obávají patosu a herci nepěstují tradiční teatrálnost velkých gest.

Cesta dějinami polskojazyčného divadla utvrzuje v jeho hluboké zakořeněnosti v minulosti a právě divadelní scéna se často stává symbolickým bojištěm, kde se konfrontují politické principy, etické normy a staré viny. Současné divadlo je však diferencovanější, než tomu bylo kdykoli v historii. Ve svobodě projevu tkví jádro demokracie, zveřejněná jevištní řeč má však často přímý dosah až k citovým centrům člověka, proto se mohou divadelní prkna stát účinnou manifestací různých idejí.

V polské společnosti převažuje vnímání divadla jako umění elitního. Návštěvy premiér patří k bontonu, stejně jako účast na vernisážích či koncertech vážné hudby. Vstupenky si vzhledem k jejich ceně nemůže dovolit každý student či důchodce jako v České republice, kde paradoxně lístky na divadelní představení

---

<sup>56</sup> Hausbrandt, Andrzej: *Rozmowy z ludźmi teatru/inscenizatorzy*. Warszawa, Wydawnictwo literackie 1973. s. 78.

bývají někdy levnější, než do kina. V Polsku je film jednoznačně zábavou chudých (masovou zábavou neboť artová kina rozvíjejí náročného diváka). Některé scény jsou naopak synonymem určitého druhu snobismu. Těžší životní podmínky a menší dosažitelnost kulturních metropolí se podepsaly i na dnešním postavení divadla ve společnosti.

Vzhledem k stále ještě mimořádně velkému procentu obyvatel žijících venkovským stylem života, dosahuje divadlo masového vlivu spíše výjimečně. **Multimediální svět** uspokojuje estetické potřeby lidí mnoha atraktivnějšími způsoby. „Chození za kulturou“ se stává v uspěchané době čím dál tím vzácnější. Umění nám zprostředkovává rozhlas, televize, domácí kino nebo internet. Dokonalost triků a technologií vyvolává, krom nadšení a obdivu, také nedůvěru v autenticitu sledovaného artefaktu. Právě v živosti, neopakovatelnosti a myšlenkové bohatosti tkví síla divadelního umění, té staré umělecké formy, která se někdy stává ohroženým druhem, ale pokaždé vstane jako Fénix z popela, neboť divadelní jeviště je magickým místem, kde herci kladou otázky a hledají odpovědi.

### 3.1. Divadelní síť

Polská divadla se mnohem více než česká řídí poptávkou po oddechové zábavě (komerční tlak konkurence s filmem a televizí). Stále aktuální umění estrády a kabaretu kvete, diváci pružně reagují na módní trendy a vyžadují světové novinky. Abonentní skupiny se drží převážně ve starší generaci, mnoho divadel ani žádné pravidelné předplatné neprodává. Polské mentalitě vyhovuje určitá spontánnost. Herci častěji mění angažmá, sami se zapojují do divadelního provozu, benefic či charitativních vystoupení. Herectví je individuální profesí. Určitou teatralitu obsahuje veřejná sféra. Někteří populární herci se také angažují v politice, médiích či výchově mládeže. Ve věcích smlouvy se nechají raději zastupovat agentem. I když ve 20. století už láká do divadla jméno režiséra, nikoliv jméno herce, u význačnějších interpretů se stále prodává divadlo hvězd. Tito veřejně známí umělci zakládají svá divadla principálského typu (Krystyna Janda, Michał

Żebrowski aj.). V protipohybu těchto divadelních institucí vzniká celá řada souborů, které se věnují autorskému divadlu alternativnějších směrů. Novátorské divadelní formy mají v polské kultuře bohatou tradici.

Polské divadelnictví nelze srovnávat s unikátní českou tradicí amatérského divadla, které bylo a je populární na celém českém území už z období baroka. I když v menší míře, přesto se samozřejmě amatérské hnutí v Polsku také rozvíjí, především mezi dětmi a mladými lidmi. Vzhledem k rozloze území se hojně provozuje zájezdová činnost, kterou pořádají nejrůznější agentury a nezávislí umělečtí producenti. Mnoho poloprofesionálních skupin pracuje, stejně jako u nás, grantovou metodou dočasné spolupráce na konkrétním projektu. Státní subvence rozhodně nepokrývá náklady jednotlivých městských divadel, takže v jejich čele musí stát manažer schopný kompromisu.

Polští umělci také aktivněji vyjíždějí na stáže, hostování, kurzy a workshopy do zahraničí. Získané zkušenosti se snaží uplatnit na domácí půdě, někdy zůstávají v cizině natrvalo. Naštěstí se stále vyskytují mecenáši, kteří jsou znalci umění a dokáží ho hmotně podpořit. Ekonomická závislost divadla se často střetává s proklamovanou tvůrčí nezávislostí. Zájmy diváka by měly být na prvním místě při volbě zpracování vybraného tématu. Divadla si dlouhodobě vytváří svůj okruh diváků, kteří vědí, jaký druh zážitku jim vybraný divadelní soubor poskytne. Podobně vzniká i okruh příznivců a odpůrců každého osobitého dramatika. Někteří autoři tvoří na míru konkrétní skupině herců, jiní se chopí tématu z vnitřní potřeby a poté ho nabízejí skrz zastupující agenturu dramaturgům či režisérům. Je známo, že úroveň inscenace zvyšuje přízeň, jakési osobnostní ztotožnění mezi autorem a incenátory. Do repertoáru však bývají nasazeny i tituly z jiných než uměleckých pohnutek. V divadelním prostředí funguje neustálý pohyb lidí, myšlenek, rekvizit, scénografie, kdy něco vzniká a zaniká současně. Tato vnitřní soustava jednoho divadelního „organismu“ se podobá struktuře vnější – pavučině stálých či provizorních hracích prostor po celém polském území i v zahraničí mezi polskými menšinami.

Jako pomyslná mapa všech kulturních institucí realizujících divadelní představení, má v České republice metropolitní ráz. V Polsku nikoliv. Každé větší město může udávat tón ostatním. Ačkoliv se jedna čtvrť Varšavy jmenuje Praga, naši severní sousedé nemají PRAHU ve smyslu jedné univerzální kulturní metropole. I když je polské hlavní město centrem mediálního průmyslu a mnoha prestižních scén, reprezentativní divadlo národního charakteru se nachází také v Krakově. Atmosféru města polských králů tvoří komplex mnoha studiových i velkých kamenných divadel: Narodowy Stary Teatr im. Modrzejewskiej, Teatr Stu, Piwnica pod baranami, Teatr Bagatela, Teatr Ludowy, Teatr Współczesny, Teatr im. Słowackiego a mnoho dalších. Krakovská divadla vytvářejí zdravou konkurenci s Varšavou. Roli kulturně vyspělého Lwowa (bývalého polského města) určitým způsobem převzal také Wrocław (bývalé německé město). Teatr Wybrzeże proslavil Gdaňsk, loutková scéna Lublin a Białystok, mnoho významných divadelních institucí najdeme v Poznani (např. Teatr im. Łomnickiego), Katowicích a mnoha dalších místech.

Polská divadelní síť se stala součástí evropské divadelní sítě, čímž vzniká větší propojenost i konkurenční tlak především s německým divadlem. Tato sousední země poskytuje divadlům z celé EU nejvyšší státní subvenci. Obyvatelé Štětína např. běžně navštěvují berlínská divadla, která mají mnohem širší nabídku, často i vyšší úroveň, než místní scény. Jazyková bariéra je u různých žánrů odlišná. Hudebně-dramatické žánry mají výhodu v univerzální srozumitelnosti hudby, stejně tak pohybové divadlo. Jazyková příbuznost češtiny a polštiny, stejně jako společný středoevropský prostor, nahrává prolínání dvou příbuzných kultur také v oblasti divadla. Přesto jsou takové aktivity spíše ojedinělou iniciativou nadšenců.

Divadlo v Bielsku-Białej připravilo divadelní představení o česko-slovensko-polských vztazích *Intercity* (Robert Talarczyk-Igor Šebo, prem. 6. a 7. října 2007 v místní nádražní hale PKP). Tato inventura vzájemných stereotypů vyvolávala salvy smíchu i slzy dojetí, byť každý z účinkujících *Intercity* mluvil svým rodným jazykem. Škoda, že projekty podobného ražení, které poslední dobou často vznikají v rámci festivalů a divadelních škol, nemají širší publicitu a společenský dopad.



(...) *Autor je Slovák žijící v Praze, scénografka je Maďarka, skladatel Čech, herci Slovák a Polák. Cesta labyrintem střední Evropy začíná náhodným setkáním ve vlaku. Od komediálních situací, které vznikají kvůli typickým problémům v dorozumívání Poláků a jejich jižních sousedů, se dostáváme k širokému spektru vzájemných komplexů, předsudků a provinění z posledního století. Díváme se sami na sebe cizíma očima, až dospíváme k názoru, že někdy nemá naše skvělé sebevědomí daleko k megalomanií. Jedná se o komedii, která však chvílemi chutná hořce. (...)*

*Z recenze **Teatr może być nawet na dworcu** (Divadlo může být i na nádraží)*

*Aleksandry Czapla-Oslislo:*

*„Okazuje się, że bez wielkiej przestrzeni, efektów i kanonu literatury też można wzruszyć. Intercity to sentymentalna, pełna ciepła i napisana z poczuciem humoru sztuka. To także przykład na to, że teatr cudownie ma się na walizkach, z chwiejną, rozkładaną dekoracją i zaledwie kilkoma rekwizytami. Chwilami widz ma wrażenie, że to nie sztucznie zaaranżowana rozmowa między Polakiem a Slovakiem, ale dialog najwierniej przepisany z podróży kolejowej, zasłyszany między Warszawą a Pragą.“ (...)<sup>57</sup>*

Bohužel stále ještě v Polsku nevzniklo dost divadelních přehlídek a jiných akcí, které by divadlo přiblížily širší veřejnosti, divadelní osvětlu šíří škola a televize. Jednou z hlavních funkcí divadla je veřejná služba, proto ji dotuje stát. Krom toho existují soukromá divadla komerčního charakteru, která svou činností vytvářejí zisk, jako každý jiný ekonomický subjekt. V Polsku dochází k mísení těchto dvou principů, i když méně, než u nás, neboť zde lépe funguje vnitřní kontrola zřizovatele. Proti konzumnímu stylu života se vytváří silný proud dramatiků. Na trh s divadelním uměním vstupují čím dál tím obtížněji zařaditelné divadelní formy. Polská divadelní a literární kritika se snaží držet krok s dynamickým rozvojem divadelních směrů zaváděním nových pojmů, vydáváním odborných statí a pořádáním diskuzních setkání.

(...) *Někdy může být abstraktnější pojem „divadelní síť“ nahrazován termínem **divadelní infrastruktura**. (...) Do divadelní sítě můžeme také zahrnout i všechny návazné a související divadelní subjekty – divadelní instituce vzdělávací a*

---

<sup>57</sup> [www.polonistika.cz](http://www.polonistika.cz) 26.6.2010: (...) Ukazuje se, že i bez velkého prostoru, efektů a literární předlohy lze dojmut. **Intercity** je sentimentální hra, plná vřelosti, humoru i citu. Také se jedná o příklad toho, že se divadlu báječně daří na kufrech, s nestálou, rozkládací dekorací a několika málo rekvizitami. Chvílemi má divák pocit, že to není uměle naaranžovaný dialog mezi Polákem a Slovákem, ale přesně přepsaný rozhovor cestujících na trati mezi Varšavou a Prahou. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová.

*odborně školské, výzkumné, vydavatelské, dokumentační, archívní, sběratelské atd. (...)*<sup>58</sup>

Autoři vyhledávají kolem sebe témata, která vypovídají o stavu dnešního člověka. Problémy majoritní společnosti se promítají do jejich tvorby, které se pak chopí specifická subkultura umělců. Následuje přepis do divadelního jazyka (který je syntézou audiovizuálních složek) a následně propojení při konkrétním představení s konkrétními diváky na základě zvyklosti, dohody či konvence. Evropské divadlo vzešlo z antického modelu, proto se zvyklosti spojené s divadlem od sebe v jednotlivých státech příliš neliší.

*(...) Publiczność zajmuje miejsca, powoli ściemniają się światła, ktoś przelicza wzrokiem widownię... Odwieczne pytania – męki każdego dyrektora teatru i organizatora spektakli teatralnych: przyjdą – nieprzyjdą...*

*W teatrze trzeba wiele rzeczy liczyć. Najpierw siły na zamiary... (chyba to lepiej niż zamiar podług sił), potem publiczność (do kogo adresowane jest przedstawienie), następnie tytuły (jakie „chodzą”), potem autorów (którzy z nich przyciągną uwagę).*

*(...) Każde działanie teatralne ma wpisane w swą konstrukcję nie tylko zapisy działań scenicznych, ale także wymiar przestrzeni. Jednym z parametrów tegoż wymiaru jest projektowana liczba odbiorców.*

*(...) Repertuar teatralny możemy klasyfikować na różne sposoby: jeżeli przyjmiemy podział na utwory polskie i obce, dawne i współczesne, to przez lata największymi „pewniakami” były spektakle oparte na tekstach rodzimej klasyki. Na przeciwnym biegunie znajdowały się utwory polskiej dramaturgii współczesnej. Według innego porządku bez trudu można przyjąć, iż wypełnione widownie miały spektakle o charakterze rozrywkowym – farsy, komedie, spektakle muzyczne, a więc można je było powtarzać po wielekroć. Natomiast nic bardziej nie płoszy publiczność aniżeli etykiety: teatr poetycki, eksperyment, teatr autorski.*

*(...) Spektakle kameralne mają, z reguły, kameralną publiczność. Regulę tę łamie oczywiście NAZWISKO na afiszu.*

*(...) czy te podziały zachowały swoją aktualność? Czy trzeba je dziś, w czasach teatru postdramatycznego, na nowo definiować? (...)*<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Dvořák, Jan: *Malý slovník managementu divadla*. Praha, Pražská scéna 2005. s. 60.

<sup>59</sup> Buchwald, Dorota a kol.: *Teatr w Polsce 2010*. Warszawa, Instytut Teatralny 2010. s. 9. (...) *Publikum plni hlediště, světla se postupně zhasínají, někdo pohledem přepočítává hlediště... Věčné otázky – muka každého divadelního ředitele či organizátora divadelních představení: přijdou – nepřijdou... V divadle se musí počítat s mnoha věcmi. V první řadě se svými silami vzhledem k zamýšlenému záměru... (což je asi lepší, než zvolit záměr podle sil), potom publikum ( rozhodnout se, komu je adresováno představení), potom tituly (vybrat, které z nich se stanou „taháky“), následně autoři (sáhnout po těch, jenž vzbudí pozornost). Každá divadelní činnost se ve své podstatě skládá nejen ze zápisů dění na scéně, ale také z vymezení prostoru. Jedním ze stejně důležitých parametrů je plánovaný počet diváků. (...)* Divadelní repertoár

## 3.2. Současný repertoár

Polská statisticky podchytitelná divadla mívají na repertoáru mezi devíti a třiceti šesti inscenacemi v sezóně. Počty premiér podle země původu autora odpovídají většinovému zájmu publika, kvalitě a proslulosti dramatiky dané provenience. V posledních několika letech jsou v nabídce silně zastoupeny inscenace domácích aktuálních textů. **Instytut Teatralny** ve Varšavě uvádí, že se v sezóně 2008/2009 uskutečnilo 56 premiér polské klasiky a 257 premiér současných polských her. 65 z nich bylo uvedeno ve světové premiéře, při celkovém počtu 809 premiér ročně. Společnost pustila žhavé novinky a trýzně doby, obsažené v dramatech mladé a střední generace, na divadelní prkna. Styl autorů cool dramatiky (Pokolenie Porno), divadla dokumentu, smíšeného s typicky polskými mystickými prvky, si časem získává větší oblibu diváků.

Polští dramaturgové sahají po aktuálních překladech od známých a provokativních autorů. Starší texty jsou nazírány dnešními, často roztěkanými očima a pokud formálně či obsahově vyčpěly, upadnou v zapomnění, aby se třeba vynořily a oslovily diváky v době pozdější, až se objeví režisér, dramaturg nebo badatel, který v nich spatří látku k realizaci. Zkušený dramaturg-dramatik-překladatel je schopen tvořivě kompilovat z různých zdrojů optimální předlohu, odpovídající potřebám konkrétních inscenátorů. Inspirační zdroje pro sestavení repertoáru jsou různé. Roli zde hrají také autorská práva. Když se „uvolní“ nějaký dramatik od placení poplatků, dostane větší šanci být vybrán pro nově vznikající inscenaci. Režisér autorsky přistupuje k výchozímu textu a vykládá si ho po svém. Míra odchýlení od původního dramatu bývá různá. Běžným postupem současné tvorby je koláž několika textů, škrty a krácení celých aktů, jazyková úprava i rozbití struktury textu na jednotlivé repliky. Během vývoje divadelního umění vznikla celá

---

*můžeme rozdělit různými způsoby: jestliže hry rozdělíme na polské a cizí, staré či současné, tak byly celá léta největšími „tutovkami“ inscenace textů polské klasiky. Na opačné straně spektra se nacházely hry současné. Z jiného hlediska je zřejmé, že plně sály měla představení zábavného ražení – frašky, komedie, muzikály, všechny se daly opakovat mnohokrát. Naopak nic neplaší publikum tolik, jako nálepky: divadlo poezie, experiment, autorské divadlo. (...) Ke komorním inscenacím převážně patří komorní publikum. Toto pravidlo samozřejmě neplatí, když je na plakátě známé JMÉNO. (...) Jsou však tyto kategorie ještě aktuální? Zdalipak je dnes, v době postdramatického divadla, potřeba je znovu definovat? (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

řada přístupů k dramatické látce. V polských divadlech je z ekonomických důvodů zaměstnáno mnohem méně dramaturgů, než je tomu v českém systému. Dramaturg se díky odstupu od herců a režiséra, kteří jsou ponořeni v tvůrčím procesu, je schopen lépe vžít do kůže diváka.

*(...) Polska – Niemcy (...) Wiadomo, że dramaturg bierze udział w każdym projekcie. Nie tylko wyszukuje tekst dla reżysera czy teatru, ale ma wpływ na obsadę i profil danej sceny. Dzięki temu w niemieckich teatrach nie istnieje zjawisko nazywane w Polsce „szlachetnym eklektyzmem”, czyli kompletnie niedookreślenie repertuarowe, wrzucanie w jedną przestrzeń rzeczy z różnych porządków. (...)*<sup>60</sup>

Výrazných změn v interpretaci text dosahuje v překladu. Překladatel se stává jakýmsi prvním interpretem, jeho pochopení smyslu hry se odráží ve výsledném překladu či přebásnění. Podíl zahraniční dramatiky na repertoáru polských divadel nedosahuje na čísla domácí produkce. Pro srovnání, zastoupení cizích titulů v premiérách sezóny 2008/2009 je mnohem řidší než zastoupení her domácí provenience: americká klasika-2, am. současnost-40, anglická klasika-26, ang. současnost-41, rakouská klasika-14, rak. současnost-8, francouzská klasika-21, fr. současnost-20, italská klasika-11, it. současnost-5, antické hry-5, německá klasika-23, něm. současnost-29 a premiéry české klasiky-3, přičemž současných českých textů bylo nastudováno sedm. Oblibě polského publika se už několik let těší Petr Zelenka, který zde také hostuje jako režisér.

**Repertoár** stálých scén doplňují mimořádná představení organizovaná jako každoroční akce, nebo bienále. Vzniká celá řada divadelních přehlídek, leckdy s mezinárodní účastí (v sezóně 2008/2009 jich polská veřejnost zažila 344), některé již navazují na dlouhou tradici. **Festivaly** přivážejí do jednotlivých regionů exkluzivní a odlišné formy představení, které v místě konání akce zpravidla chybí.

*Za všechny jmenujme alespoň několik z nich, které se specializují na současné polské a evropské autory: Dni Sztuki wółczesnej Białystok, Elbląskie Noce Teatru i Poezji, Europejskie Spotkanie Teatralne, Konkurs Dramaturgiczny „Metafory*

---

<sup>60</sup> Derkaczew, Joanna: *Dzika dramaturgizacja*. In: Notatnik Teatralny – Zawód dramaturg. Wrocław, Ośrodek Kultury i Sztuki 2010. s. 54. (...) *Polsko – Německo* (...) *Je samozřejmostí, že se dramaturg účastní každého projektu. Nejen vyhledává text pro režiséra či divadlo, ale ovlivňuje i obsazení a profil dané scény. Díky tomu v německých divadlech nemají fenomén, jemuž se v Polsku říká „ušlechtilý eklektismus”, čili nahodilá repertoárová změť, kdy jsou do jednoho prostoru vhozeny věci různých systémů.(...)*

*Rzeczywistości” i Festiwal Młody Teatr Niezależny i Festiwal „Maski” Poznań, Europa – Sztuka bez granic, Lato Teatralne Stowarzyszenia „Dialog” Kraków, Krakowskie Reminiscencje Teatralne, Festiwal Dialogu Czterech Kultur i Festiwal Szkół Teatralnych Łódź, Festiwal Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona” Zabrze, Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych Raport Gdynia, Festiwal Prapremier Bydgoszcz, Festiwal Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” Sopot, Festiwal Intymnych Form Artystycznych Gryfino, Karawana Europa Warszawa, Międzynarodowy Festiwal Sztuk Współczesnych dla Dzieci i Młodzieży Kon-Teksty Poznań, Międzynarodowy Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych Łódź, Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Bez granic” Cieszyn-Český Těšín, Dialog i Świat Miejsiem Prawdy Wrocław, ODRAMA – Międzynarodowe Dni Nowej Dramaturgii Opole, Ogólnopolskie Spotkania Młodego Teatru „Krzykowisko” Maszewo, Polsko-Czeskie Zimowe Spotkania Teatralne Czechowice-Dziedzice. Przegląd Teatrów Małych Form i Spoiwa Kultury i „Okno” Szczecin.*

### 3.3. Status divadelního umělce

Pro postavení divadelníků je nezbytné pochopit tradici, která se udržuje od roku 1918. Krátce po vzniku samostatného Polského státu, začala fungovat organizace **ZASP** (*Związek artystów scen polskich/ Svaz umělců polských scén*). Zakladatelé se sjeli na kongres do varšavského *Teatru Rozmaitości* (Divadla rozmanitostí). Během války vypracovala speciální komise, ve složení: Stefan Jaracz, Jan Kochanowicz, Juliusz Osterwa, Józef Śliwicki, Aleksander Zelwerowicz, Franciszek Frączkowski, Józef Mikulski, Józef Munclinger, Mieczysław Szpakiewicz a Ludwik Śliwiński, projekt uměleckého svazu. Komise konzultovala s dalšími odborníky, aby stanovy nové organizace byly co nejpraktičtější a nejvýhodnější vzhledem k zájmům umělců.

Činnost této jedné původní instituce, dnes vykonává několik zvláštních úřadů a sdružení, i když ZASP má mezi nimi díky svým zásluhám výjimečné postavení. Pracovníci ZASPU měli za úkol vypracovat závazné pracovní řády pro všechny posty v divadle a jejich vzájemné vztahy, včetně právního zastoupení ve věcech smlouvy mezi umělcem a divadlem. Svaz bděl nad celým divadelním procesem, nad všemi divadly a herci. ZASP se vždycky snažil materiálně podporovat umělce, pro něž byla a je tvůrčí činnost vysilující řeholí, což se odráží na jejich zdraví i soukromém životě. Ze společných sbírek se konaly představení k významným

výročím, pořádaly se pohřby kolegů a vydával časopis *Scena Polska*. ZASP vybuďoval před Národním divadlem ve Varšavě pomník Wojciecha Bogusławského. Díky těmto aktivitám vznikl v roce 1925 *Polski Instytut Teatrolologiczny (Polský teatrologický ústav)* a po něm *Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej-PIST (Státní ústav divadelního umění)*.

Organizace se brzy stala členem mezinárodní herecké federace FIA (*Internation Federation of Actors*). Česká *Herecká asociace* ani nadace *Život umělce* nenašly dosud takovou podporu ani ve svých kruzích, jakou divadelní odborové svazy v Polsku čerpaly už v meziválečném období. ZASP od svého založení pořádá režijní i herecké kurzy, školení, pronájmy divadelních sálů a zkušeben. Představenstvo složené ze známých umělců řeší přestupky proti etiketě a morálce. V případě, že např. herec pije nadmíru – určuje zákazy vystupování, nařizuje léčení a dozor. Po II.světové válce vznikly v divadlech komise pro šetření kolaborace. Herci a režiséři, kteří účinkovali v německých divadlech, byli přísně potrestáni.

Díky snahám pedagogů ZASPU se sjednotil kánon jevištní mluvy, herci nacházeli práci v divadlech, která s touto organizací spolupracovala. Angažmá nemohlo trvat kratší dobu, než jeden rok, při vyplácení minimální mzdy podle stanov ZASP. Po válce se připojili i filmaři a později televizní profese. Během poválečné historie ZASPU se mnohokrát změnil název, během Výjimečného stavu v Polsku došlo k zrušení organizace (1982). O rok později se uskutečnil zakládající sjezd „nového“ ZASPU, který už bohužel nikdy nezískal takový počet členů, jako původní svaz. Počátkem roku 1989 došlo k navázání na tradici „starého“ ZASPU.

Unikát, který tato iniciativa zrodila, se jmenuje **Skolimów**. Jedná se o komplexní zařízení pro seniory ve vlastnictví ZASP. *Dom Weteranów Scen Polskich* byl postaven z iniciativy herce Antoniho Bednarczyka už roku 1928. Před válkou ho financovali mecenáši kultury a ZASP, po válce také Ministerstvo Kultury a Umění. V 80. letech došlo k rozšíření penzionu pro umělce, kteří již nejsou výdělečně činní. Do Skolimowa za nimi jezdí novináři a historikové psát medailony a točit rozhovory. Vystupují tam taneční a hudební skupiny, také mladá

generace herců a režisérů sem jezdí prezentovat své dovednosti před legendami polských scén. Vzpomeňme, kolik významných osobností českého divadla a filmu předválečné éry nedůstojně zemřelo v zapomnění. Založení podobného zařízení u nás by jistě nestoří umění bez rodinné péče uvítali.

Z této sympatické tradice jasně vyplývá, že umělci se v Polsku těší vysokému postavení a kromě umělecké úrovně jsou na ně kladeny zvýšené nároky jako na reprezentanty svého národa a jeho literárně-dramatických myšlenek. Větší úcta patří snad jen vysokoškolským pedagogům, významným lékařům, vojenským a církevním hodnostářům apod. Polské sociální zabezpečení seniorů není zdaleka tak rozpracované a všeobecně dostupné, jako v České republice. Herec či režisér jako každý člověk bez stálého zázemí, je v nemoci a stáří odkázán jen sám na sebe. Domov ve Skolimově zajišťuje důstojný podzim života i umělcům, kteří nebyli členy ZASPu stejně jako těm, kteří působili mimo divadlo v jiných oblastech umění.

Dramatikové, stejně jako jiní literáti, se také těší mnoha výsadám. Jejich práce je individuální, nikoliv kolektivní, jako je tomu u jiných divadelních profesí. O jejich tvorbu se starají nejrůznější agentury, především ZaiKS (*Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych/ Svaz autorů a scénických skladatelů*). Zahraniční jednatelství, které je oddělením této hlavní organizace, které zastupuje polské autory ve světě, se jmenuje *Agencja Autorska*. Pro získání textů Anny Burzyńskiej jsem musela vyhledat její polskou agenturu ADiT (*Agencja dramatu i teatru*), která ji zastupuje jak doma, tak v cizině.

### 3.4. Obraz společnosti v dramatické tvorbě

Dramaturgové a dramatici čerpají z různých zdrojů témata, která rezonují s dnešní dobou a nacházejí odezvu u diváků nejrůznějších sociálních skupin. Režiséři neustále potřebují látku pro své umělecké vyjádření. Režijní styl a pohled na divadlo se dynamicky vyvíjí a přejímá prvky televizních, rozhlasových či filmových postupů (užití projekce, „filmového stříhu“ pomocí světla, digitální

zvukové efekty atd.). Prolínají se umělecké profese a stírají hranice mezi žánry. Každý se může začít věnovat libovolné disciplíně. I když někteří dramatictí autoři byli či jsou občanským povoláním jevištním idejím vzdáleni, o to zručněji a přímočařeji popisují současný svět, odvážně projevují názor na rozličné události. Všední realita tvoří neopakovatelné náměty pro osobité literární zpracování příběhů naší každodennosti.

Jak známo, psaní dramatických textů nepatří ani k snadným, ani finančně zajímavým činnostem. Důležitost této práce pro zdárné fungování celého divadelního mechanismu je nesporná. Mnoho nadaných autorů psaním pro divadlo začíná, později se však věnují jen lukrativnějším nabídkám, k nimž patří: tandemová scénáristika pro televizní seriály a zábavné pořady, kreativní pozice v reklamních agenturách, populární žurnalistika nebo psaní scénářů ke komerčně laděným filmům. Impulz k psaní dramatu přichází v různém věku, převážně z vnitřního popudu nebo naopak na zakázku divadla.

Obrácený vývoj lze sledovat u známého dramatika **Andrzeje Saramonowicze** (\*1965), jenž zaujal i teatrologa Romana Pawłowského, který jeho brilantní konverzační komedii *Testosteron* umístil do prvního dílu reprezentativní antologie nejnovější polské dramatiky *Pokolenie Porno* (Zielona Sowa Krakov, 2004). Tato hra od roku 2002 zaplavila polská jeviště a na českých scénách úspěšně vyvrací mýtus, že Poláci dobře píšou jen tragické hry. Jelikož první uvedení *Testosteronu* časově kolidovalo s polskou premiérou celosvětově proslulých *Monologů Vagíny* Evy Ensler, téma bylo vnímáno jako jejich přirozený kontrast, manifest „chlapáctví“. Andrzej Saramonowicz dostal přezdívku „polský Tarantino“.

(...) *Testosteron* został napisany dla konkretnych aktorów warszawskiego teatru Montownia. (...) to po prostu zabawna komedia, której bohaterowie znaleźli się w absurdalnej sytuacji. To się zawsze podoba. Poza tym sztuka traktuje o relacjach męsko-damskich, a to interesuje przecież wszystkich. Słyszałem, że jednym z powodów, dla których ludzie tak chętnie oglądają *Testosteron* jest chęć dowiedzenia się czegoś nowego o relacjach dwóch płci. Ta sztuka to umożliwia, bo



*to również całkiem przyzwoity wykład na ten temat. (...) Nie jestem fanem wulgaryzmów, ale w tej komedii okazały się akurat funkcjonalne. (...)*<sup>61</sup>

Divácky oblíbená hra dostala roku 2007 filmovou podobu. Ve stejnojmenném snímku režiséra Tomasze Koneckého účinkovali sami známí herci (Piotr Adamczyk, Borys Szyc, Maciej Stuhr, Cezary Kosiński atd.). Do kin zamířilo 1 350 000 diváků, i když se film nevymanil ze sevřené divadelní formy a původně divadelní herecké stylizace, nápaditou animací, inteligentním humorem a fantazií si získal úspěch u mužů i žen. Kasovní úspěch nastartoval kariéru Tomasze Koneckého a Andrzeje Saramonowicze. Ti pak začali chrlit jednu komedii za druhou. V reklamě na nové premiéry byl vždy zmíněn *Testosteron*, bohužel žádný film kvalitou předlohy ani zpracování nedosáhl fenoménu *Testosteronu*.<sup>62</sup>

Tento autor patřil do skupiny debutantů, kteří se dostali ke slovu v devadesátých letech. Jako nedostudovaný historik nastoupil do sportovního zpravodajství a vypracoval se až na pozici politického komentátora největšího deníku *Gazeta Wyborcza*. Jeho závratná novinářská kariéra vedla k výpadkům z reality v níž se nacházel. Brzy poté, kdy si to uvědomil, stalo se divadlo ventilem jeho emocí, prostředkem pro pojmenování a uchopení společnosti, kde žijeme. Zároveň máme moc vytvářet jinou realitu a projektovat do ní své myšlenky. Škoda, že tvorba pro divadlo stojí na okraji zájmu schopných spisovatelů. Divadlo pak pro nedostatek původních her musí čerpat z filmových či televizních scénářů.

Andrzej Saramonowicz nyní žije na volné noze a věnuje se naplno psaní. Svého času také avštěvoval Mistrovskou školu režie Andrzeje Wajdy. Na jeho

---

<sup>61</sup> Saramonowicz, Andrzej: *Nie tylko mężczyźni*, program Teatru Bagatela, Kraków: 2005, In: *Premiera Testosteron. (...) Testosteron vznikl pro konkrétní herecký ansámbl Teatru Montownia. (...) Je to prostě zábavná komedie, jejíž hrdinové se dostali do absurdní situace. To se vždycky líbí. Krom toho hra pojednává o vztazích mezi mužem a ženou, což přece zajímá všechny. Slyšel jsem, že jedním z důvodů, proč se lidé tak rádi dívají na Testosteron, je touha dozvědět se něco nového o vzájemných relacích mezi pohlavími. Ta hra to umožňuje, neboť je to také celkem solidní výklad o sociobiologii. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>62</sup> Další tvorba Andrzeje Saramonowicze pro film a televizi: plytká filmová komedie **Idealny facet dla mojej dziewczyny/Ideální muž pro mou dívku** (2009), komedie o natáčení debutantské love story **Pól serio/Napůl žertem, napůl vážně** (2000), film o problémech jak se zbavit mrtvoly **Cialo/Tělo** (2002), anonymním ženským blogem inspirovaný komediální příběh o ženách, které snad mají ještě víc testosteronu než muži **Lejdis** (2008), polský seriál o sedmi ženách, které ovdověly po tajemném výbuchu veletržní haly ve Wroclawi **Tango z aniolem/Tango s andělem** (2005), sitcom **13 posterunek / 13 stanice** (1997-1998), **13 posterunek II / 13 stanice II.** (2000), televizní seriál **Rodziców nie ma w domu/Rodiče nejsou doma** (1997-1998).

popud napsal zatím nerealizovaný scénář *Polska, 2. maja/Polsko, 2. května*, který později adaptoval pro Teatr Narodowy (2004). Považuje se za fatalistu písničáka hlavně komedie všeho druhu, plně zajímavého děje.

*Testosteron* uvedlo Divadlo Andreje Bagara v Nitře v překladu Bohdan Sprušanské a režii Petra Mankoveckého. Česká premiéra se konala 13.dubna 2007 v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Text přeložil Tomáš Svoboda a režíroval David Czesany. Již 4.listopadu 2007 se uskutečnila premiéra opavské inscenace v režii Michala Langa. Zatímco jihočeská inscenace předlohu obohatila o ženskou postavu, opavská světila roli otce Stavrose skutečnému Řekovi Kostasu Zergaloglu. V některých situacích hrdinové jednají podobně jako postavy hry polské dramatičky Anny Burzyńskiej *Muži na pokraji nervového zhroucení* (viz. 4.1.). Opavská i budějovická scéna má titul neustále na repertoáru.

Scénáristů, kteří kombinují práci pro film a divadlo, je v Polsku ceka řada. Kromě Saramonowicze na českých jevištích zaujal kritiky i publikum dramatik a dramaturg **Doman Nowakowski** (\*1968). Tento talentovaný dramatik úzce spolupracuje právě s televizním divadlem, což je kultovní pořad na vysoké úrovni, vysílaný tradičně ve čtvrtek na druhém programu. Valná část polské veřejnosti právě díky pečlivé dramaturgii tohoto vysílání získala kulturní vzdělání (60./70./80. léta). Zatímco se v České televizi pořizují pouze záznamy významných inscenací, které jsou vysílány v nočních hodinách nebo víkendovém „prime time“, kde vládne ostrá konkurence s jinými programy, v Polsku veřejnoprávní televize sama inscenuje divadelní novinky, polskou i světovou klasiku. Natáčení původních televizních inscenací vychovává divadlem a k divadlu. Plní tím své poslání veřejné služby.

Právě „divadelní čtvrky“ diváci již 57 let vnímají jako synonymum dobrého divadla. Český televizní archiv se také pyšní zdařilými divadelními inscenacemi, ovšem svou tradicí, dramaturgií a rozsahem nemá polské televizní divadlo ve světě obdoby. Televize dokonce pořádá vlastní divadelní festival (*Dwa Teatry*) a besedy s diváky. Fungují divácké diskuzní kluby a iniciují pravidelná setkání s herci a režiséry. Do historického a kulturního kontextu vysílaného titulu diváky odborně

uváděl profesor Stefan Treugutt (až do roku 1991). V roce 1999 poprvé vyšlo na kazetách sto titulů zlaté kolekce televizního fondu divadelních inscenací. Nynější počet vydaných záznamů je mnohonásobně vyšší. V šedesátých letech se režiséři odvážně pouštěli do realizace science fiction či hororu.

(...) *Jerzy Stuhr powiedział: „Teatr jest jak piękny ptak, którego nie każdy osiąga. Ale każdy powinien móc takiego ptaka widzieć i podziwiać jego piękno. Dlatego nie można lekceważyć gustów telewidza. Nie można mu dać tej przewagi, żeby nas wyłączył. Dlatego najpierw go trzeba zainteresować i dopiero potem czegoś nauczyć. (...)”*<sup>63</sup>

Doman Nowakowski, jenž vystudoval ošetřovatelství a teatrologii, s médií začínal jako sportovní reportér v Radiu Zet, jako dramatik debutoval v televizním divadle hrou *Ketchup Schredera* v režii Filipa Zylbera (1997) – trefnou tragikomickou sondu do životní situace dvou třicátníků, kteří spolu na střední škole soutěžili v recitaci svých básní. Jeden z nich se uchýlil jako „kreativec“ u americké reklamní firmy, druhý pracuje jako učitel polštiny a vypraví se do firmy svého dávného kamaráda půjčit si peníze. Ten ho vtáhne do svých pracovních problémů. Absurdní hierarchie jednotlivých profesí působí na učitele jako zjevení z jiného světa. Zpočátku je tímto lesklým pozlátkem okouzlen. Pomůže zablokovanému kolegovi vymyslet slogan na kečup, on mu zato dává cenné rady, jak uspět v reklamní branži. Později si oba uvědomí, že skutečné hodnoty penězi ani úspěšnou reklamou na exkluzivní zboží nelze nahradit. Reklamní slogany naprosto ovládají mysl svých stvořitelů. V dramatu je výstižně popsáno polské pracovní prostředí, ovlivněné západními vzory chování. Mentalita obou hrdinů a jejich vzpomínky na školní léta objasní jejich pozdější životní rozhodnutí. Hra byla přeložena do češtiny a uvedena jako scénické čtení v Moravském divadle Olomouc.

U nás nejznámější text z pera Domana Nowakowského *Ústa Micka Jaggera/Ústa Micka Jaggera* byl natočen pro televizi v roce 1998 štábem řízeným Michałem Kwiecińskim (premiérové vysílání 4.února 1999). Hořká komedie o

---

<sup>63</sup> Dzierbicka, Katarzyna: *50 LAT TEATRU TELEWIZJI*. Kraków, Rabid 2004. s. 78.

(...) *Jerzy Stuhr řekl: „Divadlo je jako krásný pták, na něhož ne každý dohlédne. Přitom by všichni měli mít možnost takového ptáka vidět a obdivovat jeho krásu. Proto nelze vkus televizních diváků podceňovat. Nemůžeme mu dát takovou převahu, aby nás vypnul. Proto je potřeba ho nejdřív zaujmout a teprve potom zkusit něčemu naučit.“* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

rodinné soudržnosti Nowakových, lásce na první pohled a snech o dobrodružství v sobě navzdory spoustě veselých situací nese záchvěvy slovanské melancholie. Sjednocujícím prvkem, nezbytným pro společnou koexistenci tří mužů podobných charakterových rysů (tří generací – dědy, táty a syna) je revoltující a dynamická hudba nestárnoucí skupiny Rolling Stones. Legendární kapela v době dědova mládí udávala tón a životní styl, o němž za železnou oponou za minulé éry snila početná skupina vyznavačů kultury hippies. Západní hudba patřila k symbolům svobodného a nespoutaného světa. Pro další generaci fanoušků již nebyla zakázaným ovocem, ale únikem do vysněného světa energetizujícího bohatství a dekadentních excesů. Vnuk, který vyrostl v kultu dědy „hippiesáka“ a „Stounů“ se těší na svůj první koncert. Rodinný motocykl však po cestě do Prahy vypoví službu nedaleko polské vesnice. Děda vypráví o atmosféře koncertu, který se konal v roce 1967 ve Varšavě. Jeho syn jako zaměstnanec banky a představitel střední – usedlé generace nesdílí nadšení z výletu. Vnuk obdivuje dědu, ten jako hlava rodiny dotáhne motocykl ke své dávné lásce Anně, kde se ubytují.

Při bujarém „hippie“ večírku dojde na vzpomínky a vnuk spolu se svým otcem bankéřem žasnou nad pravdivou verzí hrdinství a „protistátní“ činnosti nejstaršího člena jejich pánské domácnosti. Postupně dojde k odhalování starých křivd a následnému usmíření. Během magické noci ožije nejen stará láska, ale narodí se vztah nové generace. Annina dcera se intimně sblíží s nejmladším Nowakem. Tato dvojice spolu počne dalšího fanouška „nesmrtelné“ skupiny. Proto se dívka rozhodne nejít na pouť do Częstochowy, nýbrž vyrazit s ostatními na koncert plný jedinečné atmosféry a uvidět živého Micka Jaggera. I když po cestě motorka i dědovo srdce vypoví službu, všichni si uvědomí, že důležitý není cíl, ale sama cesta.

Klasické divadelní premiéry se hra *Ústa Micka Jaggera* dočkala v netradiční scénografii a prostoru Divadla Petra Bezruče v překladu **Janusze Klimszy** a režii **Andrzeje Celińského** (10.května 2002 – 22.prosince 2004). Inscenace vynikala hereckými kreacemi Janusze Klimszy, Anny Przebindové, Lucie Žáčkové, Daniela Zaorala a Romana Haroka. Nastudování sklídilo řadu ocenění (cena Alfréda Radoka za talent roku pro Lucii Žáčkovou, nominace Janusze Klimszy za mužský

herecký výkon – ceny A. Radoka, *Múza Thálie* přehlídka České divadlo za dokonalé vyvážení všech složek inscenace) „Bezručí” se zúčastnili všech hlavních festivalů v České republice.

(...) *Divadlo překračující rámec „umění”, divadlo otiskující živé figury, živé situace, živé emoce do divadelního tvaru, taková je inscenace Andrzeje Celińskiego... Herecký výkon Janusze Klimszy dominuje celé inscenaci. S až obłudně naturální silou ztvárnil rozporuplnou osobnost sympatického životního rebela a nezodpovědného pozéra, v groteskní zkratce vystihl v podstatě celou generaci hippies šedesátých let... (...)*<sup>64</sup>

Další inscenaci *Úst Micka Jaggera* připravil Ondřej Zajíc s herci různých divadel v produkci agentury Odeon Art Servis Praha. Premiéra druhého českého nastudování se konala v Divadle v Celetné 30. října 2005.

Třetím televizním dramatem Domana Nowakowského se staly *Niektóre gatunki dziewic/Některé druhy panen*. Polská televize inscenaci vysílala 29. října 2000 v režii Agnieszky Glińskiej. Vtipná hra o dospívání, lásce, obtížích s projevením milostného citu, těžkém boji o místo mezi vrstevníky a nadvládě materiálních věcí nad duchovními, autor vypráví se svým typickým humorem a nadsázkou. Vztah mladé dívky ke zralému muži tak projde mnoha úsměvnými peripetiemi. Doman Nowakowski se ve své tvorbě pokouší zachytit perly každodennosti, bohatství obyčejných událostí. Jeho vzorem je Bohumil Hrabal.<sup>65</sup>

Televizní a filmová tvorba v Polsku podporuje divadlo. Podobně jako tradiční partner divadla – próza. Významní polští prozaikové příležitostně píší i dramata. Některá již byla inscenována, většina však slouží hlavně ke čtení protože dialogy postav jsou příliš košaté a text je potřeba zkracovat, neboť má knižní rozsah.

Na pomezí epiky a dramatu vznikají pozoruhodná díla, která lze chápat jak v literárním, tak v divadelním kontextu. Do divadelního tvaru se pouštějí zajímaví autoři, kteří zde vnášejí prvky svého individuálního literárního stylu. Ať už se jedná

---

<sup>64</sup> Suchánek, Tomáš – Sobalová, Kateřina: *Doman Nowakowski-Ústa Micka Jaggera*. In: Divadlo Petra Bezruče 1995-2005. Ostrava, Divadelní společnost Petra Bezruče 2005.

<sup>65</sup> Doman Nowakowski je autorem epizod seriálů: komedia ze života ve Slezsku *Święta wojna*, seriál plný zápletek na téma mezilidských vztahů *39 i pół*, hraný film *Siedem grzechów popcooltury* (2005), televizní seriál z prostředí obyčejné firmy v obyčejném městě *Camera Cafe* (2004), veleúspěšný seriál *Kasia i Tomek*, komediální seriál *Okazja* (2005), seriál ze studentského prostředí *Pokój 107* (1997), cyklus *Święta Polskie* – epizoda *Biała sukienka*, televizní film *Cud Purymony*, celovečerní film ze šedesátých let *Sukces* (2003).

o magický realismus nebo brutalismus, dochází k obsahovému i formálnímu obohacení dramatu.

Pro divadlo začala intenzivně psát např. Dorota Masłowska, paralelně se mu věnuje autor biografických textů a pohádek Maciej Wojtyszko, spisovatelé „Malých vlastí“ Olga Tokarczuk a Andrzej Stasiuk nebo Daniel Liskowacki či Jerzy Pilch. Umělecká výpověď na divadelních prknech dává autorům bezprostřední zážitek z interpretace jejich děl, v čemž se také skrývá nejedno úskalí. Režie už přestala sloužit autorovi, nyní autor slouží režisérovi. Mnozí spisovatelé jsou překvapeni, když je režisérova vize odlišná od jejich představy. Hra v kontextu inscenace může vyznít naprosto odlišným způsobem, jak se svěřila dramaticka Beata Miętus v rozhovoru pro časopis *Dialog*, nazvaném: *Bolelo*.

*(...) Boleło bardzo, gdy siedząc na widowni, oglądałam własną sztukę, której amputowano połowę kwestji. Wiem, że reżyser ma prawo do przedstawienia swojej wizji dramatu, to jest właśnie fascynujące, ale na litość boską nie przy prapremierze! (...)*<sup>66</sup>

#### **4. Současná polská dramatická tvorba a její vybraní představitelé**

*Świat jest taki olbrzymi, że trudno jest znaleźć wspólny mianownik dla wszystkich działań i ludzi. Szukanie wspólnego mianownika jest w dużej mierze skazane na niepowodzenie albo na znaczący stopień uproszczenia. Doszło do pewnej atomizacji w ogóle.*<sup>67</sup>

**Krzysztof Bizio (\*1970) dramatik, architekt a pedagog žijící ve Štětíně**

---

<sup>66</sup> Čirlić, Jovanka: *Dialog*, 48, č. 10, 2003. s. 84. (...) *Velmi mne bolelo, když jsem z hlediště sledovala vlastní hru, které bylo amputována amputována polovina výpovědi. Víím, že režisér má právo představit svou vizi dramatu, to je právě fascinující, ale, probůh, při prvním uvedení!* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>67</sup> Bizio, Krzysztof: *Lament i inne sztuki*. Łódź, Teatr Powszechny 2003. s. 7.

*Svět je tak obrovský, že je těžké najít společného jmenovatele pro všechny události a lidi. Hledání společného jmenovatele je předurčeno k neúspěchu nebo k značnému zjednodušení. Došlo k určité všeobecné „atomizaci“.*

Dramaturgie devadesátých let musela nově definovat problémy polské společnosti v dynamickém přechodu z komunisty řízeného satelitu na prozápadně orientovaný suverénní stát. Otevřeně se mohlo hovořit o mnoha zamlčovaných událostech (Domácí armáda – AK, Katyňský masakr atd.). Dřívější doba měla společného nepřítele – okupanta. Podobně jako ve všech zemích Varšavské smlouvy, i v polském divadle panovalo mezi diváky a inscenátory porozumění, díky němuž se o hlavních věcech hovořilo pomocí zástupných témat, promluvy byly plné narážek – interpretace vyjadřovala to, co v textu nemohlo být z cenzurních důvodů. Tak, jako v mnoha předchozích obdobích, literatura a divadlo plnily ještě jiné funkce krom primárně estetických. Tato potřeba však pominula a divadlo se muselo přerodit opět do „pouhé“ umělecké disciplíny.

Tvůrci vyšli vstříc změněným potřebám publika a našli s ním „společnou řeč“. Do světa polského divadla vtrhly zahraniční produkce, které se staly často přejímaným vzorem. Proměnil se jazyk i jiné formální prvky, ale obsahově se na svobodná jeviště začaly vracet tytéž motivy a otázky, které si divadlo klade odnepaměti. Publikovaly se dramatické texty bez cenzurních zásahů, některé ilegální hry poprvé vyšly v oficiálním vydavatelství.

S rostoucím odstupem divadlo reflektuje komunistickou éru polských dějin. Tvůrci se kriticky vyjadřují k současnému stavu duchovního rozměru člověka, odsuzují mediální manipulaci s informacemi, apelují na nebezpečí diktatury a brojí proti zániku tradičních morálních hodnot společnosti. Doménu polské literatury (drama nevyjímaje) dle mé čtenářské a divácké zkušenosti tvoří přibližně sedmero tematických okruhů:

1. vztah k vlasti, dilema mezi obětí a touhou po osobní svobodě

2. definice Boha a jeho záměru, síla víry kontra slabost člověka
3. láska v mnoha podobách, která způsobuje morální rozpory
4. vztahy v rodině a jejich deformace
5. boj za přátelství a čest
6. spory o majetek a ambice
7. výjimečné osudy polských velikánů

*(...) Większość ludzi teatru z ogromnym zapalem i zaangażowaniem witała początki nowego ustroju; to aktorka Joanna Szczepkowska jako pierwsza ogłosiła publicznie, w dzienniku telewizyjnym, koniec komunizmu w Polsce (który nastąpił 4 czerwca 1989 roku, w dniu pierwszych po wojnie częściowo wolnych wyborów); do świeżo przywróconego senatu weszli Andrzej Wajda, Gustaw Holoubek, Andrzej Szczepkowski, Andrzej Łapicki został posłem; środowisko teatralne organizowało rozmaite koncerty (...) Jednakże już na początku roku 1990 (...) euforia zaczęła przycichać. Położenie ekonomiczne polskich scen okazało się katastrofalne (...) Doszło do tego, że gdański Teatr Wybrzeże podczas przerwy urlopowej został zamieniony w dom handlowy, co umożliwiło później tej scenie opłacenie gościnnego wyjazdu za granicę.*

*(...) Skończył się okres, kiedy niektóre tematy były „pewniakami” (...) Publiczność szybko jednak straciła ochotę na martyrologię, plakátový mesjanizm i sztukę upolitycznioną ( jak to dobitnie, acz trafnie ujął Mikołaj Grabowski – „teraz musimy to wszystko wyrzygać”).<sup>68</sup>*

Bezradnost vůči změnám v tempu doby, způsobila dočasnou krizi v dramatické tvorbě, která našťestí netrvala dlouho. Do popředí se dostává ženská dramatika a na scénu vstupuje odkývání tabuizovaných míst ženské duše i těla.

---

<sup>68</sup> Godlewska, Joanna: *Najnowsza historia teatru polskiego*. Wrocław, Siedmiodróg 2008. s. 297-30. (...) Většina divadelníků angažované a s obrovským zápalom přivítala počátek nového režimu. Herečka Joanna Szczepkowska jako první v televizních novinách zveřejnila konec komunismu v Polsku (který se uskutečnil 4. června 1989, kdy proběhly první poválečné částečně svobodné volby). Do čerstvě obnoveného senátu zasedli Andrzej Wajda, Gustaw Holoubek, Andrzej Szczepkowski, Andrzej Łapicki se stal poslancem; divadelníci pořádali různé koncerty (...) Ovšem už počátkem 1990 roku začala v divadelních kruzích euforie pomasínat. Ekonomická situace polských scén byla katastrofální.(...) Došlo to tak daleko, že gdaňský Teatr Wybrzeże se během prázdnin proměnil na obchodní dům, což později umožnilo tomuto souboru vycestovat na hostující zájezd do zahraničí. (...) Skončilo období, kdy některá témata byla „tutovkou“ (...) Publikum rychle přešla chuť na národní martyrologii, plakátový mesjanismus a spolitizované umění (jak páně a přiléhavě vystihl Mikołaj Grabowski - „ted’ to musimy celé vyzvracet“). přel. Doubrava Krautschneiderová



Divadla hledají nové hry, aby souzněly s mladou generací inscenátorů a oslovily dnešní publikum. Organizuje se celá řada dramatických soutěží. Např. XI KONKURS NA WYSTAWIENIE POLSKIEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ v sezóně 2004/2005 vyhrál Teatr im. Modrzejewskiej z Legnice s inscenací *Made in Poland* z pera Przemysława Wojcieszka. Cenu Jana Świderského, kterou uděluje ZASP získala ve stejném ročníku Patrycja Durska za roli v inscenaci *Surwiwal albo wyjść na plus (Přežití aneb dostat se do plusu)* od Anny Burzyńské. Do evropského povědomí pronikla také Danuta Łukasińska (*Agata szuka pracy/Agáta hledá práci*), *Dorota Masłowska (Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku/Dva chudáci Rumuni, co mluví polsky)*, gendrovou tematiku proslavila Maria Wojtyszko (\*1982), dcera známé scénaristky Henryki Królikowské a dramatika, scénaristy a režiséra **Macieje Wojtyszka**, sestra herce Adama Wojtyszka. Pod křiklavým názvem *Macica (Vagína, prem. 24.3. 2007 Teatr im. Stefana Żeromskiego Kielce)* se skrývá hra, která bilancuje existenciální pocity generace narozené v období Výjimečného stavu a progresu hnutí *Solidarita*. Generace, která se ještě živě v dětství a dospívání konfrontovala s dvěma režimy a vyrůstala v kontinuitě s bojem za demokratické Polsko. Ročníky dnešních třicátníků jsou nazývány „generací Jana Pavla II“, neboť až do roku 2005 nezažili jiného muže na Svatopetrském stolci. Zápletka hry *Macica* s nechtěným těhotenstvím umožní nahlédnout do historie i budoucnosti z pohledu sedmnáctileté dívky. Aurorka svůj postoj k feminizmu z hlediska svého debutu komentuje: (...) *Utarło się we mnie przekonanie, że mężczyzna ma mózg, a kobieta mózg i jeszcze macicę. Musi więc spełniać podwójną rolę. To ciężkie do wykonania. I tyle. (...)*<sup>69</sup>

Společně s mladými autorkami úspěšně pokračuje v kariéře **Lidia Amejko** (\*1955), která debutovala jako rozhlasová autorka již v sedmdesátých letech. Zastupovala polskou literaturu na mezinárodním veletrhu *Svět knihy 2010 Praha*. Významový kontext jednotlivých situací její dramatické tvorby je zakotven ve scénických poznámkách, které přesně vedou naši představivost k autorčině vizi. Černý, mrazivý humor, dětská fobie a touha zbavit se samoty a úzkosti v láskyplné

---

<sup>69</sup> Čirlić, Dorota Jovanka: *Dialog macicy z mózgiem. Rozmowa z Marią Wojtyszko. Dialog*, 51, 2006, č. 10, s. 41.

rodičovské náruči ženou dětského hrdinu do absurdního dialogu o umírání s dospělými.

Vyzrálost dává postavám her Lidie Amejko autenticitu a situacím psychologickou hloubku, jak si můžeme všimnout v ukázkce ze hry *Pan Dwadzewko (Dvojdřívko)*:

*Nemocniční chodba, přesněji místo, kde naposledy vidíme těla našich blízkých. V naprosté strnulosti sedí u zdi Muž. Přibližuje se k němu nějaká postava, je to zřejmě někdo z nemocničního personálu.*

POSTAVA: Pane? Pane! Není vám nic? Nepotřebujete trošku vody? Já... já naprosto chápu, jak vám je, taková chvíle... nakonec zasáhne každého z nás! Přijměte, prosím mou soustrast... Myslím, že byste se přece jen měl vrátit domů, to bude nejlepší. Nemůžete tu sedět donekonečna, to nemá smysl. Dobře mě poslouchejte: musíte se vrátit! Čas se nedá posunout, ale vždycky je přece možné se vrátit... D o m ů! Vraťte se!

*Muž široce otevře ústa, těžce dýchá, jako by se dávil. Kamera vjíždí dovnitř hrdla, nastává úplná tma, jako v tunelu. Po chvíli se z černi vylupuje obrys okna a Chlapce nehnutě sedícího na posteli. Hlas Muže mimo obraz.*

MUŽ: Jisté noci, někdy mezi šestým a sedmým rokem mého života, jsem pocítil, jak mi Pán Bůh strká, ne zrovna jemně, do krku dlouhou lžící na boty a nařizuje mi říct: „ááááááá“.

„Ááááááá“ zděšeně jsem sebou škulal, protože lžice se mi nepozorovaně vsouvala do žaludku, kde, napadlo mě v zoufalství, zůstane už navždy a já budu muset, jasná věc, s tím něčím v žaludku žít dál a dokonce se možná k radosti své matky přestanu hrbit! Lžice na boty v hltanu, jak známo, nezpůsobuje smrt hladem, ba naopak, umožňuje dospělým krmit děti – jídlo se totiž nakrájí na kostky a v podobě malých balíčků se jako po skluzavce posílá rovnou do žaludku!

Každou noc, někdy mezi šestým a sedmým rokem života, jsem jako slabý heros bojoval s osudem, který usiloval vklouznout do mého nitra, přetvářen v malý kovový žlábek, týž, který mému dědečkovi sloužil při nazouvání svátečních jezdeckých holínek!

Tohle všechno mě velice sblížilo s panem Dvojdřívkem.

Byl o nějakých padesát let starší než já, nicméně pro mé noční potyčky měl neobyčejné porozumění. Od něho jsem se dozvěděl, že ta těžká a studená věc v žaludku není nic jiného než panický strach, ale i to, že následkem tragických okolností nezemřeme najednou, my všichni, kteří se máme tak moc rádi, ale že kterýsi z nás, nešťastně zachráněn, zůstane na světě sám a bude tam muset žít s tou svou samotou jako s kusem kovu v hltanu.

Pan Dvojdřívko mi ještě potají přiznal, že tu podivnou věc v sobě nosí už téměř čtyřicet let, ačkoli on osobně se vždy domníval, že je to hladká hlaveň samopalů!

*Nedělní oběd. U stolu sedí Matka, Otec, Dědeček, Babička, Tereza a Chlapec, jedním slovem „my všichni, kteří se máme tak moc rádi“. Jeden druhého si nevšímá, všichni mlčí zahleděni do sebe. Tereza občas vyprskne přihloupkým smíchem, Dědeček si prozpěvuje vojenské písně a za pomoci pirohů rozestavuje na talíři „Zázrak u Visly“.*

CHLAPEC: Nemohli...

*Tereza vyprskne smíchy.*

BABIČKA: ...a ona mu tenkrát odpověděla: „Och Georgi, ne ne! Vždyť víš, že tě miluju.“ Tohle mu neměla říkat!

MATKA: Ale proč? Vždyť je to velmi jednoduché, přidá se špetka, ale jenom špetička, ani drobet navíc, a prosím, jaká je to polívčička!

DĚDEČEK: *(svou vidličkou se přehrabuje v pirozích)* Tady je průchod zablokován, tam taky, nezbyvá tedy nic jiného, než udeřit.

CHLAPEC: *(vstane ze židle, stojí u stolu, okázale)* Nemohli... bychom umřít všichni společně, například ve středu? Středa je takový vhodný den, právě uprostřed týdne. *(Prosebně.)*

*Skonejme ve středu! (Nikdo si ho nevšímá, Chlapec začne křičet.) Slyšíte? Společně! Zesněme společně! Ve středu!*

TEREZA: *(směje se)* Já ve středu nemůžu, mám schůzku. Možná ve čtvrtek...

BABIČKA: *(zarmouceně)* Ale ve čtvrtek je přece ten seriál. Snad až po něm, ačkoli pak, buď jak buď, se nedovím, co bude v následujícím díle.

DĚDEČEK: Drahoušku, ujišťuju tě, že tam budeš obcovat se všemi minulými, přítomnými i budoucími seriály, a mnohem dokonalejším způsobem, než tady na zemi.

TEREZA: Budeš obcovat, babi, se všemi svatými i... doktory Kildareovými.

MATKA: Pro smilování boží, o čem to pořád mluvíte. *(Obrátí se k Otci.)* Náš syn dnes nevypadá dobře, miláčku. *(Povzdechne si)* Bože, asi má zas něco s krkem.

*Scéna jako z němého filmu – Chlapcovi příbuzní jedí nedělní oběd, během něhož znenadání vstoupí do pokoje neznámá osoba. Posadí se ke stolu, něco říká, silně gestikuluje. Když pokyne do různých stran pokoje, vypadá jako Wernyhora z Matejkova obrazu. (...)<sup>70</sup>*

---

<sup>70</sup> Amejko, Lidia – Bizio, Krzysztof – Man, Tomasz: *Dvojdřívko*. In: Pobavme se o životě a smrti. Praha, Divadelní ústav 2002. s. 7-8. (přel. Irena Lexová)

## 4.1. Anna Burzyńska

*Ubohá duše, v hříšném vězíš těle,  
tělesné pudy se v něm vzpurně sváří,  
proč uvnitř zmiráš, hladovíš jak v cele,  
tvůj zevnějšek však nádherou jen září?*<sup>71</sup>

**William Shakespeare, sonet 146**

Z plejády současných dramatiček jsem si vybrala Annu Burzyńskou, protože originálním způsobem zachycuje stav polské společnosti. Důvodem byl i fakt, že je u nás zatím neznámá. Působí jako profesorka na fakultě polonistiky Jagellonské Univerzity v Krakově. Od roku 2003 vede katedru teorie literatury. Po dobu své studijní stáže jsem navštěvovala její filozoficky laděné přednášky o postmodernismu. Tato dramatička je členkou *Towarzystwa Autorów Teatralnych* (Sdružení dramatiků TAT se sídlem ve Varšavě).



*Foto z Webu*

**Anna Burzyńska** vystudovala na krakovské Alma mater polskou filologii a divadelní vědu (1976-1981), doktorská studia na polonistice (1981-1985), jejichž součástí byla stáž na *Institute of Esoteric Philosophy* v americkém Houstonu. V letech 1988-1989 vědecky pracovala v *Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk* ve Varšavě. Habilitační téma zpracovala do oblíbených studentských skript *Dekonstrukcja i interpretacja* (Krakov 2001). Mezi její další odborné publikace patří například *Anty-teoria literatury* (Krakov 2007) a společně se svým manželem, význaným profesorem Jagellonské Univerzity, esejistou, spisovatelem a literárním kritikem Michałem Markowskim, vytvořili rozsáhlou antologii *Teorie literatury w XX wieku* (Krakov 2006). Autorka je laureátkou

---

<sup>71</sup> Shakespeare, William: *Sonety*. Brno, Atlantis 2009. s. 375.

mnoha prestižních ocenění včetně státního vyznamenání *Brązowy Krzyż Zasługi* (2007).

Příležitostně se věnuje psaní prózy. Jejím debutem se stal humoristický román *Fabulant* (Krakov 1997), v němž se hlavní hrdina, povoláním korektor, rozhodne stát velkým spisovatelem za pomoci „osvědčených návodů“ a literárních konvencí. O deset let později vydala *Miłość i inne kłopoty (Láska a jiné problémy)* a *Sypialnia (Ložnice)*. Je autorkou několika povídek a jedné divadelní hry pro děti. Věnuje se divadelní kritice, recenzím z mezinárodních festivalů, psaní scénářů pro rozhlas a televizi (tv pořad *Café kultura* a tv seriály), příležitostně také práci v porotách literárních a divadelních přehlídek. Každoročně vede tvůrčí dílnu *Dramat w procesie rozwoju (Drama v procesu vývoje)* pro Divadelní, filmovou a televizní školu v Lodži. Zastupuje Polsko v Evropské federaci dramatiků FATE. Je vdaná a má dvě děti. Ve volných chvílích se věnuje zenové meditaci, bojovým uměním, miniaturní japonské zahrádce, kaligrafii a rituálnímu pití čaje. Její hry byly uvedeny i ve Španělsku, kde vyšly také tiskem.

Její hry *Surwiwal* a *Nicland* byly zfilmovány jako studentský divadelně-filmový projekt *Warszawskiej Szkoły Filmowej* pod vedením Magdaleny Łazarkiewicz i Rafała Mohra. Studenti druhého ročníku vytvořili kompilaci ze dvou textů, z nichž vzešlo několik krátkých etud vytvářející obrazy ze života mladých lidí na pokraji nervového zhroucení z destrukce světa, který zešlel.

(...) *Anna Burzyńska dotyka problemów tak zwanej „generacji nic”. Mówi o ludziach około trzydziestki, żyjących dziś w Polsce, należących do pokolenia okresu transformacji. Opowiada o ich zagubieniu (...)*<sup>72</sup>

V úvodu její sbírky čtyř dramát *Nicland* (Księgarnia Akademicka Krakov 2004) nazvaném *Sztuka szybkiego reagowania (Umění rychlé reakce)* odpovídá na otázku, proč se rozhodla psát drsné hry ve stylu o generaci mladších autorů:

(...) *Pytanie o to, czy dramat współczesny powinien poruszać tematy i problemy uniwersalne, czy też raczej zobowiązany jest przynosić odpowiedzi na*

---

<sup>72</sup> [www.stopklatka.pl/wydarzenia](http://www.stopklatka.pl/wydarzenia) 2.7.2010

Cichmiński, Artur: *Łazarkiewicz, Mohr I studenci WSF nakręcą „Nicland”*: (...) *Anna Burzyńska se dotýká problémů tzv. „nic generace”*. *Píše o lidech kolem třicítky, kteří žijí v Polsku a patří do generace období transformace*. *Vypráví o jejich pocitech zmatku (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

*istotne kwestie żywej aktualności, powraca raz po raz w rozmaitych dyskusjach nad stanem polskiego teatru i polskiej dramaturgii. (...)*

*Ostatecznie zaś dylematy te rozstrzyga sama sztuka, która rozwija się własnym trybem, niekoniecznie przejmując się deliberacjami kryryków i teoretyków. (...)*

*Istotnie – nowa polska dramaturgia wydaje się przede wszystkim zajęta świadczeniem rzeczywistości, a co więcej – bardzo mocno wpisuje się tym samym w równie silne tendencje europejskie, a nawet światowe. (...)*

*Czy nie jest to jednak tylko chęć naddążenia za modą? (...) Niewątpliwie jednak – istnieje dziś wiele wspólnych sfer problemowych, a zarazem analogicznych obszarów poszukiwań. Jeszcze nie tak dawno, gdy na scenie polskich teatrów pojawiły się dramaty „brutalistyczne”, oglądaliśmy je w większości wypadków jak coś egzotycznego. (...)*

*Dramaty zebrane w tym tomie nie zostały napisane „na temat” – jak mogłoby to wynikać z powyższych obserwacji, lecz w sposób przeze mnie na początku nie zamierzony połączyły się w pewien cykl o problemach najmłodszej generacji we współczesnej Polsce. (...)<sup>73</sup>*

Do jisté míry vznik *Niclandu* vyprovokovala tendence kritiků bagatelizovat současné dramatiky. Podobně reagoval také Roman Pawłowski, vydavatel dvoudílné antologie nejnovější polské dramatiky (nakladatelství *Zielona Sowa*, Krakov 2004, 2006). Vzhledem k minimálnímu zájmu vydavatelů o nové tvůrce se jednalo o mimořádný počín. Pawłowski obhájuje *Pokolenie porno* a vyzdvihuje nepřikrášlené sondy do traumatické skutečnosti přelomu tisíciletí. V antologii se objevil pouze malý zlomek textů, přesto se tento počín stal symbolickou tečkou za velkou etapou dějin polského dramatu 20. století a otevřel cestu k další experimentální tvorbě.

*(...) Mówią o Polsce głębiej niż media, działające pod presją czasu i odważniej niż kino, które działa pod presją komercji. (...) Szukałem autentycznych*

---

<sup>73</sup> Burzyńska, Anna: *Nicland*. Kraków, Księgarnia Akademicka 2004. s. 7-29. (...) *Otázka, zda by současná dramatika měla rozebírat univerzální témata a problémy, nebo je její povinností spíš přinášet odpovědi na důležité otázky žhavé současnosti, se neustále vrací v různých diskuzích o stavu polského divadla a polské dramaturgie. (...) Nakonec tyto otázky řeší právě dramatika, která se vyvíjí po vlastní ose, aniž by si dělala hlavu s úvahami kritiků a teoretiků. (...) Opravdu – to vypadá, že se nová polská dramatika zabývá především „svědečtím skutečnosti“ a co víc, stejně hluboce jsou v ní vtisknuty obdobné tendence současného evropského či dokonce světového divadla. (...) Není to třeba jen touha dohnat určitou módu? (...) Bezpochyby dnes existuje mnoho společných problémů a také analogických okruhů hledání. Vždyť ještě docela nedávno, když se na polských scénách objevily hry brutalistů, dívali jsme se na ně jako na něco exotického. (...) Dramata, jež tvoří tuto sbírku, nebyla napsána „na téma“ - jak by se mohlo zdát z výše uvedených pozorování, napsala jsem je, aniž bych na počátku tušila, že se spojí v jeden cyklus o problémech nejmladší generace v současném Polsku. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

*świadectw polskiej rzeczywistości, tekstów, które wdzierają się pod naskórek życia i docierają do prawdy. Szukałem autorów, których boli to, co się wokół nich dzieje i którzy próbują dać temu artystyczny wyraz, nawet jeśli nie zawsze i nie do końca im się to udaje. (...) Inwazja nihilizmu, który atakuje wszystkie sfery życia i grupy społeczne, przemoc, która zavládla masowú wyobraźniú, kryzys zwiúzków emocjonalnych i kryzys rodiny, rozczarowanie kapitalizmem i wolnym rynkiem, triumf konsumpcji jako glównego modelu życia i upadek autoritetów (...)*<sup>74</sup>

I když autorka s Pawłowského prohlášením v určitých bodech polemizuje, jinde zase jeho tvrzení doplňuje, v hlavních tezích jsou zajedno. Současná polská tvorba má svou kvalitu. Vyvolává neklid a dává podněty k přemýšlení. Divadlo pracuje se zveličováním, zhušťováním vyhraněných situací a motivací postav, a také s jejich zmnožením či opakováním v různém tempu. Absurdita se stala běžnou součástí lidského vnímání, neboť i v ní je určitá převrácená logika. Pokroucená realita sama píše nejlepší scénáře. Dramatik musí být pozorovatelem a často také kritikem společnosti.

Kromě témat smrti a zániku, jenž spojují všechny čtyři hry *Niclandu*, autorka rozvíjí několik proměnlivých variací vztahu mezi mužem a ženou. Tato tradiční relace však ztratila veškerý půvab objevování, namlouvání, poznávání, tajemství a dramatickosti vůbec. V umělém světě těchto hrdinů sex není zápletkou, ale všední, marginální činností, podobně jako čištění zubů, nebo plní funkci zábavy, která má zahnat nudu a pocit vnitřní prázdnoty.

Hrdinové jejích her jsou postižení touhou být „in“, žít „top“ a mít se „mega“ příjemně. Burzyńska se svobodně vyjadřuje pomocí chronologického děje, nesnaží se za každou cenu o postdramatickosti. Události se vrší chronologicky, dramata nepostrádají příběh ani plnokrevné postavy, které charakterizuje šťavnatým jazykem. Některé slovní obraty se v textech opakují, podobně jako situace. Když adrenalin v krvi klesá a dívky se začnou nudit, používají jako výzvu k zahájení

---

<sup>74</sup> Pawłowski, Roman: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków, Zielona sowa 2004. s. 5. (...) *Mluví o Polsku hlouběji než média, která pracují v časovém presu, také odvážněji než kinematografie, která je podrobena komerčnímu tlaku. (...) Hledal jsem autentická svědectví polské reality, texty, které se zarývají pod kůži obnažující pravdu. Hledal jsem autory, jenž bolí to, co se kolem nás děje a kteří to zkoušejí umělecky uchopit, i když se jim to někdy částečně nedaří. (...) Inwaze nihilismu, který atakuje všechny sféry života a všechny vrstvy společnosti, násilí, které ovládlo masovou představitost, krize citových vztahů a krize rodiny, zklamání z kapitalismu a volného trhu, vítězství konzumu jako hlavního životního modelu i úpadek autorit (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

tělesného sblížení repliku: PIXI: *Chodź pognieciemy się trochę. (Pojď, pomáčkáme se trochu.)*<sup>75</sup>. Tato oblast života disponuje nepřebornými obraty a vulgarismy. Oceňuji, jak uvážlivě s nimi je v tvorbě Burzyńskiej zacházeno. Peprné výrazy se na rtech jednajících postav objeví teprve tehdy, až se hrdinové ocitnou v jednoznačně mezní situaci, takže funkčně zvýší dramaticnost dané chvíle.

Overturou k *Niclandu* je sociálně zaměřená komorní hra **Najwięcej samobójstw zdarza się w niedzielę/Nejvíce sebevražd se stává v neděli**. Nahlížíme do intimity soužití dvou třicátníků, kteří se naplno oddávají budování kariéry. Klara a Nikodem se pro permanentní zaměstnanost téměř nesetkávají. Prolog se odehrává mezi koupelnou a ložnicí. Kdesi mezi řádky je ukryto zoufalství, které postupně vyplave na povrch. Během dopoledne jedné volné neděle, kdy si konečně spolu upřímně promluvili o důležitých otázkách, se dosud úspěšná dvojice rozhodne opustit náš svět. Najednou jim dojde, že jejich setrvání zde nemá žádný smysl. Ani jeden z nich nemá odvahu přijít s jiným řešením, když se téměř současně stanou nezaměstnanými, vyhořelými troskami. Nemají sílu na zběsilé tempo série nových začátků a boj o místo na slunci. Smysl jejich života se smrskl na udržení vysoké životní úrovně a společenské prestiže.

První přízná vyhazov z firmy a změnu totožnosti Klara. Vytvoří tím atmosféru k překvapivé výpovědi Nikodema, který je také bez práce. Situace se oběma jeví jako bezvýhodná, neboť se ve své omezenosti nejsou schopni vyrovnat se ztrátou luxusu, na němž oba lpí. Do této roviny děj vyústí po sérii velmi vtipných dialogů, které přinášejí téměř parodii na známé situace z partnerského soužití. Ranním rituálem této dvojice je časově limitovaný sex, sprcha přerušovaná přípravou snídaně v podobě tvrdého alkoholu (Nikodem) a neustálý kontakt se záznamníkem. Stereotyp a vzájemná nedůvěra tento pár dovedla až k depresím a izolaci. Paradoxně však i přes veškerou povrchnost s jakou přistupují k překážkám, které jim život staví do cesty, jejich vztah úspěšně projde zatěžkávací zkouškou vzájemného odhalení nepřikrášleného *curricula vitae*. Společně se rozhodnou pro sebevraždu, protože jejich představivost nepřipouští jinou variantu

---

<sup>75</sup> Burzyńska, Anna: *Nicland*. Kraków, Księgarnia Akademicka 2004. s. 107.



budoucnosti než tu, kterou plánovali. Strach ze změny dosaženého standardu a práce, únava z jednostranného a marného vydávání energie při hledání zaměstnání a „vyšťavení“ z neustálé nutnosti sebe prezentace oba dožene až k poznání marnosti světa, kde každý musí na tváři nosit „happy“ masku. Pocit marnosti a toho, že nemohou už v životě nic změnit ani zažít je utvrdí ve správnosti tohoto rozhodnutí. Před tímto činem neřeší, jak se budou cítit jejich rodiny, ale to, jak budou vypadat. Teprve až blízkost smrti v nich uvolní adrenalin potřebný k činu.

Otevřený konec vybízí k otázkám, zda zemřeli protože nevěděli co si počít s volným časem nebo proto, aby nezradili svůj osobní mýtus o dokonalosti a kvalitě jejich budoucnosti. Z jednání obou hrdinů je cítit nemocná, horečnatá snaha se strhat pro svou pohádku, čili práci, která dává životu smysl, důležitost, pocit nepostradatelnosti. Oba si tím kompenzují traumatické zážitky ze života před zahájením honby za kariérou, kdy se utvářela jejich silná motivace uspět. Do slepé uličky beznaděje je vlastně dohnal nedostatek trpělivosti, vůle a pokory.

Předloha vybízí k vystínování detailů proměn ve vztahu partnerské dvojice. Hra není náročná na výpravu, jedná se o sociologickou sondu, ukázkou modelu určitého mechanismu sebepoznání, které vede ze stavu opojení množstvím příležitostí až k syndromu vyhoření a úzkosti směřující k beznadějnému řešení. Autorka konec hry zahaluje tajemstvím, neprozradí, jestli se Nikodem a Klara zabili. V našich očích jsou však dávno mrtví zaživa. Moment prozření, kdy vidí situaci reálně, je vystřídán rychlým útekem do imaginárního světa bláhových představ, jimiž se snaží zaplašit samotu, kterou navzdory všemu citlivě vnímají. Jako dvě zraněné duše, které si trendy stylem kompenzují nedostatky z dětství, především nezáměr a sobectví rodičů. Kromě citových deficitů, které vnímáme z kontextu, většinu času srovnávají svou životní úroveň s minulostí.

Psychologie projeje, filozofie úspěšnosti a vnitřní nejistota drtí štěstí mladého páru, které přitom mají nadosah. Happyendem by bylo založení rodiny, uvědomění si skutečnosti v celé své šíři. Hodnotový systém Nikodema a Klary zmasíroval tlak společnosti, která počítá jen se silnými a bezskrupulózními typy pracovníků. Oba se pohybují ve firmách, kde si člověk nemůže nikdy být jist, jestli

se s ním doopravdy počítá. Lidský faktor je vytěsněn z veřejného života a přátelské vztahy v korporaci jsou jen hrou, kterou organizuje zaměstnavatel. Ve skutečnosti však mezilidské vztahy těchto firem řídí ekonomický faktor. Klara s Nikodemem se stýkají pouze s podobnými páry ze stejné vrstvy. Není tedy nikdo, kdo by jim osvětlil jejich problémy z jiného úhlu. Zbytečnost své sebevraždy ani cenu života si neuvědomují. Tragédie lidí, kteří propadli workoholismu a kariérismu jako jedinému smyslu života, je zde popsána s nadsázkou a prokládána groteskními situacemi. Odlehčení příběhu přináší gradace jednotlivých zpráv v hlasové schránce záznamníku, infantilní partnerské hrátky a jazykový humor. Intimní hry jsou však zároveň připomínkou frustrace z nezaměstnanosti. Nesnesitelnost tohoto údělu oba tíží a nedokážou si s tím poradit (jejich pracovní situace se odráží ve hře, v níž se závodí, kdo dřív v běhu dosedne na židli, dokud na jednoho židle nezbyde a ten pak musí z kola ven).

*(...) Nick i Klara z **Najwięcej samobójstw się zdarza w niedzielę** to para trzydziestolatek, pozornych beneficentów pierwszej fazy budowania polskiego kapitalizmu po '89 roku. Reprezentują oni tę grupę młodych ludzi, którym dość szybko udało się dostać do świata wielkich szans i dobrobytu, stworzonego przez gwałtownie inwestujące na polskim rynku firmy zagraniczne, ale równie szybko i brutalnie zostali z niego wyeliminowani. (...)*<sup>76</sup>

S postavami můžeme místy sympatizovat. Jejich přehnané reakce na vzniklé události připomínají křečky horečnatě běhající v kolotoči, které kdosi vyňal a oni ze setrvačnosti běží pořád dál, až vysílením padnou. Zjistíme, že jsme se smáli závažnému příběhu o dvou lidech, kteří vsadili vše na jednu kartu a prohráli svůj život. Odchod ze života plánují se stejným nasazením, jako exotickou dovolenou s přáteli. Kritika tohoto současného společenského jevu se ozývá spíš v druhém plánu, aby udeřila v silném závěru, kdy se počáteční a finální fáze dramatu spojí v jeden cyklus a čtenář či divák si uvědomí, jak banálně strávili svůj poslední víkend.

V perspektivě smrti získají na ceně jejich monology, které uvolňují napětí a otvírají vnitřní život postav skrz jejich vyprávění o minulosti. Tato terapie nakonec

---

<sup>76</sup> Burzynska, Anna: *Nieland*. Kraków, Księgarnia Akademicka 2004. s. 29. (...) *Nick a Klára z **Nejvíce sebevražd se stává v neděli** tvoří pár třicátníků, zdánlivě na výsluní z první fáze budování polského kapitalismu po roce '89. Reprezentují vrstvu mladých, kterým se docela rychle podařilo proniknout do světa velkých příležitostí a blahobytu, který stvořily divoce investující zahraniční firmy, ale stejně rychle a brutálně z něho byli vyhoštěni. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

dva životní ztroskotance sblíží. V jejich smrti je silné poslání pro okolní svět. Když přestali existovat ve svém vysněném světě, ztratili pocit, že žijí. Nápad se smrtí není důsledkem dlouhodobé deprese, ale spontánním nápadem, který jejich smutný domácí program naplní smyslem až přejde do racionálního rozhodnutí, kterým demonstrují svou únavu a nechť podílet se na všednosti a marnosti další existence v jejich prostředí.

Komorní drama s lakonickým názvem *Najwięcej samobójstw zdarza się w niedziele/ Nejvíce sebevražd se stává v neděli* evokuje suchou statistiku, ale také nadhled, černý humor a jasně vyřčený leitmotiv celého dramatu. Text skýtá prostor pro partnerské, reflexivní herectví, kde se na malé ploše odehraje během jediného dne zhuštěný příběh dvou lidí, kteří ve finále završí svůj osud. Výrazně jsou akcentovány rovněž další motivy: různé formy soužití, pokrytectví a lhaní ve vztahu muže a ženy, raněné ego a fobie z vyobcování ze společnosti „vyvolených a úspěšných“.

Použití reklamy jako symbolu nové doby se v polských dramatických sondách do současnosti objevuje velmi často. Reklama hraje prim např. u Domana Nowakowského v *Schrederově kečupu* nebo u Joanny Owsianko v *Tiramisu*. U Burzyńské tvoří reklama (navoněná zdechlina) jen pozadí, neboť hrdinové této hry by mohli být deformováni kterýmkoliv kreativním a módním zaměstnáním. Reklama pro ně představuje modlu, jíž slouží, aniž by si všimli postupného vymývání mozků a zániku jejich soukromého života mimo kancelář zaměstnavatele. Orwellovské potlačení vlastní lidskosti vyústí v úmysl sebevraždy znamenající vysvobození ze zběsilého životního tempa. Klara často cituje statistiku, která je čítankou lidí pracujících v reklamní branži.

Postavy odvážně vystupují se svými traumaty a obnažují nicotnost všeho počínání. Není divu, že si režisér Dariusz Jezierski hru okořenil tím, že do příběhu dosadí homosexuální pár. Tato interpretace dokázala, že schéma určitých situací funguje naprosto stejně, je univerzální a dá se zasadit do soužití kohokoliv s kýmkoliv. Pojetí zároveň „popíchlo“ silnou polskou homofobii. Obsazení dvou rolí mužskými postavami zvětšilo v gliwickém divadelním studiu Pro Forma počet

diváků a přineslo zájem médií. Diváci i herci statečně překonávali své předsudky vůči fyzické lásce dvou mužů, která na jevišti náznakově probíhala. Zážitek z této jevištní akce u publika však přebil sílu slova a významů původní hry.

Tato jednoaktovka už byla přeložena do němčiny, francouzštiny, slovenštiny, španělštiny a bulharštiny. Světová premiéra se konala v září 2003 (Teatr Nowy Warszawa) v režii Andrzeje Pawłowského. V lednu 2004 se textu chopil režisér Jarosław Tochowicz (Teatr Powszechny w Radomi). O dva měsíce později měla hra premiéru v rozhlasovém divadle (Teatr Polskiego Radia) v režii Krzysztofa Langa. Závěrem sezóny, v červnu 2004 proběhlo první zahraniční uvedení v německém Norimberku, kde hru režíroval Alexandr Schilling v překladu Marie Hauptmajer (Staatstheater). V září 2004 hru nastudovali herci z Teatru Starego na krakovské komorní scéně (Scena Fundacji) pod vedením Piotra Belucha. Březen 2006 přinesl první televizní zpracování pod taktovkou Macieje Dejczer (Teatr TVP „Scena Jedynki“). V dubnu téhož roku se uskutečnilo scénické čtení (Teatr im. Stefana Jaracza), které vysílalo Radio Olsztyn. V květnu 2007 proběhla premiéra hry v Marburgu pod vedením Franzisky Lúdtke. V říjnu 2007 se na Slovensku vysílalo rozhlasové nastudování v překladu Bohdany Sprušanské a režii Svetozára Sprušanského na vlnách bratislavského rozhlasu (Radio Slovensko a Radio Regina).

Autorka obdržela za tento text v roce 2003 první místo v *I. Ogólnopolskim Konkursie na Polską Sztukę Współczesną / I. Celostátním konkurzu na současné polské drama* a čestné uznání v soutěži *Radom Odważny*. Titul se dvakrát umístil v každoroční anketě časopisu *Teatr*. Jeho zařazení do televizního divadla znamenalo zlom v dosavadní dramaturgii *Teatru Telewizji*.

(...) **Miłość trzydziestolatków**

**„Najwięcej samobójstw zdarza się w niedzielę” w reż. Macieja Dejczer w Teatrze TVP. Píše Marzena Rutkowska w Tygodniku Ciechanowskim.**

*Spektakl „Najwięcej samobójstw zdarza się w niedzielę” został wyprodukowany za życia Pawła Konica, dyrektora teatru telewizji. Miał być to pierwszy spektakl prowadzący ku zmianom profilu teatru telewizji. Emisję spektaklu zapowiedziano na 13 lutego. Z powodu politycznej hucpy, która wywróciła do góry nogami całą wieczorną ramówkę, premierę przesunięto na inny termin.*

*Spektakl można nazwać artystycznym wydarzeniem, telewizyjną ucztą. To zupełnie nowa jakość polskiego teatru telewizji. Przedstawienie z pozorów szare, ponure, skłania jednak do uśmiechu swoimi cennymi puentami i spostrzeżeniami. Ten spektakl to konterefekt pokolenia 30-latków w toczącej się rzeczywistości. Piękni, młodzi i bogaci. I żeby było prawdziwie, pracują w reklamie. Za wszelką cenę chcą odnieść sukces. (...)*

*On i ona, czyli Klara i Nikodem żyją w ekskluzywnym apartamencie. Modne ubrania, dobre samochody są elementem ich codzienności. Odpoczywają w zagranicznych kurortach. Ale nie mają czasu na miłość. Tylko dwie i pół minuty seksu z udawanym orgazmem. Praca, spotkania biznesowe, lancz z klientem. Bieg donikąd. Totalne zmęczenie i zatracenie. Ci ludzie jałowiejają intelektualnie, oddalają się od siebie. Nie potrafią ze sobą rozmawiać. Oszukują się i są oszukiwani. Dopiero wyrzucenie z pracy obojga powoduje zatrzymanie się w tym szalonym biegu. Przyszł czas na szczerość, refleksję, prawdę. (...)*

*To bardzo istotny głos w pokoleniu trzydziestolatków. (...)*<sup>77</sup>

Jedna dekorace, přitom velké drama a polemika o důležitých věcech člověka. Otevřený konec nebo zvláštní happy end? Úvaha, že dřív, než nás zabije život, zabijeme se sami, čímž získáme pocit vítězství nad osudem, i když přitom prohrájeme. Obyčejná smrt dvou lidí v sobě nemá nic monumentálního, nikoho nezajímá. Anna Burzyńska hru napsala poté, co přečetla článek v časopisu *Polityka*, který rozebíral sérii detailně plánovaných a provedených nedělních sebevražd mezi vrcholovými kariéristy, jakoby snad podleli nějaké zvrácené módě. Hra se tedy pokouší o jakýsi modelový paradokument na základě autorčiny fantazie. Před smrtí proběhne odhalení skutečné povahy obou postav, které umírají také proto, aby

---

<sup>77</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 8.7.2010 Rutkowska, Marzena: *Miłość trzydziestolatków*. Tygodnik Ciechanowski 9/28 2.3.2006. (...) *Láska třicátníků* „Nejvíce sebevražd se stává v neděli” v režii Macieje Dejczerza pro televizní divadlo TVP. Napsala Marzena Rutkowska pro Ciechanowský týdeník. *Televizní inscenace „Nejvíce sebevražd se stává v neděli” vznikla za života ředitele televize Pawła Konicy. Měl to být první počín, který povede ke změně profilu televizního divadla. Vysílání bylo v plánu 13. února. Z důvodu politických machinací, které obrátily vzhůru nohama celou večerní programovou skladbu, byla premiéra přesunuta na jiný termín. Inscenaci bychom mohli nazvat uměleckým počinem, televizními hody. Zbrusu nová kvalita polského televizního divadla. Inscenace zdánlivě šedá a ponurá, přece vyvolává smích svými cennými pointami a postřehy. Tato televizní hra představuje vedlejší účinky generace třicátníků ve víru skutečnosti. Krásní, mladí a bohatí. Aby to bylo skutečné, pracují v reklamě. Za každou cenu chtějí být úspěšní. (...) On a ona, čili Klára a Nikodem žijí v exkluzivním apartmánu. Módní oblečení, dobrá auta jsou částí jejich každodennosti. Odpočívají v zahraničních letoviscích, ale nemají čas na lásku. Pouze dvě a půl minuty sexu s předstíraným orgazmem. Práce, obchodní schůzky, obědy s klientem. Běh do prázdna. Totální únava a ztráta životní orientace. Tito lidé intelektuálně jalovějí, vzdalují se od sebe. Nejsou schopni spolu hovořit. Klamou a jsou klamáni. Teprve vyházov z práce u obou způsobí zastavení toho šíleného běhu. Přišel čas upřímnosti, reflexe, pravdy. (...) Je to opravdu zásadní slovo o generaci třicátníků. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

aspoň na chvíli zase získaly kontrolu nad svým životem. Absurdní „mrožkovské“ uvažování obou hrdinů zlehčuje celé téma, tragické se střídá s komickým nebo probíhá současně. Proto tento titul bývá označován jako tragikomedie. Je možné ho charakterizovat i jako černou grotesku.

*(...) Spektakl televizyjny: Najwięcej samobójstw zdarza się w niedzielę*

*Rok produkcji: 2005*

*Dane techniczne: Barwny, 69 min.*

*Premiera: 13.03.2006*

*W speltaklu wykorzystano fragmenty z programów: „Domisie” w reżyserii Jacka Sołtysiaka oraz „Królestwo Maciusia” Cezarego Rossy w reżyserii Sławomira Pułtyna.*

*Dyspozycyjni i operatywni.*

*Dynamiczni i asertywni. Otwarci i komunikatywni. Tryskają energią, są pełni woli odniesienia sukcesu i mają silną motywację. Atrakcyjni, kreatywni, sumienni, pracowici. Poza domem przebywają osiemnaście, dwadzieścia cztery godziny, czasem dwie doby. Budzą się wcześnie rano, kochają się z zegarkiem w rękę. (...) A przecież tak mało czasu, tak mało czasu. Dom pozostaje pusty. Tylko co jakiś czas dzwoni telefon i włącza się automatyczna sekretarka, by nagrać niespełnione obietnice wcześniejszego powrotu z firmy któregoś z mieszkańców. (...) Nagle dwoje pracoholików odkrywa, że obudziło się w wolną niedzielę. Co można zrobić razem przez cały dzień? Początkową euforię szybko zastępuje z wątpienie. Wizja leniwego wylegiwania się, bezmyślnego wpatrywania w ekran telewizora czy słuchania muzyki nie przekonuje. Odżywają wspomnienia z dzieciństwa. Wszystkie te rodzinne śniadania, spotkania z krewnymi, marsze do kościoła i jedzenie sernika – przeraźliwa nuda! Klara przypomina sobie, że wedle badań w niedziele jest najwięcej samobójstw. To z powodu tej nudy, podejrzewa Nik. Dzień wolny to nie dar, to przekleństwo! Zdecydowanie lepiej byłoby pracować także w niedzielę! Gdyby znalazł się choć temat do rozmowy... (...)*

*W bohaterów telewizyjnej adaptacji przedstawienia wcielili się Monika Kwiatkowska-Dejczner oraz Maciej Stuhr. Zagrali młodych ludzi uwikłanych w system, w którym wydajność i kreatywność są wartościami nadrzędnymi, a na prywatność i życie uczuciowe nie ma już czasu. Tytułowa niedziela stanie się dla Nika i Klary dniem prawdy. (...)<sup>78</sup>*

---

<sup>78</sup> [www.film Polski.pl](http://www.film Polski.pl) 22.7.2010 (...) *Televizní inscenace: Nejvíce sebevražd se stává v neděli* (...) *V inscenaci byly využity úryvky z programů: „Domáci” v režii Jacka Sołtysiaka a „Matýskovo království” Cézara Rossy v režii Sławomira Pułtyna. Flexibilní a přizpůsobiví. Dynamičtí i asertivní. Otevření a komunikativní. Čiší energií, posedla je vůle po dosažení úspěchu a mají silnou motivaci. Atraktivní, kreativní, svědomití, pracovití. Tráví čas mimo domov osmnáct, dvacet čtyři hodin, někdy dva dny. Budí se brzy ráno, milují se s hodinkami v ruce. (...) A přece... tak málo času, málo času. Domov zůstává prázdný. Jen čas od času zvoní telefon a zapíná se záznamník, aby nahrál nesplněné sliby dřívějšího návratu z firmy*

Druhou variací na téma současné patologie mladých Poláků, je hra **Surwiwal**, albo „wyjść na plus”/Survival aneb „dostat se do plusu“. Premiéra této provokativní látky proběhla v březnu 2005 na prknech *Sceny pod Ratuszem Teatru Ludowego* v Krakově. O dva měsíce později se inscenace režisérky Anny Trojanowské umístila ve finále XI. Celonárodního konkurzu *Na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej/Za realizaci současného polského textu*. Patrycja Durska, která hrála stejnojmennou postavu, obdržela první místo za ženský herecký výkon. Námět autorka opět vzala z reality. U dvou postav, které vystupují na internetu jako Pogo a Pixi, vystavěla precizní psychologický profil.

Děj se odehrává v moderním bytě Poga, asi třicetiletého muže, vlastním jménem Patryk. Jednoduchá a přímočará scénografie vypovídá o jeho enormní chuti provozovat rozličné adrenalinové zážitky. Telefonuje mu dívka, něco přes dvacet, říká si Pixi (i když se jmenuje Patrycja) a tvrdí, že byla nakažena virem HIV. Pogo usiluje o adrenalinový zážitek – sex s nakaženou osobou, proto ji pozve na návštěvu k sobě. Dva znudění hráči se ocitnou v soukromí bytu a Pogovi je najednou hloupé se „jen tak“ vyspat s úplně cizí holkou. Chce po ní podrobnosti o jejím onemocnění a začíná se s ní (klasickými dotazy na koníčky) seznamovat. Dívčina suverenita ho vyvádí z míry. Pogo alias Patryk patří mezi „lovce viru“. V posledních letech totiž roste počet vědomě nakažených, kteří stykem se seropozitivním partnerem chtějí zakusit extrémně rizikový zážitek. Na internetu se zájemci o tuto hazardní disciplínu hledají podle hesla „chcę wyjść na plus“ čili být v plusu, stát se pozitivním.

První dějství se odehrává ve velmi křečovitě atmosféře. Pixi tvrdí, že se nakazila během transfúze. Je málo hovorná, přesto na otázku, kde by se chtěla

---

*některého z členů domácnosti. (...) Párek workoholiků nečekaně zjistí, že se vzbudil do volné neděle. Co se dá společně dělat celý den? Do počáteční euforie se rychle vkrádají pochybnosti. Představa lenošení, bezmyšlenkovitého zírání na televizní obrazovku či poslouchání muziky neoslovuje. Ožívají vzpomínky z dětství. Všechny ty rodinné snídaně, setkání s příbuznými, pochody do kostela a požívání tvarožníku – děsivá nuda! Klára si vzpomene, že v neděli bývá nejvíc sebevražd. Nik má podezření, že to vzniká z nudy. Volný den není dar ale prokletí! Určitě by bylo lepší, kdyby se pracovalo i v neděli! Kéž by se objevilo alespoň téma k hovoru... (...) Do rolí hrdinů televizního zpracování byli obsazeni: Monika Kwiatkowska-Dejzner a Maciej Stuhr. Zahráli dvojici mladých lidí zapletených do systému, v němž pracovní výkonnost a kreativita tvoří nadřazené hodnoty a na soukromý a citový život už nezbývá čas. Titulní neděle se stane pro Nika a Kláru dnem pravdy. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

narodit, překvapivě odpovídá, že v hypermarketě, protože by tím určitě získala doživotní nákupní slevu. Její vtipné odpovědi dávají tušit, že pod maskou primitivismu se skrývá skutečně silná osobnost. Pogo působí jako nezralý, osamělý člověk, který utíká do světa fantazie a mezi adrenalinové zážitky a přitom se pokouší nenápadně ignorovat okolní svět. Okamžik setkání s HIV pozitivním člověkem pro něj znamená splnění tajných snů. Pixi působí, jakoby sex s podobnými muži byl rutinní záležitostí. Zatímco Pogo řeční o mimořádnosti jejich zamýšleného činu, který je navěky spojí, Pixi raději sleduje televizi.

V druhém dějství dochází zvědavému Pogovi slova, přitom si přeje pokračovat v diskuzi s Pixi. Vypráví jí, že pracuje ve velké firmě, dobře vydělává a „megaextrémně“ rád „žije na max“. Na otázku, proč chce takovou věc udělat, odvětí, že kvůli nalezení smyslu života. Pixi o tom však začíná mít pochybnosti. Pogova chuť na nebezpečnou akci také upadá, neboť se věci nevyvíjejí podle jeho představ. Myslel si, že v tom aktu bude něco metafyzického, poetického, vznešeného. Frustrovaná Pixi se přiznává, že chytla virus od svého bývalého kluka a nikdy neměla v životě štěstí. Pohádají se, Pixi chce odejít, ale nakonec skončí v posteli.

Počátkem třetího dějství je zřejmé, že se země nezachvěla a mimořádný zážitek se nekonal. Pogo se přiznává, že to udělal z nudy. Pixi mu odpoví, že není HIV pozitivní, že ho podvedla, jen ji jako studentku psychologie zajímalo, kdo jsou ti blázni z internetu a co je k takové hlouposti vede. Obviní ho: *Najgorsze jest to, że dla takich jak ty śmierć stała się kolejną pieprzoną rozrywką./Nejhorší je to, že pro takové, jako jsi ty, se smrt stala další zasranou zábavou.* Pixi odchází, Pogo za ní vyběhne na chodbu, aby jí řekl něco velmi důležitého. Patrycja-Pixi se vrací. Patryk-Pogo jí oznámí, že její dokonalý plán má trhlinu. On může být seropozitivní...

Stejně jako u předchozí hry, i tady konec vyvolává spoustu otázek a vybízí k zamýšlení, co asi udělají oba hrdinové až se zavře opona. Pixi, která se jeví morálně na výši kvůli odsouzení Poga, však stejně jako její protějšek vyhledává nebezpečné experimenty pro svou zábavu.



(...) *Szybkość życia, podniecenie niebezpieczeństwem, intensywność doznawania stają się dla nich kolejnym narkotykiem, a telewizja urasta do rangi nowego bóstwa. Potrzeba kolekcjonowania wrażeń doprowadza z kolei Patryka i Patrycję (bohaterów **Wyjść na plus**) do bardzo niebezpiecznej granicy, która staje się już tylko okazją do przežívania ekstremalnych doświadczeń, a śmierć okazuje się jedną z kolejnych przygód. Maksyma „to be cool or not to be” stawi dla nich nadrzędny imperatyw, a pogoń za adrenaliną – jeden z zastępczych celów życiowych. (...)*<sup>79</sup>

Inscenaci Teatru Ludowego z Krakova odměnili organizace ZASP cenou Jana Świderského v hodnotě 3000 zlotých. Porota vyzdvihla výkon hlavní představitelky Patrycii Durské. Hra není často uváděna snad pro svou vykonstruovanost. Téma AIDS se stalo populárním v generaci brutalistů (např. Mark Ravenhill a jeho *Polaroidy*) a bylo již zpracováno mnoha tvůrci naprosto mimořádným způsobem. Morální apel je u Burzyńské až příliš zřejmý, ani postavy nejsou věrohodně psychologicky vykresleny, především Pixi. V podtextu se ozývá feministické volání po rovných právech i ve věci přístupu k sexu. Námět společného usmrcení jako rituálního a plánovaného zážitku, který je přítomen i v textu, navazuje atmosférou a pohledem na poslední události v životě postav na přelomové zahraniční texty (např. *Norway. Today*. Igora Bauersimy). Do děje vstupují polské reálie a komplexy, díky nimž mladí kopírují patologické globální trendy. Pravdivá a nepřikrášlená výpověď o morálním úpadku mladé generace, přezdívané zlatá mládež, vyvolává v divácích bouři emocí a šok. Drama je psáno pro velmi mladé herce, kteří přirozeně navodí atmosféru podporovanou ohlušující techno hudbou.

*Život k okamžitému použití* uvedlo jako školní práci Teatr Studyjny v Lodži (březen 2004). Ke konci následující sezóny se uskutečnilo první profesionální nastudování pod vedením Roberta Walkowského v Teatru Jerzyho Szaniawského v Płocku. V listopadu 2006 titul uvedl Teatr Nowy ve Varšavě, kde hru režíroval

---

<sup>79</sup> Burzyńska, Anna: *Nicland*. Kraków, Księgarnia Akademicka 2004. s. 30. (...) *Rychlost života, vzrušení z nebezpečí, intenzita prožívání se jim stávají další drogou a televize se dostává na úroveň nového božstva. Potřeba sbírání zážitků vede Patryka a Patrycii (hrdiny hry **Dostat se do plusu**) směrem k velmi nebezpečné hranici, za kterou se život stává už jen příležitostí k prožívání extrémních zkušeností a smrt se ukazuje být jedním z dalších dobrodružství. Maxima „to be cool or not to be” pro ně stanoví nadřazený imperativ a honba za adrenalinem – jeden ze zástupných životních cílů. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

Andrzej Pawłowski. Od ledna 2007 má *Život k okamžitému použití* na repertoáru Teatr im. Wandy Siermaszkowej Rzeszów.

**Žycie do natychmiastowego użyciu/Život k okamžitému použití** je další titul, který tematicky vychází z cool dramatiky. Příběh několika studentů (19-23 let) se odehrává na vybydleném privátě garsonky, kterou pronajímá Maks. Na návštěvu k tomuto „světákoví“ přijede jeho mladší bratr, kterého všichni oslovují „Mladej“. Pětice krom alkoholu značně experimentuje s drogami, z čehož se dostávají problémy v podobě různých stihomamů, mánií, výčitek a depresí. Všichni se snaží za každou cenu zabavit. Maks, Ozon, Paula a Andžela už stihli na vysoké poznat život. Jsou přehnaně vyžilí a předávají svá „moudra“ Mladýmu prokládajíc to citáty ze svých vědních oborů. Nováček, trpící od dětství závislostí na agresivních počítačových hrách, přijde o nevinost i život.

Neúcta k daru života, lidem a všem hodnotám, ryzí egoismus a vymytí mozků způsobené zvoleným stylem života, to vše se projeví v Maksově rafinované mystifikaci s reality show. Místo dětí květin, které hlásaly lásku, tito mládežníci kážou jen konzum, zapomnění na realitu, bagatelizaci a destrukci. Postupně s tím, jak dochází drogy, přichází můry a fobie z dětství. Dozvídáme se o neutěšeném životě jejich rodičů, kterými pohrdají stejně, jako svým životem. Tato hra je asi nejdrastičtější opusem Burzyňské. Postrádá zásadní konflikt, působí jako jeden velký mejdan se svými různými fázemi, vrcholy a pády. Konec velké zábavy přinese tragédii. Uprostřed cynismu tu zemře mladý a nezkušený kluk a ani smrt nedokáže prolomit emocionální útlum jeho staršího bratra.

Text je zajímavý především z jazykového hlediska. Brilantně a metaforicky jsou zde umístěny novodobé fráze mezi huliči a feťáky. Studenti vymýšlí nebezpečné psychohrátky a pod vlivem omamných látek se mění v živočichy divoce ovládané svými pudry a nudou.

*(...) W narkotykowej otchłani*

*„Žycie do natychmiastowego użyciu“ w reż. Roberta Walkowskiego w Teatrze im. Siemaszkowej w Rzeszowie. Píše Andrzej Piątek w Gazecie Codziennej Nowiny.*

*Sztuka „Życie do natychmiastowego użytku“ Anny Burzyńskiej ukazuje młodzież zdeprawowaną narkotykami. Ale czy rzeczywiście jest tak, że wszyscy młodzi błądzący i zagubieni dzielą czas tylko między ćpanie i seks? U Anny Burzyńskiej bardziej autentyczna wydaje się być ich tęsknota za życiem spełnionym i wyluzowanym.*

*Andżela, Maks, Paula i Ozon żyją w mieszkaniu, które zamienili w melinę. Niby studiują, lecz w istocie jedynie wyciągają pieniądze od rodziców na narkotyki i marne jedzenie. Żyją ostro i bez skrępowania mówią językiem, jaki słychać na większości osiedli i ulic.*

*Podskórnice marzą jednak o domu, w którym stół nakryty jest czystym obrusem, a szczerą rozmowę z kimś, na kogo można liczyć, zastępuje wulgarny slang. Ale jak tu się wyrwać z narkotykowego szaleństwa?*

*Reżyser Robert Walkowski trochę chaotycznie i naskórkowo porusza na raz mnóstwo trudnych i skomplikowanych spraw, jakie dotyczą młodych ludzi. W jego pojęciu są to narkotyki, rozpaczliwe szukanie tożsamości, pokorne uleganie mediom, chęć uwolnienia się od kompleksu bycia z głębokiej prowincji, brak kontaktu z rodziną, jedyną ostoją ciepła. To sprzyja alienacji, budzi agresję, rzuca w narkotykową otchłań.*

*Akcja „Życie do natychmiastowego użytku“ tworzy się w zawrotnym tempie, na początku bardzo szybko, potem wolniej, na końcu znowu przyspiesza. Mamy tu wisielczy humor, dużo grozy, ale i czas na refleksję.*

*Młodzi aktorzy Magda Kozikowska, Agnieszka Wilkosz, doskonały Paweł Kacprzycki, Adam Mężyk i Kornel Pieńko sprawiają, że można w to wszystko uwierzyć. Zwłaszcza, że grają na scenie ciasno na niej otoczeni widzami. Ten brak dystansu i atakująca zewsząd muzyka sprawiają, że widz od początku czuje się wciągnięty w wir współodpowiedzialności za improwizowane sytuacje. Aż do wstrząsającego finału. (...)<sup>80</sup>*

---

<sup>80</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 22.7.2010

*(...) V drogové propasti. „Život k okamžitému použití“ v režii Roberta Walkovského v Divadle Siemaszkové v Rzeszowie. Píše Andrzej Piątek v Gazecie Codziennej Nowiny. Hra Anny Burzyńskiej „Život k okamžitému použití“ ukazuje mládež zkaženou drogami. Ale je to skutečně tak, že všichni bloudící a ztracení mladí lidé dělí svůj čas jen mezi fetování a sex? U Anny Burzyńskiej se více autentický jeví spíš jejich stesk po naplněném a uvolněném životě. Andżela, Max, Paula a Ozon žijí v bytě, z něhož vytvořili špeluňku. Rádoby studují, ale ve skutečnosti jen vytahují z rodičů peníze na drogy a mizerné jídlo. Žijí na ostří nože, beze studu mluví stejným jazykem jako většina ulic a sídlišť. Podvědomě však přesto sní o domově, kde čeká stůl pokrytý bílým ubrusem. Upřímný rozhovor s někým, na koho se lze spolehnout, nahrazuje vulgární slang. Jenže jak se z drogového šílenství dostat? Režisér Robert Walkowski se trochu chaoticky a současně dotýká mnoha složitých a těžkých problémů mladých lidí. V jeho pojetí převládají drogy, zoufalé hledání vlastní osobnosti, pokorné poddanství médiím, snaha se vymanit z komplexů pro původ z hluboké provincie, nedostatek kontaktu s rodinou jako jediným útočištěm tepla. To způsobuje odcizení, vyvolává agresivitu, vhání do drogové propasti. Děj „Života k okamžitému použití“ se odehrává v zběsilém tempu, na začátku velmi rychle, potom pomaleji, ke konci se zase zrychlí. Najdeme zde šibeniční humor, hodně hrůzy, ale také čas na reflexi. Mladí herci Magda Kozikowská, Agnieszka Wilkosz, vynikající Paweł Kacprzycki, Adam Mężyk a Kornel Pieńko způsobují, že tomu všemu můžeme uvěřit. Zvláště, když hrají na scéně těsně obklopeni diváky. Ten nedostatek odstupů a odevšad dorážející hudba způsobují, že se*

Titulový text sbírky **Nicland** uzavírá tuto sérii stejnojmennou komorní konverzační hrou s absurdními prvky. Její hrdinové, manželé (23 let) Anita a Bartek se nedokáží adaptovat v dospělém samostatném životě. Uvědomili si, že všechna místa už před nimi někdo obsadil. Nechápu pravidla, jimiž se okolní svět řídí. Utíkají do náhradních světů fantazie. Beznaděj získání pracovního místa je sociálně izoluje, až se jejich vztah pomalu rozpadá pod tíhou tolika negativních vlivů. Do jejich mysli proniká pocit zásadního selhání.

První dějství začíná v den prvního výročí jejich sňatku, kdy Bartek, otrávený z pohovorů, zkazí náladu při slavnostní večeři. Svůj neúspěch si vybíjí na manželce. Anita se ho snaží potěšit a dodat mu optimismus a víru v lepší zítřek. Její snaha má opačný účinek. Po prodiskutování mizivých vyhlídek Anita navrhne společnou sebevraždu. Bartek jí vyčítá, že si nehledala práci a je v domácnosti. Ona mu připomene dohodnutý model soužití, kdy muž loví a žena přede. Bartek je bezradný.

Druhé dějství začíná konstatováním, že už mezi nimi zmizela láska. Anita vzpomíná na staré časy, kdy byli zamilovaní. Ze světa vzpomínek oba zamíří do virtuální reality, hrají role cizích lidí, aby se dokázali vrátit k citu, který je dříve spojoval a ve všedním životě nefunguje.

Hlavním tématem je problém uchycení se v pracovním procesu a frustrace ze zklamání sebe i toho druhého, který očekával něco jiného. Tragédií je nemožnost uskutečnit v běžné realitě klasický život rodiny, kdy žena pečuje o dítě a muž je živitelem rodiny.

Autorka se věnuje divadlu čím dál víc a vzhledem k postu dramaturga přední polské scény (Teatr im. Słowackého v Krakově) má příležitost prosadit svou tvorbu na jevišti. Intenzivně se také věnuje pedagogické činnosti, z čehož vzniká spousta příležitostných textů (např. v rozhlase uvedený *Krzyk/ Křik*). Ovládá umění zkratky a detailu, který řekne o postavě víc nežli dlouhý monolog. Daří se jí v psaní krátkých dramatických útvarů. S každým novým textem stoupá zralost a stylová

---

*divák od samého začátku cítí být vtažen do spoluzodpovědnosti za improvizované situace. Až k otřesnému finále. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

vytříbenost. Ne vždy se její dvojí angažmá divadelního teoretika a praktika setkává s pochopením.

(...) Zbiorowymi bohaterami sztuk Burzyńskiej zamieszczonych w tomiku **Nicland** są kolejne młode generacje konstytuujące się w polskiej rzeczywistości: generacja X, generacja Nic, i tym podobne. (...)

Tom sztuk Anny Burzyńskiej otwiera wstęp, będący w gruncie rzeczy publicystycznym (a chwilami polemicznym) włączeniem się do dyskusji o kondycji współczesnej dramaturgii. Udział w tej dyskusji wymusza użycie obiektywizującego tonu, co stawia autorkę w roli ptaka, który na kongresie ornitologicznym zabiera głos w kwestii stanu badań nad dzisiejszą fauną, nie zauważając, że sam jest tych badań przedmiotem. (...) <sup>81</sup>

Nadhled a ženský úhel pohledu uplatnila nejprve v aktovce, později v tříaktovce **Mężczyźni na skraju załamania nerwowego/Muži na pokraji nervového zroucení**. Text byl částečně vydán v měsíčníku *Dialog* 2005/2, který se zaměřil na téma prudké sexualizace společnosti. První část příběhu se s úsměvem a nadhledem dívá na dynamický rozhovor tří progresivních mužů.

Kris (kdysi Krzysztof) je pracovníkem konzultační firmy a loví mozky pro velké firmy se zahraničním kapitálem. Dovede být nekompromisní a konkrétní. Jeho mobil hraje melodii Wagnerovy *Valpuržiny noci*. Tento hudební motiv proslavil film Francise Forda Coppoly, kde skladbu poslouchají vojáci před napadením vietnamské vesnice. Druhým mužem na pokraji nervového zroucení je jeho dobrý přítel Art, dříve Artur, majitel realitní agentury. Drsnák, který se stylizuje do role romantika. Při vyzvánění jeho mobilu zní árie *Toreadora* z opery *Carmen*. Zatímco třetí muž Aleks, dříve Olek, se živí jako obchodní zástupce. Také on si nastavil originální vyzváněcí tón, Ketelbejovu skladbu *Na perském trhu*. Srdce romantika skrývá pod slupkou drsnáka. Aleks hodně cestuje a je pověřivý. Poslední z nich, Mateo, čili Mateusz, je spíše typem zneuznaného umělce, který z

---

<sup>81</sup> Sieradzki, Jacek: *Dialog*, 49, 2004, č. 8, s. 196-197. (...) *Kolektivními hrdiny her Anny Burzyńské ve sbírce Nicland je mladé pokolení usazující se v polské realitě: generace X, generace Nic, a jím podobná. (...) Sběrka děl Anny Burzyńské otvírá úvod, který je v podstatě publicistickým (a místy i polemickým) zapojením autorky do diskuze o kondici současné dramaturgie. K účasti v této diskuzi je nutný objektivizující tón, čímž se autorka staví do role ptáka, který si na ornitologickém kongresu bere slovo v otázce stavu výzkumu dnešní fauny, aniž by si všiml, že sám je předmětem bádání.* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

finančních důvodů pracuje v reklamní agentuře. Míří vysoko a rád se vyvyšuje nad ostatní. Jeho mobil na zavolání hraje Bachovy *Goldbergovské variace*.

Jak naznačil popis osob dramatu, závažnost každého trendu a modelu spotřebiče (mobilů, aut, oblečení atd.) je zde předmětem skryté rivality. Čtyři muži spolu často hovoří. Zrovna roztahují své „paví ocase“ večer v baru a chlubí se svými úspěchy u žen, přitom si pochopitelně vymýšlejí až běda. Celá tragikomedie je rozdělena na tři tematické části, které analyzují podvědomé činnosti všech postav a jejich výpovědi v přirovnání s počítačovými hrami. První část nese název *Milostné hry*, druhá *Strategické hry* a poslední *Vojenské hry*. V podstatě sledujeme dialog čtyř kluků, kteří si hrají s hračkami jako mobily, dívky, auta, klienti atd. Stejně jako v předešlých dílech Burzyńské i tady jsou v motivacích postav přítomny touhy po adrenalinu, zahrnutí nudy, naplnění života, sobeckém uspokojení a dosažení moci. Zdařilá hříčka vychází ze známého rčení, když se dva hádají, třetí se směje. Tím, kdo je nakonec převez a zničí, je jejich společná přítelkyně, která je chytí do pastí vlastních lží. Ve finále naprosto ztratí svou důstojnost a pracně vybudovanou image, lezou po čtyřech po zemi, vrací se do raného dětství pod tlakem stresu. Jejich samčí ego způsobuje naprosto přehnané chování. Výstupy se odehrávají v zrychleném tempu. Ve druhém dějství se do popředí dostanou dramatické pracovní změny, kde Kris selže jako lovec mozků. Třetí část připomíná vojenské cvičení. Pánové hrají paintball v ruině fabriky. Nečekaně objeví tělo mrtvé dívky. Rozběhne se série vzájemných obvinění, až zjistí, že jsou opět napáleni, protože se jedná o umělou pannu. Jejich společná přítelkyně Monika se jim směje pro jejich zděšení. Tulí se k sobě strachy, neboť zmizelo i jejich auto a neznají pravidla hry, v níž jsou pouhými zbabělými pěšáky. Na vlastní kůži prožívají drastické momenty, které tak často ovládali v počítačové hře s pocitem absolutních borců.

(...) *Gry w świecie pozorów*

***Dlaczego „na skraju załamania nerwowego” w mojej sztuce są mężczyźni? Bo to oni dziś znacznie częściej zapadają do tego typu przypadłości – mówi ANNA BURZYŃSKA, autorka sztuki „Mężczyźni na skraju załamania nerwowego”.***

*Sztuka Anny Burzyńskiej „Mężczyźni na skraju załamania nerwowego” - tragikomedie o grach komputerowych i międzyludzkich, świecie wielkich pieniędzy*

*i wielkiej pustki, o pozornym powodzeniu i żalonym udawaniu – trafia na afisz Teatru Bajka.*

*Rozmowa z Anną Burzyńską:*

***Dorota Wyżyńska: Tytuł, który nawiązuje do głośnego filmu Pedro Almodóvara, brzmi intrygująco... Dlaczego Almodóvar? Dlaczego „na kraju załamania nerwowego” są tym razem mężczyźni?***

*Anna Burzyńska, autorka sztuki: Jestem fanką Almodóvara od samego początku jego twórczości. Tak się złożyło, że moje życie związane jest w dużej mierze tagże z Hiszpanią, a jego filmy oglądałam w Madrycie w czasach, kiedy w Polsce nikt o tym reżyserze jeszcze nie słyszał. Odpowiada mi jego styl: przemieszanie tragizmu i komizmu, połączenie groteski i czarnego humoru, umiejętność stosowania rozmaitych cytatów z popkultury (...) dla mnie najciekawsze jest pisanie o tym, czego nie znam z osobistego doświadczenia. Próba wejścia w świat współczesnych mężczyzn jest dla kobiety ryzykowna, ale jednocześnie pasjonująca. (...) Bohaterowie „Mężczyzn...” przerzucają się zabawnymi i imponującymi historiami, mają luz, nie narzekają na brak powodzenia. Krisa „najbardziej kręci praca i seks, a jeszcze bardziej seks w pracy”. Arta podnieca Porsche 911 Carrera Cabrio w kolorze krwistej czerwieni”. Dewiza życiowa Matea brzmi: „Nie ciuch zdobi człowieka, ale dobra metka”. Słuchamy ich, śmiejemy się a jednak... mam wrażenie, że tekst wpisuje się w nurt dramatów, których na naszych scenach pojawiło się w ostatnich latach przynajmniej kilka. O samotności pokolenia 30-latków, którzy osiągnęli sukces, pracują w wielkich korporacjach, ale w życiu prywatnym kompletnie sobie nie radzą. Tęsknią za czymś, do czego nie są w stanie się przyznać. (...) Tempo życia i presja robienia kariery są coraz większe i powodują, że ludzie, zwłaszcza młodzi, zaczynają żyć w świecie pozorów, choć oczywiście jednocześnie rozpaczliwie pragną czegoś prawdziwego i w gruncie rzeczy prostego czy elementarnego. Ta sztuka jest tagże o tym – o tęsknotach ukrytych pod maskami i o zacieraniu się granicy między światem wirtualnym i realnym. (...)*

***D.W.: W „Mężczyznach...” jest jedna kobieta - Monika...***

*- To młoda osoba, która z perspektywy bohaterów jest ucieleśnieniem ich marzeń o idealnej kobiecie – takiej, która zdolna jest ich wyzwolić z męskiego piekła, jakie sami sobie stworzyli. (...)<sup>82</sup> (rozhovor při příležitosti prem. 29. března 2008 pro varšavskou mutaci deníku Gazeta Wyborcza)*

---

<sup>82</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 8.7. 2010

*(...) Hry ve světě klamů*

*-Proč „na pokraji nervového zhroucení?” v mé hře jsou zrovna muži? Protože právě oni jsou dnes častěji náchylnější k této nemoci – říká ANNA BURZYŃSKA, autorka hry „Muži na pokraji nervového zhroucení”.*

*Hra Anny Burzyńskiej „Muži na pokraji nervového zhroucení” – tragikomedie o hrách počítačových i mezilidských, o světě velkých peněz i velké prázdnoty, o zdánlivém úspěchu a žalostném předstírání – uvádí Divadlo Bajka. Rozhovor s Annou Burzyńskou: Dorota Wyżyńska: Tytuł, jenž odkazuje ke známému filmu Pedra Almodóvara, to zní poutavě... Proč Almodóvar? Proč „na pokraji nervového zhroucení” jsou tentokrát muži?*

Autorka zde pracuje se symboly, příliš neproniká do hloubky jednotlivých charakterů. Postavy působí jako otupělé, omezené stádečko, trochu svým hemžením mravence, kteří neustále utíkají a neví kam. Metaforický jazyk, kterým popisují erotické hrátky i jiné události, vyvolává v divácích salvy smíchu. Díky určitému nadhledu jsou příběhy mužů popsány s laskavostí a pochopením. Monology vypráví o jejich životě plném zvrátů a dynamických událostí. Mobily slouží jako posunovač děje. Poslední dobou jsou v divadle hojně využívány, protože mohou zvrátit situaci nebo zaměřit pozornost diváka jiným směrem (i v českém divadle se hraje text postavený pouze na zápletkách s mobilními telefony od španělského tvůrce Sergiho Belbela *Mobil*).

Hra *Muži na pokraji nervového zhroucení* vznikla na zakázku od Piotra Łazarkiewicze, pro jeho diplomové pásmo jménem *Generace* (premiéra v květnu 2004). V listopadu téhož roku byla s úspěchem prezentována na mezinárodním salónu dramatických textů, který se konal v madridském Teatro Fernando Reyes (překlad Xavier Farré). Tato scéna pak titul zařadila do svého repertoáru.

V květnu 2005 se vysílala rozhlasová verze hry v Teatrze Polskiego Radia opět pod vedením Piotra Łazarkiewicze. Prosinec 2005 přinesl premiéru v rámci inscenace složené z textů současných dramatiků. Úryvky textu byly uvedeny spolu s hrami Krzysztofa Bizia, Biljany Srbjanović a Andrzeje Stasiuka. Piotr

---

*Anna Burzyńska, autorka hry: Jsem Almodóvarovou fanynkou od samého počátku jeho tvorby. Tak to nějak vyšlo, že je můj život značně provázán i se Španělskem a jeho filmy jsem navštěvovala v Madridu v dobách, kdy o tomto režisérovi v Polsku ještě nikdo neslyšel. Vyhovuje mi jeho styl: mísení tragického a komického, spojování grotesky a černého humoru, umění využívat rozmanité citáty z popkultury. (...) pro mne je nejzajímavější psaní o tom, co neznám z osobní zkušenosti. Snaha vstoupit do světa současných mužů je pro ženy riziková, ale současně fascinující. (...) Hrdinové „Mužů...“ se předhánějí v zábavných a impozantních historkách, jsou uvolnění, nestěžují si na nedostatek úspěchu. Krize „nejvíc bere práce a sex, ještě víc – sex v práci.“ Arta „vzrušuje Porsche 911 Carrera Cabrio krvavě rudé barvy“. Životní heslo Matea zní: „Ne šaty dělají člověka, ale ta dobrá visačka na nich“. Posloucháme je, smějeme se a přece... mám dojem, že text zapadá do proudu textů, kterých se na našich scénách objevilo v posledních letech přinejmenším několik. O samotářství generace třicátníků, kteří dosáhli úspěchu, pracují ve velkých korporacích, ale soukromý život vůbec nezvládají. Stýská se jim po něčem, k čemu se nejsou schopni přiznat. (...) Životní tempo a tlak na děláni kariéry se čím dál víc zvyšuje a způsobuje, že lidé, především mladí, začínají žít ve světě klamů, i když samozřejmě zároveň zoufale touží po něčem skutečném a ve své podstatě prostém či elementárním. Ta hra je také o stesku ukrytém pod maskami a o mizení hranice mezi světem virtuálním a reálným. (...) D.W.: V „Mužích...“ se objevuje jedna žena – Monika... -Je to mladá dívka, která z pohledu hrdinů představuje ztělesnění jejich snů o ideální ženě – takové, která je schopná je vysvobodit z jejich mužského pekla, které sami sobě vytvořili.“ (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*



Lazarkiewicz pak text uvedl ještě dvakrát. O první uvedení se zasloužil gdyňský Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza (premiéra v dubnu 2006) a další inscenace se zrodila v Teatru Bajka ve Varšavě.

Režisér Raúl Martin se ujal přípravy veřejného čtení *Mužů na pokraji nervového zhroucení* v Teatro de la Luna v Havaně v překladu Joanny Bielak a Xaviera Farré. Hra sklídila mimořádný úspěch, přesto z důvodu špatné finanční situace zdejšího divadla na svou kubánskou premiéru zatím čeká. Raúl Martin zatím nazkoušel podle této předlohy inscenaci v Dominikánské republice. Premiéra se uskutečnila v divadle Compañía Nacional de Teatro v hlavním městě Santo Domingo v rámci divadelního festivalu.

Během července 2010 se začala hra *Nejvíce sebevražd se stává v neděli* připravovat v divadle La Troca v Barceloně. Popularitu Burzyňské v španělsky mluvících zemích způsobilo vydání jejích textů v roce 2006, o něž se zasloužilo Sdružení španělských divadelních režisérů. Vznikající inscenace v režii Jorgdiega Villá zazní jak ve španělské, tak v kastilské jazykové verzi. Muži trpí na celém světě stejnými problémy a především absencí nadhledu, byť předmět jejich sporu může být zcela odlišný. Hra může fungovat v kulturním kontextu každé země. Ve společnosti, kde převládají muži bohatnoucí rychle a zběsile je téma aktuální dvojnásob.

*(...) Mają straszny problem z wypełnieniem wewnętrznej pustki, która dopadła ich w pościgu za karierą i pieniędzmi. To są właśnie nasi mężczyźni na skraju załamania nerwowego.*

*Łączy ich prawdziwa męska przyjaźń, ale niekiedy, znienacka pojawia się lekka rysa, potem pęknięcie. Bohaterami sztuki są Art, Mateo, Aleks i Kris, choć nie są to wcale ich prawdziwe imiona. W dokumentach mają wpisane bardziej swojsko brzmiące imiona, ale tak jest bardziej trendy! W ich świat wkracza Monika – kobieta ich życia i... śmierci. (...)*<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 8.7. 2010 Fryc, Katarzyna: *Tragikomedia o japiszonach w Miejskim*. Gazeta Wyborcza – Trójmiasto. 76, 21.4. 2006. (...) *Mají velký problém zaplnit svou životní prázdnotu, která na ně dolehla, když se začali zuřivě věnovat kariéře a vydělávání peněz. A takoví jsou naši muži na pokraji nervového zhroucení. Spojuje je pravé mužské přátelství, ale někdy se v něm objeví trhlina a pak celá prasklina. Hrdinové hry si říkají Art, Aleks a Kris, i když to vůbec nejsou jejich skutečná jména. V dokumentech mají napsány mnohem domáctěji znějící jména, ale takto je to víc trendy! Do jejich světa vstupuje Monika – žena jejich života i... smrti. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

Krizi v manželství je věnována komedie o dvou dějstvích **Wszystko gra czyli miesiąc miodowy/Všechno hraje aneb líbánky** z roku 2001. Manželé si po čtvrt století najímají stejný pokoj ve stejném hotelu u moře, kde strávili nejšťastnější chvíle svého manželství, aby vyřešili hlubokou krizi svého vztahu. Pokoj pětihvězdičkového hotelu je ponorkou, v níž se rozčilují svými zlovyky podnikatelka Irena a intelektuál Jerzy. Během jejich dialogu se dozvídáme o příčinách jejich nespokojenosti. Především Irena pod vlivem ženských časopisů a populárních příruček sní o nalezení G-bodu, on o tom, aby nekouřila a netelefonovala do své firmy. Z výčitek a dusné atmosféry se marně snaží najít řešení. Jejich nápad s druhými líbánkami se nevydařil. Všechno je jiné a oni se také v průběhu let velmi změnili. Každou chvíli jeden z nich touží odjet pryč.

Přitažlivý mladý číšník jim chystá objednanou luxusní snídani a zatímco Jerzy ho gurmánsky poučuje o zdravé výživě, Irena za jeho zády s číšníkem odvážně flirtuje. Když jsou opět sami, řekne to Jerzemu. Po hádce se jde Irena projít, aby přemýšlela o záchraně jejich manželství. Ve druhém dějství do pokoje vbíhá mladá prostitutka, která je přesvědčena, že si ji Jerzy objednal a zahrne ho svými katalogy služeb. Aby ji nenašla navrátilví se Irena, zamyká Jerzy atraktivní dívku ve skříni. Irena však jde do skříně pro košili, kterou uchovávala celé manželství jako vzpomínku na novomanželské erotické hrátky, načež tam objeví profesionální kněžku lásky. Vyzývavá prostitutka opět špatně pochopí situaci a nabízí nejabsurdnější možnosti jejich společného vyžití. Během široké palety scénářů, které jim nabídne, oba zjistí, že takové předstírání nepotřebují a Irenina bouřlivá reakce na Jerzyho zájem o pomoc profesionálky obnoví emocionálně vyhaslý manželský krb.

Základním příběhem, kde je hlavní komickou zápletkou upovídáná sexuální pracovnice a její návrhy, se prolínají motivy odcizení skrz zaměstnání, touha vrátit čas a glorifikovat minulost. Hlavním problémem páru se jeví neschopnost komunikace o osobních otázkách a „zaškatulkování“ si partnera do určitého stereotypu. Především u Ireny je vidět vliv médií na její sebeuvědomění a větší emocionální otevřenost. Uzavřený Jerzy má sklon k mentorství a pesimismu. Víc než o svou ženu se zajímá o to, co bude mít k snídani. Irena se snaží odbourat jeho

zažité názory. Oba mají potřebu bojovat za svůj vztah, i když se jeho obroda jeví jako utopie. Nejspíš proto se jim jejich plán zdaří, i když zcela jinak, než si to naplánovali.

Příčina jejich nespokojenosti tkvěla také v neschopnosti mluvit spolu o sexu. Irena čerpá inspiraci z bulváru a vyprovokuje i v Jerzym pocit, že doba se změnila a s tím i postavení sexu v životě jednotlivce a společnosti. Získat v časech náhražek a neomezených možností služeb skutečný cit se ukazuje být obtížným úkolem. Stárnutí a změna životních hodnot způsobila proměnu jejich manželství z vášnivého vztahu mladých lidí na unavené a deprimované neurotiky. Oba se soustředí na udržování životní úrovně a stylu, aby sami sobě dokázali, že si to mohou dovolit. Přestali se radovat z obyčejných věcí a jsou si toho vědomi. Společné vzpomínky na první romantické líbánky však nakonec pomohou najít cestu z pekla dlouhodobého soužití. Premiéra scénického čtení hry se konala v Teatrze im. Stefana Jaracza v Olsztyně a současně na vlnách Rádía Olsztyn v únoru 2005.

Vztahový problém řeší bláznivé postavy hudební komediální črty nazvané **Jeśli chcesz kobiety, to ją porwij/Jestli chceš ženu, tak se jí zmocni**. Jednoduchá hříčka staví na banální zápletku: hlavní hrdina Adam rád posedí u dobrého jídla v intimní atmosféře v přítomnosti dámy. Po smrti matky mu zůstal retro zařízený byt, ale žádné schopnosti normálně navazovat vztahy se ženami. Přesto je pro svou citlivost a dobrou znalost ženské psychiky vyhledávaným společníkem. Vypracoval se na úspěšného únosce žen. Používá klasický chloroform a rychlý přesun autem. Jakmile se dotyčná probudí, změní se v decentního gentlemana a připravuje slavnostní menu. Není tedy divu, že si získá náklonnost svých obětí. Jednou však narazí na dívku, která nechce propustit na svobodu a s kufrem se za ním stěhuje další žena, kterou pronásleduje manžel. Následuje další dobrovolný příchod, tentokrát populární moderátorky televizní seznamky. Když se dokonalý plán účetnímu Adamovi vymkne kontrole, stává se tak trochu obětí své fantazie. Motto hry zní: *To, čím jsem se v duchu bavil, se začíná dít doopravdy*. Jeho autorem je Franz Kafka. Ačkoliv Burzyńska text žánrově řadí do vaudevilových komedií, zábava z vršení komických situací a nedorozumění zaznívá vysokými trylky

smíchu právě proto, že se odráží od spodních proudů reality. Jinou formou tak říká vlastně totéž, co v ostatních hrách. Unášení žen je vysoce rizikové hobby plné adrenalinu.

*(...) Choć sztuka Burzyńskiej to w głównej mierze komedia, nie trudno tu doszukać się drugiego dna. To bowiem rzecz o samotności i damsko-męskich relacjach. Samotny mężczyzna, niespełniona kobieta: w ich relacjach między tragicznością a komediowością jest bardzo cienka linia – zauważa reżyserujący sztukę Grzegorz Chrapkiewicz.*

*W jego interpretacji Adam to mężczyzna cierpiący na kompleks Edypa. Przez wiele lat mieszkał z matką, po której zostało mu urządzone w latach 60. mieszkanie i kolekcja płyt Piotra Szczepaniaka. Porywając kobiety nie szuka seksu, ale towarzystwa przy codziennym posiłku. Pierwszy akt bywa poruszający – mówi Chrapkiewicz. Drugi to już jednak czysta zabawa, którą rozkręca dwójka znakomitych komediowych aktorów: Krystyna Tkacz i Stefan Friedmann.*

*Autorka Anna Burzyńska ma dobrą rękę do tekstów tego typu. (...) Jako jedna z nielicznych tworzy dobre polskie komedie rozrywkowe (...) W „Jeśli chcesz kobiety, to ją porwij” w rolach głównych zobaczymy Arkadiusza Janiczka i Andżelikę Piechowiak. (...) <sup>84</sup>*

Teatr Bajka ve Varšavě má hru stále na repertoáru, stejně jako *Muže na pokraji nervového zhroucení*. I když v této komedii jde především o ženy a jejich sny. Ukazuje se, že v hloubi duše každá žena touží po vzrušujících gestech, romantickém oparu, kdy tajemství a dobrodružství přehluší realitu. I když se to přičí zdravému rozumu a vůli, ženy chtějí být unášeny, aby mohly být z muže uneseny. Hlavní hrdina této elementární slabosti využívá k uspokojení své potřeby citlivě a kulturně stráveného večera. Odmítá však navázat normální vztah se ženou,

---

<sup>84</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 26.7.2010

*(...) Paulina Sygnatowicz: O porwanym porywaczu. Polska Metropolia Warszawska 6/8. ledna 2010. I když je hra Burzyňské především komedie, není těžké v ní dohledat druhé dno. Řeč je o samotě a vztazích mezi muži a ženami. Osamělý muž a nenaplněná žena: v jejich vzájemných kontaktech je velmi nepatrná hranice mezi tragickým a komediálností – vyjádřil své postřehy režisér hry Grzegorz Chrapkiewicz. V jeho interpretaci je Adam mužem, který trpí Oidipovským komplexem. Po mnoho let bydlel s matkou, po níž mu zůstal byt zařízený v šedesátých letech a kolekce gramofonových desek Piotra Szczepaniaka (polského zpěváka, kabaretiéra a herce který byl v dobách jeho maminky na vrcholu popularity pozn. překl.) Unášením žen nehledá sex, ale společnost při každodenním stolování. První dějství bývá dojemné – říká Chrapkiewicz. Druhé, to už je přece jen čistá zábava, kterou rozjždí dvojka vynikajících komediálních herců: Krystyna Tkacz a Stefan Friedmann. Autorka Anna Burzyńska má talent na texty tohoto typu. (...) Jako jedna z mála tvoří dobré a zábavné polské komedie. (...) V „Jestli chceš ženu, tak se jí zmocni“ můžeme v hlavních rolích vidět Arkádia Janiczka a Andželiku Piechowiak. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

má rád svůj pořádek a klid. Soustředí se na práci a přítomnost ženy v bytě toleruje jen podle přesného plánu. Obsedantní a pedantické chování, lpění na dokonalosti každého detailu, vymáhání intimně laděné atmosféry násilím, to vše z něj činí regulérně narušeného člověka. Přesto díky své nestandardní úchylce dává ženám pocit jedinečnosti, láskyplné pozornosti a úcty, který jim neustále tolik chybí.

Obsahově hra není příliš bohatá, v jednoduché dějové linii se skrývá potenciál pro improvizaci a obohacení textu z úst samotných herců. Komický sled situací i jednání postav jsou často očekávatelné. Pod humornou slupkou se skrývají životní pravdy a intelektuální hra s jednotlivými charaktery, které se mezi sebou srážejí na podobném principu jako pozdní commédie dell arte. Text patří k zatím nejlehčímu titulu z pera Anny Burzyńské. Smějeme se, i když osudy hrdinů jsou spíše k politování, protože ženám chybí kouzlo, šarmantních mužů drasticky ubylo a mezi lidmi obecně se ztrácí něha, poezie života, hloubka citu, o projevech citu navenek ani nemluvě. Elżbieta se zamiluje do únosce – muže nepříliš atraktivního zevnějšku kvůli jeho činu, který dodal jejímu životu chuť zakázaného ovoce, dobrodružství, nečekané pozornosti a něhy. Pro účetního Adama je nakonec schopna zanechat svého minulého života včetně manžela a začít nový život. Hra paroduje ženské romány a s nadsázkou představuje ženské postavy, které se pod vlivem situace stávají závislé na objektu zbožňování, aniž by on jevil zájem o totéž. Tato zvláštní zaslepenost se dostaví, když dojde k naplnění dávného snu z období dospívání, kdy bují divoce romantické představy vzaté ze starých filmů a knížek. Adam ženám poskytne iluzi jedinečnosti pouze na jeden večer a s tím se dnešní žena odmítá spokojit. PATRYCJA: *Nie można tak człowieka porwać i zostawić. A zwłaszcza kobiety./Přece nejde jen tak člověka unést a pak nechat. Ženu obzvlášť.*

Konfrontace tří unesených žen a jednoho žárlivého manžela patří k vrcholu komedie ve své zamotanosti a shodě okolností. V prvním dějství se vystřílí munice situačního humoru. Všichni používají k prosazení svých zájmů naruby obrácené argumenty. Původně negativní postava únosce Adama si chvílemi získá nejen sympatie diváků, ale také manžela jedné své oběti, statné padesátileté venkovanky Czesławy. Zatímco Adam si nevybírání žen podle věku a krásy, moderátorka

Patrycja využívá lidské opuštěnosti ke zvýšení vlastní popularity. Jak se ukáže, patří i tato atraktivní mladá dívka k dlouhému seznamu Adamem unesených obětí.

Prolog v televizním studiu nastavuje zrcadlo dalšímu vývoji hry. Únosce sklízí obdiv už proto, že se odhodlal k jakémukoliv činu. Aura teroristy mu přidává u žen body, neboť poznají, že se ho nemusí bát a věznění v jeho bytě je velmi příjemné. Divadlo servíruje vybrané lahůdky za doprovodu citlivé hudby, vše je sladěno tak dokonale, jako v barevných reklamních letácích supermarketů. Adam však vybírá nejprve menu a pak pravděpodobně unese ženu, která by právě tento výběr a styl večeře preferovala. Správné pořadí je však obráceně. A tak je to se vším, po čem postavy touží a čeho se jim nedostane v pravý čas. Děj glosují písničky, které zpívá Patrycja. Bez pěveckých výstupů by se stala jen okrajovou postavou. Ostatní role Adama, Elżbiety a manželů Czesławy a Wiesia tvoří rovnocenný kvartet příležitostí pro herecké uchopení režijních gagů. Trefné hlášky a prudké zvraty, temperament a oblíbená společenská témata řadí tento titul mezi věčně žádaný žánr konverzační komedie.

První veřejná prezentace hry proběhla jako scénické čtení s filmovými dotáčkami během IX. Festivalu komedií *Talia 2005*, který se konal v tarnowském Teatrze im. Ludwika Solského. V dubnu 2007 hru uvedl *Teatr Polskiego Radia*. Obě inscenace režíroval Wojciech Markiewicz.

Na hranici žánrů se pohybuje také hra o čekání na „správný čas na lásku“ **Akompaniator/ Doprovázeč** z roku 2007. Celá se odehrává v divadelní zkušebně. Vystupují v ní pouze dva padesátníci. Ona, známá operní diva, on, neznámý klavírista a její mnohaletý doprovod ke korepeticím. Začátek rutinní zkoušky *Hoffmanových povídek*, kde se zpěvačka připravuje na riskantní roli, pro kterou by se možná hodila nějaká mladší kolegyně. Doprovázeč se rozhodne místo hraní Offenbacha promluvit o své třicet let trvající lásce ke zpěvačce. Vzájemná relace těchto dvou osobností žijících v hudebním světě se zprvu vyvíjí komediálně, až později přeroste do žánru psychologického thrilleru. Zpěvačka se postupně dozvídá, jak beznadějně zamilovaný doprovod Leon rafinovaně ovlivňoval její život. Jako mezi Mozartem a Salierim v Shafferově dramatu *Amadeus*, tak i zde stojí proti sobě

sólistka, které se klaní publikum a řemeslník, který jí dopomáhá k úspěchu, ale zůstává v anonymitě. Zbožňovat svou hvězdu má tak trochu v popisu práce, taková je divadelní hierarchie. Zpěvačka Leonem pohrdá, její prioritou je kariéra a zajímají ji už jen mladší milenci. Je netrpělivá, arogantní, vrtošivá, chladná k citovému vyznání, které právě zažila.

Doprovázeč se jí pak vyzná ze svých obsedantních činů, které pro jejich lásku vykonal. Jak se ukazuje, žil třicet let ve virtuálním vztahu se zpěvačkou, zařídil jí u sebe doma pokoj, skříň zaplnil dámským oblečením a každý den jí vaří a baví se s ní o hudbě. Pro svou iluzi ničil intrikami kariéru i osobní život nic netušící zpěvačky. Ta se zhroutí pod tíhou poznání, že se stala obětí psychopata. Jeho vyprávění je sugestivní, zběsilé a realistické. Ačkoliv text nepostrádá humorné repliky, převládá mrazivý neklid a zděšení z dalšího vývoje hry. Zpěvačka se v zoufalství rozhodne skočit z okna. Doprovázeč ji ujistí, že tudy cesta nevede, neboť okna nejsou tak vysoko, aby zemřela. Spíš skončí ochrnutá a on se pak o ni bude do její smrti starat. Žena tedy změní taktiku a nabídne mu sňatek. Nabídkou se muži zhroutí svět postavený na iluzi. Chtěl žít s vysněnou, i když nepřítomnou bytostí, která není totožná s živou a skutečnou ženou. Miloval v ní jen svůj vlastní projekt partnerky, který není totožný se zpěvačkou Amélií z divadla.

*(...) Sztuka napisana jest z ogromną kulturą literacką i komediowym zacięciem w najlepszym tego słowa znaczeniu. (...) Smakowite są liczne aluzje - odwołania do utworów, motywów muzycznych i kompozytorów. Autorka w pełni panuje nad postaciami i przebiegiem akcji, sprawnie pisze dialogi. W trakcie sztuki bohaterowie przeobrażają się wewnętrznie. Pianista z zakompleksowanego fajtlapy staje się demonicznym kreatorem losu obdarzanej chorým uczuciem kobiety, śpiewaczka z pustej, zainteresowanej tylko karierą i przygodnymi miłostkami divy przeobraża się w kobietę w pełni świadomą zagrożenia, walczącą o przetrwanie. Są w tej sztuce dwie solidne, choć nie równorzędne role. Zdecydowanie popis raczej dla aktora niż dla aktorki.*

*dla ADiT Joanna Olczakówna (...)<sup>85</sup>*

---

<sup>85</sup> [www.adit.art.pl](http://www.adit.art.pl) 29.7.2010

*(...) Hra je psána s ohromnou literární kulturou a komediálním záparem v nejlepšího slova smyslu (...) Výživné jsou především početné aluze – odkazy na skladby, hudební motivy a skladatele. Autorka plně ovládá své postavy i průběh akce, zručně píše dialogy. Během hry se hrdinové vnitřně promění. Pianista se ze zakomplexovaného nekřůby stává démonickým ovladačem osudu ženy, kterou chorým způsobem miluje. Zpěvačka se mění z povrchní kariéristky a prostopášné divy na ženu, která si plně uvědomuje nebezpečí a*

Díky mediálně nabobtnalému neblahému incidentu, který v Teatrze im. Słowackého proběhl v roce 2006, začalo přibývat i seriózních článků o této scéně. *Doprovázeč* se stal často hodnoceným titulem, především v době slavnostní premiéry 7. listopadu 2008. Kritiky se v hodnocení jednotlivých složek inscenace rozcházejí, ale všichni svorně chválí předlohu pro její chytrost, plynulost, dramatičnost a přesné vykreslení divadelních reálií. K okolnostem vzniku této specifické hry se autorka v deníku *Polska Gazeta Krakowska* vyjádřila takto:

*(...) - To było tak. Jakieś trzy lata temu Józef Opalski zorganizował w naszym teatrze benefis Jadwigi Romańskiej, znanej nie tylko w Krakowie, ale i w świecie diwy operowej. Pani Jadwiga zamiast kwiatów poprosiła mnie wtedy, żebym napisała dla niej wiersz. Tylko że ja wierszy pisać nie potrafię. Wymyśliłam więc zabawny skecz o pianiście, który podczas jednej z prób wyznaje miłość operowej śpiewaczce Amelii. (...)*

*Amelię zagrałam ja, a w rolę akompaniatora wcielił się Żuk Opalski. Skecz spodobał się nie tylko samej jubilatce, ale i publiczności. Często później ludzie namawiali mnie, żebym rozwinęła ten wątek w mojej nowej sztuce. (...)*

*Sprzysająca okazja pojawiła się dopiero niedawno. Krzysztof Orzechowski, dyrektor Teatru im. Słowackiego, poprosił Burzyńską o znalezienie małoobsadowej sztuki, którą można by wystawić na Scenie Miniatura.*

*-Takich tekstów jest niewiele, bo trudniej się je pisze. Kiedy powiedziałem dyrektorowi, że mam problem, Krzysztof Orzechowski zdecydował: „Jak nie ma, to po prostu napisz.” Tak też zrobiłam. (...)*

*Scenarzystka przyznaje, że napisała něco więcej tekstu niż potřeba, bo po prostu... lubi pisać o miłości. –Właściwie wszystkie moje utwory są o miłości. „Akompaniator” opowiada o miłości trudnej, wręcz niemożliwej - mówi Burzyńska. (...)*

*-Každá miłość, jaką do tej pory přežylam, byla trudna, więc mam ten temat opanovaný téměř do perfekce - žartuje z vrodzeným pocutím humoru Anna Burzyńska. (...)<sup>86</sup>*

---

*bojuje o přežití. Ve hře jsou dvě solidní role, i když ne rovnocenné. Určitě poskytuje příležitost více herci, než herečce. Pro agenturu ADiT: Joanna Olczak (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

<sup>86</sup> [www.teatry.art.pl/recenje/akompaniator](http://www.teatry.art.pl/recenje/akompaniator) 23.5.2010

*(...) –To bylo tak. Asi před třemi lety zorganizoval Józef Opalski benefici operní divy Jadeity Romańskiej, známé nejen v Krakově, ale i ve světě. Paní Jadwiga mne tehdy poprosila, abych jí místo květin napsala báseň. Jenže já básně psát neumím. Tak jsem vymyslela zábavný skeč o klavíristovi, který při jedné zkoušce vyzná operní zpěvačce Amelii lásku. (...) Amelii jsem hrála já, roli doprovázeče ztělesnil Żuk Opalski. Skeč se zalíbil nejen oslavenkyni, ale také divákům. Často mne pak lidé přesvědčovali, abych tu zápletku rozvinula v nové hře. (...) Příhodná situace vznikla teprve nedávno. Ředitel Teatru im. Słowackého Krzysztof Orzechowski, poprosil Burzyńskou, aby našla komorní text pro Scenu Miniatura. –Takových textů není mnoho, protože se obtížněji tvoří. Když jsem řediteli řekla, že mám problém, Krzysztof Orzechowski rozhodl: „Když nejsou, tak to prostě napiš.“ Což jsem také učinila. (...) Scénaristka přiznává, že napsala o*



V *Doprovázeči* se povedlo věrně vystihnout fáze lásky od zamilovanosti až téměř k nenávisti. Tento příběh je nadčasový a plný emocí. I když větší prostor dostává pianista Leon, přesto je z textu cítit autorčina sympatie k Amélii. Když se zamyslíme nad posláním hry, mohlo by také znít: žena, která včas nepotká správného muže, má prostě smůlu. Téma času, promarněných příležitostí a omylů, dělá z konverzační a situační komedie poutavou podívanou, která zanechává v divácích stopy v podobě dotěrných otázek, nad nimiž musí přemýšlet cestou z divadla. Do jaké míry je láska omluvou pro šílené chování a zasahování do života milovaného idolu? Jde láskou omluvit každý zločin? Obě postavy, které Burzyńska uvrhla do hry, jsou komplikované, tajemné a nepředvídatelné. V recenzích byl dokonce Leon označován za vtělení d'ábla, nenapravitelného snílka, manipulanta, psychopata i beznadějně zamilovaného. Divák se touží dozvědět pravdu o postavách, ale nedostane nikdy dostatek indicií k jednoznačné odpovědi. Bezmocný muž se stane ve vteřině mocným a jeho bezmocná partnerka se ocitá na dně. Hrůznost doprovázeče je však zároveň neobratná, komická a absurdní. Třicetileté mlčení způsobí jeho maximální vypětí v předem promyšlené akci, kterou okamžitě získává nad zpěvačkou převahu. Láska z mnoha úhlů, včetně sebelásky a sobectví, to jsou motivy, které se zde protnuly s jemným hudebním pozadím. V reáliích opery se mísí soukromý a pracovní život, všichni vědí, co kdo, kdy a s kým. Jako celebrita je Amélie na pozomost zvyklá a dobře snáší mužské zbožňování. Leon ji však zaskočí naprosto originálním projevem lásky, který s ní velmi otřese. Žádná z postav se neutápí v lítosti nad nenávratně zmizelým časem. Bojují spolu nemilosrdně všemi argumenty, jejich slovní přestřelky jsou přesně vypointované. Kritici se zajímavým způsobem genderově rozcházejí v interpretaci inscenace, kterou nastudoval Teatr im. Słowackého v režii Józefa Opalského. Nikdo si není jist přesnou charakteristikou Amélie. Jakoby divadelníci sami sebe neuměli přesně popsat právě proto, že předstírání cizích emocí je jejich doménou. Doprovázeč není jen zamilovaný muž, je také součástí složitého divadelního zákulisí a jeho trpká

---

*něco více textu, než je potřeba, protože... prostě ráda píše o lásce. –Vlastně všechna má díla jsou o lásce. „Doprovázeč“ vypráví o lásce těžké, až nemožné – říká Burzyńska. (...) –Každá láska, jakou jsem do této chvíle prožila, byla těžká, takže mám toto téma v malíčku – žertuje s humorem sobě vlastním Anna Burzyńska. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

slova mají bilanční charakter, neboť nevděk vládne světem a malým se slávy nedostává, proto se projektují do lidí, kteří jsou podle nich slavní, aby se skrze ně dotkli na chvíli Parnassu.

Leon si dovolil demaskovat operní hvězdu. Bdělým zrakem sledoval její počínání, až ji uvedl v nejistotu, zda se vůbec v čemkoliv rozhodovala sama bez přispění svého stínu. Leonovi Amélie zastoupila svět, do kterého on sám nebyl vpuštěn, ale ocitl se mu na dosah. Odhalil její lidské slabosti, a zároveň se zveřejněním své lásky ukázal, že právě tato slepá oddanost je jeho největší zranitelností. Amélie může zbořit jeho léty zdokonalované iluze velmi jednoduše. Svou lidskou účastí a přítomností v Leonově mikrosvětě. Přes mnohá úskalí se láska musí bolestivě prodírat na povrch. Proto je tato hra také poctou fenoménu lásky, beze stínu patosu a falše.

*(...) Trwoży i niepokoi ale i pociąga ten magiczny miłosny wzór, w którym uczucie, choć przesiąknęte obłędem – pozostaje: nieporuszone przez czas i przestrzeń, znające każdy kosmyk włosów i ułożenie dłoni. Zabawnie jest momentami, ale też pełno na scenie oparów grozy i szaleństwa. (...) Bo czymże ma być miłość, jeśli nie szaleństwem. (...)*<sup>87</sup>

Úspěchu *Doprovazeče* předcházela odvážný dramaturgický počín Burzyńské. A to inscenace **Tango Piazzolla**, kterou naznačila směr, kam se bude divadlo pod jejím uměleckým vedením ubírat. Od premiéry v únoru 2007 se stále drží na repertoáru Teatru im. Słowackého. Burzyńska při tvorbě scénáře k hudebně-dramatické inscenaci využila své zkušenosti z Latinské Ameriky. Otextovala hudbu známého skladatele Astora Piazzolly a celý příběh situovala do argentinské hospody. Představení je prodchnuto filozofií tanga a právě tento tanec ovládá celý scénický prostor. Hlavní hrdinkou je mladá dívka z polské provincie, která sní o lepším životě. Do víru prvních zkušeností s láskou a jinou kulturou se dostane právě v takové špinavé „putyce“. Tam se z číšnice „siroty“ Marysi stane Marie z Buenos Aires, tanečnice tanga od Astora Piazzolly. Jednoduchý příběh je vyprávěn

---

<sup>87</sup> [www.slowacki.krakow.pl](http://www.slowacki.krakow.pl) 3.8.2010

*(...) Dęsi a znepokojuje, ale také přitahuje onen magický milostný vzor, v němž cit, i když naplněný šílenstvím – zůstává: neporušen jiným časem ani prostorem, zná každý pramínek vlasů a zvlnění dlaně. Chvillemi je veselo, ale také se na scéně objeví plno oparů hrůznosti a šílenství. (...) Protože čím má být láska, když ne šílenstvím. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

z části zpěvem, ale především pohybem. Inscenace čerpá také z dramatické historie tohoto tance.

*(...) –Tango to z jedné strany jest antifeministyczny taniec, gdyż to mężczyzna przez cały czas prowadzi kobietę, nadaje jej ciału rytm. Ale z drugiej strony dzięki temu jego partnerka rozkwita, pokazuje całą swoją zmysłowość – mówi dramaturg Anna Burzyńska. Na podstawie jej sztuki w Teatrze im. J. Słowackiego Józef Opalski przygotowuje musical zatytułowany „Tango Piazzolla”. Twórców połączyła miłość do tang Astora Piazzolli, kompozytora, który podniósł taniec do rangi sztuki przez duże S – pisze Magda Huzarska-Szumiec w Gazecie Krakowskiej.*

*Niegdyś tango tańczyli sami mężczyźni, czekając w argentyńskich burdelach na swoją kolej. Dziś to jeden z najbardziej erotycznych tańców, w którym kobieta w pełni podporządkowuje się mężczyźnie. (...)*

*W połowie XIX wieku robotnicy z różnych europejskich krajów, w tym też z Polski, masowo emigrowali do Argentyny w poszukiwaniu pracy. Przypływali na statkach i zatrudniali się u miejscowych przedsiębiorców. Ci, zdając sobie sprawę z tego, że emigranci nie mają wyjścia, wykorzystywali ich niemilosrdnie, płacąc grosze za ciężką fizyczną pracę. Nic więc dziwnego, iż wśród mężczyzn panowało przygnębienie i smutek.*

*-Tym bardziej że byli pozbawieni towarzystwa kobiet, które zostały w domu i którym tylko wysyłali pieniądze. Nic więc dziwnego, iż swoje frustracje topili w alkoholu, pítym w miejscowych knajpach - mówi Burzyńska. W tych podłych spelunach narodził się taniec, wówczas drapieżny i agresywny, bo tańczony przez samych mężczyzn. Na dodatek mężczyźni, którzy nie bardzo mogli się z sobą dogadać, bo pochodzili z różnych krajów (...) - Z tej narodowościowej mieszaniny oraz ludowej argentyńskiej tradycji powstał taniec, w którym można odnaleźć elementy włoskiej liryczności czy rytmy habanery – twierdzi Anna Burzyńska.*

*Kiedy Europejcy robotnicy zapijali smutek w knajpach, pod Buenos Aires zbierali się murzyni, zatrudnieni na tamtejszych plantacjach. Na łakach rozpalali ogniska, bawiąc się na swój sposób po pracy. Europejczycy (...) postanowili dołączyć do nich, dodając do ich tańca coś od siebie. Tak narodziło się pierwsze tango, którego charakterystycznym elementem były kroki imitujące przekraczanie rosnących na łakach kepek trawy. (...)*<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 8.7.2010

*(...) Tango je na jedné straně antifeministický tanec, protože muž v něm celou dobu vede ženu, dává jejímu tělu rytmus, ale na druhé straně díky tomu jeho partnerka rozkvétá, ukazuje celou svou krásu a smyslnost – říká dramaturgyně Anna Burzyńska. Podle její předlohy uvede Józef Opalski v Divadle Słowackého muzikál „Tango Piazzolla“. Tvůrce dala dohromady láska k tangům Astora Piazzolliho, skladatele, který tanec pozvedl na úroveň umění s velkým U – píše Magda Huzarska-Szumiec v Gazetě Krakovské. Kdysi tango tančili jen muži, když čekali frontu v argentinských bordelech. Dnes jde o jeden z nejerotičtějších tanců, v němž se žena plně přizpůsobuje muži. (...) V polovině 19. století dělníci z různých evropských zemí, včetně Polska, masově emigrovali do Argentiny za práci. Připlouvali na lodích a nechávali se zaměstnat u místních podnikatelů. Ti si uvědomovali jejich bezvýhodnou situaci a nemilosrdně je využívali. Platili jim pár drobných za fyzicky namáhavou práci. Takže není divu, že mezi muži zavládl zármutek a tíseň. –Navíc*

Ve středoevropské kultuře je tanec vázán jinými konvencemi, také podléhá zcela odlišným rytmům a figurám. Přesto i u nás tango a další latinsko-americké tance získávají čím dál víc fanoušků. Lidé navštěvují kurzy a pak se scházejí na společenských večerech tanga (milonga), aby odbourali stud a získali radost z estetického pohybu a temperamentní hudby. Představení *Tango Piazzolla* díky choreografiím a hudbě přináší do repertoáru kamenného divadla exotiku, vášeň a jižansky horkokrevnou dynamiku chytlavých melodií.

Anna Burzyńska je autorkou píšící pro své divadlo a publikum, s nímž rozvíjí oboustranný dialog. Snaží se o tvorbu původní, aktuální, zábavnou a přitom nepodbíživou. Nyní připravuje humornou novinku s názvem **Krzyżacy, czyli teatr w kryzysie albo koszmarny sen dyrektora/ Křižáci, čili divadlo v krizi aneb noční můra ředitelova**, kterou režíruje ředitel Divadla im. Słowackého Krzysztof Orzechowski, který v ní sám vystoupí. Příběh je jednoduchý, i když se to všechno nějak komplikuje... Byl jednou jeden divadelní soubor, který se rozhodne uctít 600. výročí slavné a klíčové bitvy u Grunwaldu (15. července 1410). Chtějí na scéně uvést Sienkiewiczovy *Křižáky*. Jenže už na začátku zkoušení je jasné, že pro tak náročný kus nejsou peníze. Tato výchozí situace na sebe nabaluje onu lavinu nepředvídaných událostí. Přesto se nakonec povede do představení zařadit i vítěznou bitvu. V sotva hodinovém představení budou použity staré kostýmy z archivu divadelního fundusu (krom vojenských uniforem). Účinkuje zde kompletní soubor Teatru im. Słowackého. Divadlo o vzniku divadla, to je stále živé a vděčné téma, které i herci s povděkem rozehrávají. V této hře se ředitel rozhodne šetřit a „půjčovat si“ z jiných her a filmů, podobně jako v Podskalského a Smoljakově *Trháku* (1980).

---

*byli připraveni o společnost žen, které nechali doma a jen jim posílali peníze. Proto nepřekvapí, že své frustrace utápěli v alkoholu, konzumovaném v tamějších hospodách – říká Burzyńska. V těch podlých špeluňkách se narodil tanec, tehdy dravý a agresivní, vždyť ho tančili sami muži. Navíc muži, kteří se spolu nemohli domluvit, neboť pocházeli z různých zemí. (...) Z té národnostní směsice a argentinské lidové tradice vznikl tanec, v němž je možné najít prvky italské lyričnosti nebo rytmy habanery – tvrdí Anna Burzyńska. Když evropští dělníci zapíjeli smutek po hospodách, za Buenos Aires se scházeli černoši zaměstnaní na tamějších plantážích. Na loukách rozdělávali ohně a po práci se bavili po svém. Evropané (...) se rozhodli k nim připojit, přičemž do tance přidali něco ze sebe. Tak se narodilo první tango, jehož typickým rysem byly kroky imitující překračování volně rostoucích trsů trávy. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

Při srovnání této autorky s jinými polskými dramatiky, se Anna Burzyńska jeví jako tvůrce, který se vyvíjí a zaujímá široký záběr témat, převážně sociálně či milostně laděných. Jazyk postav je velmi diferencován podle prostředí a věku. Realistické tóny jsou přehlušeny silnou dávkou absurdního humoru a groteskní nadsázky. Anna Burzyńska si libuje si v parodii žánrových klišé, v citátech a přirovnání z popkultury. Její díla vznikají svobodně, promyšleně a rozvíjejí některé motivy předchozích her. Nalezneme minimálně dvě variace na manželskou krizi, také na problémy s drogami a zaměstnáním, smyslem života, samotou, střetnutím s láskou a smrtí. Za příběhy, které vypráví, je znát fundovanost a znalost vnitřní struktury jednotlivých žánrů.

*(...) Literatura to moje drugie życie, drugie wcielenie. Bardzo długo zajmowałam się wyłącznie teorią literatury. Zawsze jednak próbowałam pisać teksty naukowe, jakby były to opowieści. Zwrot w kierunku literatury związany był z pewnymi dramatycznymi wydarzeniami w moim życiu. Zrozumiałam, że uprawianie nauki mi nie wystarcza. (...) jako teoretyk literatury muszę myśleć bardzo precyzyjnie. Poza tym... rozprawy teoretyczne piszę przy biurku, a literaturę zawsze w łóżku! (...) -Interesuje mnie rozsądne łączenie tradycji z tym, co nowe. Nie jestem tradycjonalistką w pisaniu, ale zdecydowanie nie odpowiada mi tzw. postdramat. Tekst postdramatyczny to tekst w rozkładzie – luźne epizody, brak fabuły, brak postaci, czasem nawet niemal brak słów. Dziś mnóstwo sfer w życiu człowieka jest skażonych rozkładem, dezintegracją. Nie mam nic przeciwko pokazywaniu tego zjawiska w teatrze, ale nie podoba mi się pokazywanie dezintegracji poprzez dezintegrację. (...)*

*-Nie jestem typem uczonego, który oddziela się od rzeczywistości. (...) Dla mnie w teorii było za mało życia, a życie bardzo mnie interesuje. (...)<sup>89</sup>*

---

<sup>89</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 8.7.2010

*(...) Literatura, to je můj druhý život, druhé já. Velice dlouho jsem se zabývala pouze teorií literatury. Vždy jsem však zkoušela psát odborné texty tak, jakoby to byly romány. Obrat směrem k psaní beletrie souvisel s určitými dramatickými událostmi v mém životě. Pochopila jsem, že děláním vědy mi nestačí. (...) jako literární teoretik musím přemýšlet velmi precizně. A krom toho... teoretické rozpravy píšou na stole, zatímco literaturu vždycky v posteli! (...) Zajímá mne rozumné spojování tradice s tím, co je nové. V psaní nejsem tradicionalistkou, ale rozhodně mi nevyhovuje tzv. postdrama. Postdramatický text je textem v rozkladu – volné epizody, absence fabule, chybí postavy, někdy dokonce skoro chybí i slova. V dnešní době je mnoho sfér v životě člověka nakaženo rozkladem, rozpadem. Nemám nic proti ukazování tohoto jevu v divadle, ale nelíbí se mi demonstrace rozpadu rozpadem. (...) Nejsem typ vědce, který se odděluje od skutečnosti. (...) V teorii bylo pro mne příliš málo života a právě život mne velmi zajímá. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

## 4. 2. Remigiusz Grzela

*Lidé si zaslouží politování.*<sup>90</sup> **August Strindberg**



Foto z Webu

Remigiusz Grzela je rodák ze Starogardu Gdaňského (\*1977). Vystudoval ve Varšavě žurnalistiku a politické vědy, nyní na této škole vyučuje předměty: Kultura interview a Repotáž-polská literatura na export. V roce 2007 se stal držitelem stipendia polského Ministerstva Kultury. Žije ve Varšavě.

Grzela začínal jako publicista. Je autorem a spoluautorem následujících knižních titulů: *Rozum spokorniał. Rozmowy z twórcami kultury/Rozum spokorněl. Rozhovory s tvůrci kultury* (2000), *Nauka i Polityka. Dziwne losy filozofii prawa w Polsce/Věda a politika. Divný osud filozofie práva v Polsku* (2001). *Chelmska 21. Pięćdziesiąt lat WFDiF w Warszawie/Chelmská 21. Padesát let WFDiF ve Varšavě* (2001) – publikace k výročí slavného studia pro výrobu dokumentárních i hraných filmů. Na stejné adrese sídlí také Mistrovská škola režie Andrzeje Wajdy. *Bagaze Franza K. czyli podróz której nigdy nie było/Zavazadla Franze K. čili cesta, která nikdy neexistovala* – příběh o židovských přátelích a láskách velkého spisovatele, kde se autor koncentruje na osobnost Dory Diamant a skupinu polských herců, kteří Kafku nějaký čas obklopovali (2004). Knihu doplnil tematicky obdobným textem divadelní hry *Naznaczeni/Nacejchování*.

V roce 2008 se objevila poutavá kniha rozhovorů s významnými osobnostmi polské a světové kultury. Základním okruhem témat pro 24 precizně zpovídáných osobností jsou kontrasty a vztahy mezi fenomény: umění a život, láska a nenávisť, strach a odvaha, samota a potřeba blízkosti, opovržení a sebeakceptace, cizost a osvojení, vášně a potřeba neustálého hledání. Na dotazy Remigia Grzely odpovídá např. herečka Anna Prucnal, herec a režisér Grzegorz Jarzyna, vokalistka a skladatelka Urszula Dudziak, horolezkyně Kinga Baranowska, herec Gustaw Holoubek, skladatel slavných písní pro Edith Piaf Charles Dumont, vnuk slavného existencialisty David Camus, herec Andrzej Seweryn, dramatik a politik Václav

<sup>90</sup> Nekvasil, Jiří: *August Strindberg – Hra snů*, program k inscenaci Komorní scény Aréna, Ostrava: 2009.

Havel, spolupracovnice Marlene Dietrich Norma Bosquet, dramatik Ingmar Villquist nebo spisovatel Irvine Welsh. Tímto souborem rozhovorů Grzela potvrdil, že nejen polská reportáž, ale také umění rozhovoru, nepostrádá osobnosti na mimořádné úrovni.

Remigiusz Grzela se celoživotně věnuje tvorbě poezie. Z jeho intimní básnické tvorby vznikly dvě sbírky. První se objevila roku 1998 a nese název *Świat banalny/Banální svět*. Ke druhé, z roku 2001, napsal předmluvu kněz Jan Twardowski. Víry se týká také titul sbírky *Drzewa wierzą naprawdę/Stromy věří doopravdy*, podobně jako román vydaný v roce 2007: *Bądź moim Bogiem/Bud' mým Bohem*. Existenciální témata se ocitají v druhém plánu, kde postavy řeší etické problémy. V příběhu plném prvorepublikové atmosféry se objevuje postava novináře s autobiografickými rysy. Podnikne výlet do Paříže za vdovou po známém básníkovi. Na Rue de Varsovie se setkává s jejími sousedy, polskou meziválečnou zpěvačkou, která ve Varšavském ghettu zpívala s doprovodem Władysława Szpilmana a dlouholetou sekretářkou Marlene Dietrich. Při popisování jejich života a vzpomínek hledá neviditelnou hranici soukromí, kam novinář nemůže pustit své čtenáře. Vdova chce dosáhnout očištění z křivých obvinění z Polska.

Poté se objevila úzká kniha bilančního rozhovoru s mimořádným hercem Marianem Kociniakem *Spełniony/Naplněný* (2010), který hraje řidiče taxíku v Grzelově hře *Oczy Brigitte Bardot/Oči Brigitte Bardot* (uvádí varšavský Teatr Na Woli).

Autor několik let vedl blog a vede internetový portál, který propaguje nové talenty v umění [www.parnas.pl](http://www.parnas.pl). Spolupracuje s různými polskými i zahraničními periodiky (*Kultura, Literatura, Kino, Gazeta Wyborcza*). Je držitelem mnoha literárních cen (Cena im. Barbary N. Łopieńskiej, Laureat Wierzyckanki, Cena primátora Starogardu Gdaňského v oblasti kultury atd.). Inicioval každoroční oceňování poezie během knižního veletrhu v Krakově.

Z jeho režijní práce pro televizi jmenujme dvě inscenace televizního divadla na TVP Kultura, které byly vysílány živě. Jedná se o jeho vlastní hru *Naznaczeni/Nacejchování* a monodram Anny Mentlewicz *Kochany synu/Milovaný synu*, která se vysílala 4. února 2008. Tuto hru jako první vzápětí režíroval na

scéně Galerie Teatru from Poland v Częstochové (prem. 7. září 2008). Herečka Elżbieta Czerwińska touto rolí navázala po dlouhé přestávce na předchozí úspěšnou tvorbu a obdržela čestné uznání a současně cenu za scénickou osobnost na VII. Celonárodní přehlídce současného monodramu.

Remigiusz Grzela čerpá témata ze své bohaté novinářské praxe. Jeho doménou je dokumentární divadlo, minulost a subjektivní vnímání historie a politiky, ale také život outsiderů nebo významných umělců na sklonku kariéry. Zúčastnil se rozsáhlého projektu o rakovině, zaměřeného na mediky a lékaře. Monolog nemocné Joan ztvárnila opět Elżbieta Czerwińska. Vytvořil společensky závažnou antologii o civilizační nemoci AIDS, která vyšla v roce 2005 pod názvem *Psychotest, czyli antologia dramatów na temat HIV/AIDS*. Účinkoval v dokumentu Michała Brauna *Między blogiem a prawdą*. Podílel se na vzniku třídílného televizního dokumentu *Paweł Jasienica* (esejista, historik a spisovatel 1909-1970). O jeho manželce, která byla významnou agentkou tajné policie, napsal také divadelní hru *First Lady/První dáma*.

Jako dramatik i režisér preferuje kontinuální práci na několika inscenacích se stejnými herci. Píše také na objednávku, což využil i jako hlavní zápletku dramatu *Biografia/Biografie*. Spolu s Izabellou Cywińskou napsali filmový scénář *Taki Raj/Takový ráj* o sídle manželů Anny a Jarosława Iwaszkiewiczových ve Stawisku u Varšavy, kam se uchýlovali umělci. Děj se odehrává během Varšavského povstání 1944. Válečné osudy umělecky zpracoval také v tandemu s Izabellou Cywińskou a Hannou Krall ve filmovém scénáři *Sprawiedliwa/Spravedlivá*, který pojednává o statečné sociální pracovníci Ireně Sandlerové. Tato skromná žena se stala vůdčí osobností protinacistického odboje. Založila organizaci, která pomáhala židovským dětem s názvem ŽEGOTA. Osobně jich mnoho vyvedla z ghetta. ŽEGOTA dokázala zachránit holocaustem několik tisíc dětí. Gestapo ji zatklo a mučilo, aniž by cokoliv prozradila. Po vydařeném útěku dál pomáhala potřebným. Persekuce ji čekaly také v období komunismu. Až v roce 1965 byla prohlášena za „Spravedlivou mezi národy“ a roku 2003 obdržela polský Řád bílého orla.

Další monodram Grzela napsal podle Almodóvarových filmů, když se mu po dlouhém úsilí podařilo získat autorská práva na příběh pornoherečky. Jelikož se



jednalo o lechtivé téma pocházející od otevřeně homosexuálního režiséra, žádná varšavská nechtěla titul nasadit do repertoáru. Po úspěšném představení v klubu Le Madame, se podařilo inscenaci po mnoha peripetiích zařadit do programu varšavského Teatru Rozmaitości (2004).

Pro Teatr Polonia Krystyny Jandy adaptoval německý román Dorothei Kühll-Martini pod názvem *Marylin i Papież* (2006). Od srpna 2007 působí jako dramaturg v Teatru Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego. Pro toto divadlo napsal několik zdařilých textů. Rád se nechává inspirovat pohnutými osudy výjimečných osobností. I známé příběhy vypráví z netradičního úhlu pohledu. Medailony doplněné vlastní interpretací a fantazií, paradokumenty a psychologické sondy, také citáty a parafráze z hudby, filmů a knížek, tvoří jeho styl psaní. Jako zkušený novinář ví, kdy nechat postavu plynout časem a prostorem a ve kterém momentě ji odsunout či přerušit. Během rozhovorů se nikterak neprezentuje, umí vystihnout povahu člověka a stejné metody používá i při dramatické tvorbě. Působí jako prostředník mezi příběhem a čtenářem či divákem. Nechává prostor k vlastní fantazii každého, kdo se s těmito dramaty setká. Je znát autorská posedlost objekty svého zkoumání, které mu jsou lidsky blízké nebo naopak velmi vzdálené. Často píše o ženách, možná z podobného důvodu, jako Anna Burzyńska napsala *Muże na pokraji nervového zhroucení*. Na rozdíl od ní z jeho děl cítíme spíše romantické fatum, nostalgii a hořkou osudovost. Humorné pasáže tvoří jemně perlivé dialogy, nikoliv vyloženě komické situace. I když jeho hra *Oči Brigitte Bardot* je zdařilou tragikomedii v níž jsou obě tyto roviny v rovnováze.

První drama **Na galezi/Na větvi** věnoval své italské kolegyni, válečné reportérce, spisovatelce a nebojácné provokatérce Orianě Fallaci (1929-2006). Druhou hru autor nazval přímo **Biografia**. Pojednává o starším manželském páru, Herečce a Režisérovi. Předmět komorního dramatu je obsažen v názvu filmu Andrzeje Wajdy z roku 1968 *Wszystko na sprzedaż/Všechno na prodej*. Probíhá autocenzura jejich minulosti. Pro udržení zájmu veřejnosti si dva zralí a svým způsobem vyhořelí umělci najmou mladého nadaného novináře, aby z jejich vyprávění napsal životopisnou knihu. Přitom na sebe prozradí věci, které nechtějí v biografii umístit. Zároveň oba trpí profesionální deformací a hrají před světem i

doma mystifikační „divadýlko“. Novinář s důvěrou naslouchá a neodsuzuje, postupně se s ním oba spřátelí. Díky této bilanční zповědi získávají odstup od své minulosti a začnou řešit závažné problémy týkající se jejich vztahu. Přestože kniha nakonec neužít světlo světa, manželé se rozhodnou opět najmout mladou novinářku pro svou biografii. Snad doufají, že se jim tentokrát podaří nějaká lepší interpretace minulosti. Novináři, jemuž se dříve tolik svěřovali, udělili zákaz publikování. Prošel si s nimi několika manipulacemi faktů, až se do jejich života osobně zaangażoval. Začal provádět sběr materiálu hlavně proto, aby jim pomohl. Knižní trh si však žádá senzačnější, účelovější zpracování jejich společného medailonu.

Tři dramatické postavy projdou určitým poznáním. Novinář pozná zákulisí divadla a filmu, přičemž ztratí iluze o ušlechtilém poslání umělců. Vztah Režiséra a Herečky projde krizí, která posílí jejich pouto a vzájemně si odpustí staré křivdy.

Text je nositelem hořké pravdy o stárnutí, pomíjivosti slávy a vrtkavosti štěstěny, jenž rozdává divadelníkům příležitosti tvořit. Toto téma se objevuje také v pozdějších hrách, podobně jako glorifikace minulosti, které podléhá většina Grzelových hrdinů. Komplikovaný a svým způsobem krutý a umělý divadelní svět poznává naivní novinář skrz oba umělce. Poté však jeho rozčarování ustoupí nové fascinaci herectvím stárnoucí hvězdy! Podmaní si ho katarze, proniká hlouběji do podstaty divadelního poslání, síly a dokonalosti fikce.

Téma nedostatku příležitostí hrát, bolestného odcházení z jeviště a zapomenutí, které se týká většiny stárnoucích umělců, se vyskytuje také u Anny Burzyńskiej v jejím textu *Doprovázeč*. Určité pasáže obou her pramení z podobné zkušenosti z divadelního prostředí, kdy ztráta kontaktu s diváky u herců způsobuje deprese, alkoholismus a ztrátu sebedůvěry. Herečka prožila těžký život, v němž jsou přítomna typická traumata jedné polské generace „válečných dětí“. Úzkosti z dětství a mládí ovlivňují její impulzivní, nevyzpytatelnou povahu. Režisér disponuje vlastnostmi potřebnými k tomuto specifickému řemeslu. Nenápadně manipuluje s Herečkou pro její dobro, je tolerantní, zdravě sobecký, rozhodný, vynalézavý a vyzná se v lidské psychice.

Hra hojně používá retrospektivy, jedná se vlastně o vzpomínkové drama. Časové úseky se od sebe liší i jazykovými prostředky. Postavy jsou do určité míry

typizované, neprozrazují ani svá jména, takže jejich motivace místy vyznívá až banálně. Např. Herečka jde na potrat a místo dítěte obětuje svůj život pouze kariéře. Také závěrečné vyústění není příliš výrazné. Vrací se počáteční situace, kdy Režisér přemlouvá Herečku k hledání nové autorky jejich životopisu. Tato forma sebe prezentace je totiž v kurzu. Důvody, které ho k tomu vedou, způsobují určité zamyšlení, co tím autor chtěl říci. Zda Režisérova motivací k novému interview je potřeba pomoci Herečce, aby se svěčila se svým trápením, nebo úprava jejich curricula podle jeho režijní vize (tvrdí, že prožil idylické dětství na „kresach“ čili ve východní části Polska, která byla vtělena do Sovětského svazu) či snaha zanechat po sobě medailon a užít si zase chvilkové opojení slávou, byť za cenu odkrytí velké části soukromí? Oba jsou závislí na přítomnosti diváka, kterého jim zastupuje novinář a tak se neubrání „hraní“ během svých monologů.

Záleží na uchopení předlohy, režijní koncepci, v jakém světle se inscenace ve finále očitne. Celou hru lze také chápat jako oslavu magie divadla a kontrastní pohled na zákulisní prostředí. Herečka dokáže okouzlit na scéně, ale odpudit v soukromí, kde se pod vlivem alkoholu mění v lidskou trosku. *Biografia* je také částí životopisu mladého novináře Remigia Grzely, který se evidentně identifikuje s postavou Novináře. Tam, kde začíná intimní sféra zpovídaných, nastupuje profesionalita a konec práce žurnalisty. Dál lze vést rozhovor pouze v roli přítele nebo psychologa. Komfort a důstojnost zpovídaných musí být na prvním místě. Podobné krédo si zvolil také polský filmový režisér Krzysztof Kieślowski, který začínal jako dokumentarista. Když se ve střížně rozhodoval, zda použít choulostivé záběry, měl možnost volit mezi dobrem filmu a dobrem filmovaného, vždycky vybíral druhou možnost. Tvůrčí poctivost ho přivedla k točení hraných filmů, kde toto dilema nemusel řešit, neboť herci byli připraveni postavy scénáře ztělesnit v celém rozsahu tvůrčího záměru. Rovněž Grzela jako dramatik může říci víc, než v roli novináře.

*Biografia* vznikla roku 2002 a byla vysílána v rozhlasové verzi (Teatr Polskiego Radia) v režii Janusze Kukuły. Premiéra se konala 5. května 2006 v obsazení: Herečka – Grażyna Barszczewska, Režisér – Krzysztof Gosztyła a Novinář – Grzegorz Damięcki.

(...) Jednak zarówno opisana przez Grzelę historia, jak i spektakl, mnie nie wzruszają. Nie mam pojęcia, co w wypowiedziach pary zapomnianych, starzejących się artystów jest prawdą, a co fikcją. Kiedy klamią, a kiedy mówią prawdę? (...) W rozwiązaniu tej zagadki wcale nie pomaga zakończenie, które poddaje wątpliwości prawdziwość wszystkiego, co do tej pory usłyszeliśmy. (...)

W przeczytanym niedawno „Na gałęzi”, skompilowanym z rozmaitych wypowiedzi Oriany Fallaci, razila mnie zbyt duża sztuczność, pewna gazetowość, nazbyt czytelników odsyłających do tekstów Miłady Jędrysik, opublikowanych w „Wysokich obcasach”.

„Biografia” jest dramatem – pod względem językowym – o niebo lepszym, ale mam wrażenie, że adaptacja nie wyczerpuje do końca możliwości tego tekstu. Gdzie podział się monolog rozentuzjasmowanego dziennikarza, w którym mówił on o tym, jak po obejrzeniu spektaklu na nowo się zakochał w granej przez Barczewską bohaterce i porównywał siebie do gimnazjalisty, który wycina z kolorowych pism zdjęcia ulubionej aktorki i wkleja je potem do specjalnego zeszytu? (...)

Spektakl warto zarejestrować dla innego monologu – tego, w którym reżyser wyluszcza dziennikarzowi tajniki swego zawodu. (...) On sam natomiast pozostaje dla mnie dziennikarzem, który potrafi rozmawiać z kobietami jak nikt inny. Człowiekiem, który przychodzi jedynie przeprowadzić wywiad i którego może już nigdy więcej nie spotkają, a mimo to zwierzają mu się z bardzo osobistych historii (...) <sup>91</sup> (Tomasz Klauza, Dziennik Teatralny, 15. září 2007.)

Remigiusz Grzela skutečně ani v psaní textů pro divadlo novináře nezapře. Klade důraz na politiku a historii, které mají vliv na minulost hrdinů včetně jejich soukromí. I když se mu nepodařilo vyklenout dramatický oblouk, psychologicky věrně vystihl vnitřní konflikty svých hrdinů, kteří zůstali částečně nečitelní pro sebe navzájem i pro čtenáře či posluchače. Autor zde poznává možnosti dramatického textu a práce s fabulí. Hru napsal z osobních důvodů, je z ní cítit jeho přítomnost. Zvolil nadčasové téma, přičemž se soustředil především na postavu Herečky. Tato postava příběhu dodává hloubku, nejednoznačnost a tragičnost.

---

<sup>91</sup> [www.teatry.art.pl](http://www.teatry.art.pl) 2.8.2010

(...) Přesto mne nedoal ani Grzelou popsáný příběh, ani jeho inscenace. Nemám tušení, co ve výpovědích dvou zapomenutých, stármoucích umělců je pravda, a co fikce. Kdy lžou a kdy mluví pravdu? (...) K vyřešení této záhady vůbec nepřispívá konec, neboť popírá vše, co jsme dosud slyšeli. (...) V nedávno přečteném textu „Na větví” zkompilevaném z různých výpovědí Oriany Fallaci, mi překážela přílišná umělost, určitý žurnalismus, který okatě odkazoval ke dvěma článkům Miłady Jędrysik, které vyšly v příloze deníku Gazeta Wyborcza „Vysoké podpatky”. (...) „Biografie” je z jazykového hlediska drama o něco lepší, ale mám dojem, že adaptace úplně nevyužila potenciálů předlohy. Kam se poděl monolog nadšeného novináře, v němž mluvil o tom, jak se po shlédnutí představení znovu zamiloval do herečky, kterou ztvárnila Barszczewska a porovnával se ke gymnazistovi, který si vystřihuje z barevných časopisů fotky oblíbené herečky a pak si je lepí do zvláštního sešitu? (...) Inscenace stojí za povšimnutí kvůli jinému monologu – tomu, kde režisér novináře zasvěcuje do tajů svého povolání. (...) On sám však pro mne zůstává novinářem, který umí mluvit se ženami, jako nikdo jiný. Člověkem, který přijde jen udělat rozhovor a jehož už nejspíš nikdy neuvidí, přesto se mu svěří z velmi osobních příběhů (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

Pro hru **Uwaga, zle psy** si zvolil opět ženu známého muže, aby skrze její pohled vydal svědectví o době, v které se příběh odehrál, o jejich vztahu a taky o onom slavném muži, kterým nebyl nikdo jiný, než Jerzy Szaniawski. Tento významný spisovatel a dramatik (1886-1970), který debutoval již roku 1912, se zapojil do života meziválečné avantgardy, psal i během války na svobodě i ve vězení. Za komunismu (nepodřídil se doktríně soreli) nesměl být nějakou dobu vydáván, ani jeho hry nemohly být uváděny na jevišti. Jeho vnitřní emigrace vedla ke změně způsobu života. V roce 1950 se odstěhoval na zpustlý rodinný statek, kde mu znárodnili většinu půdy. Zbylé políčko se stalo jediným zdrojem jeho příjmů. Na zestátněných pozemcích zatím experimentoval Ústav pro pěstování brambor. Dramatik žil velmi chudě, neboť musel platit nehorázné daně a zadlužil se. Naštěstí po uvolnění poměrů mohla být jeho díla opět publikována, čímž se jeho příjmy zvýšily. Počátkem sedmdesátých let zemřela jeho hospodyně, bez níž těžko zvládal samotu, komunikaci s okolními vesničany a další problémy. Ve věku 76 let se oženil se schizofrenní malířkou Anitou Szatkowskou, která ho šikanovala.

Malířka po jeho smrti obývala statek až do září 1977. Tehdy došlo k tragédii, která dodnes nebyla vyjasněna. Za nejasných okolností vypukl požár a zničil veškeré dědictví po Szaniawském, včetně mnoha nepublikovaných her. Oheň údajně založili dva mladí opilci, kteří se vloupali dovnitř. Vdova je tam zamkla a běžela pro milici (veřejnou bezpečnost). Po návratu zastihla dům v plamenech, kde uhořeli také lupiči.

*(...) Mówiono o niej – Zła Pani na Zegrzynku... Jerzy Szaniawski mając 75 lat poślubia chorą psychicznie kobietę – Anitę Szatkowską. Jej choroba zawładnęła nią bez reszty. W swej obłąkańczej miłości całkowicie usiadła męża. Zamyka go w domu, głodzi, znęca się nad nim psychicznie i fizycznie. Nikt nie ma do niego dostępu, nawet najbliższa rodzina. W 1969 roku Szaniawski z udarem mózgu trafia do szpitala. Anita płaci lekarzom, by wypisali go ze szpitala. Wynajmuje w Warszawie pokój u obcej rodziny. Tam ponownie ciężko chorego więzi. (...) Twierdzi, że jedynie ona go kocha i potrafi wyleczyć... Karmi go m. in. rozpuszczonym gipsem. Pisarz umiera. Anita wraca do Zegrzynka. Przez lata dewastuje dworek pisarza, aż wreszcie podpala go (wcześniej zamykając na klucz w jednym z pokoi - dwóch młodych mężczyzn – giną na miejscu). Trafia do Tworek skąd ucieka. W końcu zamieszkuje w Domu Opieki w Krakowie, gdzie w roku 1991-umiera.*

*Akcja dramatu rozgrywa się już po śmierci Szaniawskiego, s którą nie może się pogodzić a wręcz nie przyjmuje jej do wiadomości. Żyje w swoim urojonym*

*świecie, pełnym jej skrzywionych emocji. To kobieta chora psychicznie, która jednak ma świadomość swojej choroby.*

*Premiera odbyła się 3 marca 2006 roku w Teatrze Wytwórnia, ul. Żąbkowska 27/31 Warszawa. (...)<sup>92</sup>*

Remigiusz Grzela uchoпил široce a poctivě jednotlivé fáze záludné schizofrenie. Dofabuloval svou hypotézu tam, kde nejsou známa fakta. Vytvořil zběsilý obraz chorobné posedlosti jedné nesvéprávné psychotičky nad bezbranným a nepraktickým podivínem. Zaměřuje se na její stavy po smrti Szaniawského. Děsivý příběh se ve skutečnosti nějak takto mohl stát. Formy lásky přece bývají rozmanité a jsou mimo chápání druhých. Ani láska *Doprovázeče* nazapadala do obvyklých společenských měřítek. Představitelka Szaniawské Małgorzata Rożnátowska vyjádřila hororové ataky agrese a dalších projevů těžké duševní nemoci hudebními prostředky. Její zpěv se mocně zarývá do duše, neboť v něm zpívá o lidském hoři, zoufalství, brutalitě. Právem herečka za tuto roli obdržela řadu ocenění, např. Grand Prix Národní přehlídky současných monodramů 2006, Grand Prix a Cenu novinářů na 46. Festivalu hereckého umění, hlavní cenu v herecké kategorii v soutěži současných polských her, Cenu za nejlepší herecký výkon na 5. ročníku Festivalu premiér nových titulů, ocenění „Umělecká osobnost festivalu“ na Přehlídce malých forem atd.

*(...) Ja chciałem po prostu zobaczyć Szaniawską w wersji „człowieczej”, czyli psychologicznej. We wszystkim, co piszę psychologia jest jednym z najważniejszych motywów. Kiedy przeprowadzam, a potem piszę wywiady dla „Gazety Wyborczej” ze znanymi artystami, zawsze staram się dotknąć prawdy o nich. (...) Postawiłem sobie też cel literacki – stworzyć w miarę najpełniejszy portret Anity Szaniawskiej,*

---

<sup>92</sup> [www.greenlight.art.pl](http://www.greenlight.art.pl) 6.8. 2010

*(...) Říkalo se o ní – Zlá paní na Zegrzynku... Jerzy Szaniawski se v 75 letech oženil s psychicky nemocnou malířkou – Anitou Szatkowskou. Její nemoc ji celou ovládla. Svou šílenou láskou autora absolutně ovládla. Zamykala ho doma, držela hladem, psychicky i fyzicky týrala. Nikdo k němu neměl přístup, ani nejbližší rodina. V roce 1969 byl odvezen do nemocnice s mozkovou mrtvicí. Anita tedy zaplatí lékařům, aby ho propustili. Pronajímá ve Varšavě pokoj u cizí rodiny. Tam opět těžce nemocného vězní. (...) Tvrdí, že jedině ona ho miluje a dokáže vyléčit... Krmí ho mimo jiné tekutou sádrou. Spisovatel umírá. Anita se vrací do Zegrzynka. Další léta pokračuje v devastaci autorova statku, až ho konečně podpálí (předtím zamkne v jednom z pokojů dva mladíky, kteří na místě umírají). Je umístěna v psychiatrické léčebně, odkud utíká. Skončí v pečovatelském domě v Krakově, kde roku 1991 umírá. Děj dramatu se odehrává až po smrti Szaniawského, s nímž se nemůže vyrovnat a vůbec ji nebere na vědomí. Žije ve vlastním smyšleném světě plném svých pokřivených emocí. Je psychicky narušenou ženou, která si však svou nemoc uvědomuje. Premiéra se konala 3. března 2006 v Teatrze Wytwórnia ul. Żąbkowska 27/31 Varšava. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

*portret uniwersalny, żebyśmy sami zadali sobie pytanie jak blisko jest granica obłędu. Chciałem powiedzieć o jej chorej miłości, ale jednak miłości. To było szalenie trudne zadanie. (...)*

*Nie interesują mnie tak zwane aktualne tematy, nie umiałbym pisać o sytuacji społecznej, politycznej, o Radiu Maryja, o PIS-ie itd. Uważam, że od tego jest publicystyka. (...) Jako autora sztuk interesują mnie ludzie i ich pięknięcia. (...)*

*To może dziwnie zabrzmí, ale boję się każdego swojego tekstu i piszę w tajemnicy przed sobą. Piszę kradnąc na to jakieś chwile ze swojego życia. (...) Uświadomílem sobie, że granica tak zwanej normalności może być niewidoczna. (...)<sup>93</sup>*

V krátké dvouaktovce **Naznaczeni/Nacejchovaní** se Grzela věnuje psychické zátěži viny, aniž bychom vědomě znali její příčinu. Psychologické drama autor napsal roku 2003, ačkoliv se děj odehrává v ponuré atmosféře padesátých let 20. století.

V nesnadném textu je zakódována celá řada symbolů a obecných situací, které lze interpretovat různými způsoby. Také zde nenajdeme jména postav, ale pouze označení jejich funkce v příběhu. Na scénu vstupuje asi padesátiletá Ona, její dvacetiletá Dcera, čtyřicetiletá Psycholožka a opět mladý Novinář s romantickou duší. Dceřina psychóza vyvolává zvracení. Chce, aby osamělá a utrápená matka byla šťastná, ale také sama touží poznat pravdu o svém otci. Do patologické neúplné rodiny vstupuje iniciativní Psycholožka, která naruší jejich soukromý prostor v dobré víře. Opravdu oběma přinese určitou útěchu. Tvrdí, že život se skládá s paradoxů.

Postupně vyplývá na povrch projev nejrůznějších typů lásky. Záhrobní láska k fiktivnímu muži, opičí mateřská láska, láska k bližnímu... Poznání životních pravd přináší místo satisfakce hořkost, kterou posiluje sugestivní obraz doby (fronty, pokoje bez topení, nedostatek peněz, šed', zoufalství). Příběhem prochází téma židovství, neboť se vlastně jedná o trauma poslední Kafkovy lásky Dory

---

<sup>93</sup> <http://independent.pl> 3.8. 2010

*(...) Chtěl jsem prostě vidět Szaniawskou jako člověka, psychologicky. Ve všem, co píšu, je psychologie jedním z nejdůležitějších motivů. Když dělám a pak píšu rozhovory pro deník „Gazeta Wyborcza“ se známými umělci, vždy se snažím dotknout pravdy o nich samotných. (...) Dal jsem si literární cíl – vytvořit nadmíru úplný portrét Anity Szaniawské. Univerzální portrét, abychom si položili otázku, jak blízko je hranice šílenství. Chtěl jsem vyprávět o chorobné lásce, ale přeci jen lásce. To byl šíleně těžký úkol. (...) Nezajímají mne tzv. aktuální témata, neuměl bych psát o společenské a politické situaci, o „Radiu Maryja“, o straně Právo a Spravedlnost atd. Myslím, že od toho tu je publicistika. (...) Jako dramatika mne zajímají lidé a jejich „praskliny“. (...) Může to znít divně, ale bojím se každého svého textu a píši ho v utajení sám před sebou. Kvůli psaní kradu chvíle ze svého života. (...) Uvědomil jsem si, že hranice tzv. normalnosti může být neviditelná. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

Diamant, která porodila dceru Františku a vsugerovala jí, že je dcerou velkého spisovatele. Dítě však počala s jiným mužem. Text se dočkal uvedení v rozhlasovém divadle. Pro Teatr Polskiego Radia ho režíroval Piotr Łazarkiewicz. Hráli: Maria Ciunelis, Elżbieta Kijowska, Marta Chodorowska, Mariusz Szczygieł. V autorské režii televizní adaptace dramatu pro TVP Kultura účinkovali: Tomira Kowalik a Urszula Dudziak.

Židovská tematika Remigia Grzela láká, především pro časté zapírání vlastní identity, k němuž byli Židé často nuceni, aby přežili. Proto také vyzpovídal autorku hry o antisemitismu Olgu Chajdas. Její text nese provokativní název **Ostatni Żyd w Europie/Poslední Žid v Evropě** a odehrává se v roce 1968. Jedná se o komiksovou strukturu příběhu Marie a Josefa, kteří se chtějí vzít. Do Lodže zatím přijíždí mladý Mormon, aby pokřtil duše mrtvých Židů. Všichni se musí vyrovnat s minulostí. Jinak to nejde. Na podobné téma napsal svou poslední hru Sławomir Mrożek v roce 1999.

Dalšího veřejně diskutovaného tématu se dotýká psychologická hra **SM**. Rozehrávají se zde problémy začínajícího spisovatele, který opět nepostrádá autobiografické rysy. Tento muž se žíví jako psycholog. Díky jeho pozorovacímu talentu zachrání jednu zoufalou ženu, s níž se náhodou seznámí v nádražním bufetu. Poskytne jí azyl. Ona mu vypráví o svém pohnutém životě, v němž se jí nedostalo rodičovské lásky ani přirozené výchovy. V dospělosti potkala malířku Joasiu. Tím do děje vstupuje její extravagantní starší přítelkyně, která smrtelně onemocněla a jejím přáním bylo zemřít z rukou naší hrdinky. Ona její přání splnila a toto trauma se snaží s pomocí partnera-psychologa překonat, přičemž má sama sebevražedné sklony.

Hra rozvíjí několik témat. Je úzce fixovaná na uzavřené prostředí bytu, kde dochází k různým fázím vztahu mezi dvěma lidmi, kteří se bojí stínu minulosti. Ona touží po pozornosti své matky. Ta však na ni v závěru hry s pohrdáním plivne. On prahne po literární kariéře. Nehodí se však do „vybrané“ společnosti snobů a patolízalů. Zároveň není schopen žít vlastní život, příliš ho zajímají události cizích lidí, které rád mystifikuje.



Do příběhu se promítá téma manipulace, seberealizace, nemoci a umírání, neschopnosti dát najevo cit i masochismu. Z postav vyvěrá neuróza, bohatá fantazie a osamělost. V krátké době k sobě přilnou a očišťují se ze špatností. Nejvíce je poznamenána psychika dívky, která zabila svou nejlepší přítelkyni, nemocnou Joasiu a skrývá se před světem.

Zatímco *SM* má potenciál oslovit diváky svým křesťanským posláním plným snahy o odpuštění a vykoupení hříčů, poněkud vynucený humor převládá v černé grotesce **Bigamista**. Autor hru nazval komedií o maskérovi v pohřebním ústavu a jeho dvou ženách. Witek střídavě žije s milenkou Eleonorou a manželkou Józefinou. Obě mu obdobným způsobem vyčítají, vědí o sobě, ale nikdy se neviděly. K setkání dojde, když se Witek rozhodne pomoci zpěvačce Józefině, která ztratila hlas a sebedůvěru. Domluví, aby dávala Eleonoře hodiny zpěvu. Mužova milenka se sice živí erotickými telefonáty, přesto však Józefinu svým pěveckým nadáním předčí.

Děj není jasně ukotven v konkrétním čase. Ze vzpomínkového monologu Józefiny však vytušíme, že se příběh odehrává v současnosti, ale Witek i Józefina ještě pamatují skončení 2. světové války.

Není jasné, proč vlastně takový text vznikl, ani motivace postav nejsou příliš zřejmé. Autor si patrně chtěl vyzkoušet psaní lehčího žánru. Napsat dobrou konverzační komedii však může být těžší, než drama. Jeho doménu tvoří jednoznačně tragikomická poloha, nikoliv styl čistě komediální.

Dalším textem, kde se zralá žena zpovídá z hříčů, jež tíží její svědomí, je mrazivá hra s ironicky laděným názvem **First Lady**. Grzela zabrousil do temných vod polské státní bezpečnosti, která nasadila na nepohodlného spisovatele Pawła Jasienicu (1909-1970) svou nejlepší agentku. Autor se do ní zamiloval. Ona během plnění tajného úkolu podlehla kouzlu šarmantního literáta a zamilovala se do něj. Přesto musela dál donášet informace, které zničily celou řadu tehdejší polské opozice.

Autor se jako novinář dlouhodobě zabýval fakty tohoto případu. Do dramatu umístil fiktivní postavy. Jedinou reálnou postavou je Nesia, čili Zofia Kazimiera Nena Darowska Obreteny-Beynarowa, nejdůležitější agentka polské bezpečnosti

všech dob. Jak známo, negativní postavy jsou divadelně přitažlivější a rozporuplnější. Téma morálky a lásky je zpracováno do několika rodinných výjevů. Podobně, jako v závěru českého filmu *Kawasakiho růže*, prvním paradoxem je idylické stáří. Babička Nesia se účastní svatby své vnučky v kruhu rodinném. Je klidná, veselá a dobrosrdečná, jak babičky bývají. Zpívá, tančí, baví společnost, potom přeje vnučce všechno nejlepší a dává jí rady do života. Vypije nad míru vodky. Všechny kolem sebe komanduje.

Manžel tety Ireny se na ni dívá skrz prsty a říká manželce, že se na Nesiu nemůže dívat, jak se veselí. V druhém výstupu přináší vnučka Ania babičce do bytu výslužku. Nesia jí vypravuje o svém dvacetiletém vztahu s Jasienicou a předkládá jí svou verzi. Považuje se za jeho záchránkyni a pomocnici v psaní. Po odchodu vnučky zničehonic do bytu vpadne důstojník, s kterým kdysi spolupracovala, začne se vyptávat a urážet.

Ve druhém dějství se koná její narozeninová oslava, přijde celá rodina, kromě strýce Witka. Všichni jedí, blahopřejí babičce. Při úklidu vypráví vnučce, která se zajímá o to, co před smrtí Jasienica říkal. Náhle se v bytě objeví opět důstojník, aby jí popřál. Napíjí se a nutí Nesiu, aby s ním tančila. Přeje jí hodně literatury, peněz a zdraví, protože to jsou pro ni nejdůležitější hodnoty.

Ania se pak svěří matce, že Nesia umírá na rakovinu. Ania nevěří, že babička byla agentkou a chce všechny, kdo to tvrdí, dát k soudu. Jasienicowa dcera vypráví příběh seznámení Nesi a Jasienicy ze svého pohledu. Mezitím důstojník Nesiu vydírá dávným milostným vztahem, ponižuje ji za její stáří a vyslýchá. Sám vypráví, co dříve tajil, když byl ještě ve službě. Diskutují o knize, kterou důstojník napsal. Nesia tvrdí, že se v ní pomstil jako zhrzený milenec a příliš ji očernil, že ji udal. Pak ho vyhodí.

Třetí dějství je situováno do prostředí hospicu. Je nepříjemná na řádové sestry, nechce se vyzpovídat knězi, raději se svěřuje diktafonu. Pak přichází kněz, Nesia se vzteká, že naschvál neumře. Když ji pak uklidňuje sestra, povídají si a jeptiška se přiznává, že Nesi závidí život plný lásky i nenávisti a všeho, co ona nikdy nepoznala. Nesia poslouchá její pohnutý životní příběh.

Nesia jí začne důvěřovat a svěřuje se o trojúhelníku mezi spisovatelem a vytrvalým důstojníkem, s nímž měla poměr i po svatbě. Řádová sestra je na straně Nesi a tvrdí, že za své hříchy zaplatila svým vnitřním peklem a výčitkami. Důstojníkovi se podaří do hospicu dostat, kochá se její bezbranností a čte nahlas ze spisu, kde figuruje pod přezdívkou Ewa. V epilogu už Nesia mluví s mrtvým Jasienicou. Přiznává mu celou tu manipulaci, v níž oba byli jen malými kolečky složitěho soukolí.

Dramatičnost a tragičnost hry není závislá na předchozí znalosti díla a života Pawła Jasienicy. Jakmile se Grzelova hra dostala na veřejnost, vyvolala mimořádně silnou reakci kritiků. Někteří považovali text za obhajobu agentky, neboť ji zobrazil starou a umírající. Další byli nadšeni, že toto téma vyvolává bouřlivé diskuze. Vyčítali mu, že se nedržel faktů a některé z nich intepretoval po svém. Na začátku hry však přiznává, že jde o fikci pouze inspirovanou skutečnou Nenu Obretenny. Jelikož sama Nena lhala o svém životě státní bezpečnosti, tedy vlastně fabulovala, nepovažují tuto kritiku v případě divadelní hry za podstatnou. Autor do hry použil jen malý úsek z jejího života. Patrně chtěl uchopit konkrétní osud člověka, který se ocitl ve spletité situaci, aniž by jeho životní rozhodnutí klasifikoval do dvou známých kategorií dobra a zla. Text po umělecké stránce patří mezi nejlepší díla Remigia Grzely.

Šíření tvrzení, že hra představuje rekonstrukci historicky doložené skutečnosti, však už zavání manipulací. Premiérově titul uvedl Teatr Radia TOK FM 12. ledna 2009 v režii Andrzeje Piszczatowského. Roli Nesi světil Sławomiře Łozińské. Stanice před uvedením rozvířila mohutnou reklamu jejímu vysílání, kde použila zjednodušující a zavádějící informace. Z reakcí v tisku lze nabýt dojmu, že nejvíce posluchače pobouřily komentáře, které byly součástí programu tohoto rozhlasového cyklu. Autor usiloval o společenskou diskuzi, čehož se mu podařilo dosáhnout, i když na povrchnější úrovni, než by si toto téma zasloužilo. Grzela s odvahou nastolil několik věčných témat jako: zločin a trest, vina a odpuštění, láska a zrada, pravda a lež...

*(...) Trudno zrozumieć, dla kogo i po co Radio TOK FM postanowiło zbudować esbeckiej agentce Nehle Obretenny nową tożsamość sprzeczną z prawdą historycną – pisze publicystka Amelia Łukasiak.*

*Spowiedź stojącej nad grobem agentki to temat nošny medialnie. Tym atrakcyjniejszy, že skruszonych donosicieli jest jak na lekarstwo. (...) Škoda tylko, že to historia całkovicie zmyšlona. (...)*

*W sztuce Nena to (...) kobieta wzbudzająca współczucie i sympatia słuchaczy. Sanitarjuszka w powstaniu warszawskim, która po jego upadku trafia do obozu jenieckiego. Tam poznaje przyszełego męža – Irlandczyka. Wychodzi na męža, rodzi syna. Małżeństwo szybko się rozpada. Prawda o Nenie podobna jest do dziesiątek innych historii agentów. Jeszcze za jej życia pojawiały się oskarżenia o jej współpracę z SB. Ona sama wszystkim z furią zaprzeczała. Ona zostaje sama z małym dzieckiem bez środków do życia. Odwraca się od niej rodzina. Zakochuje się bez pamięci w przystojnym oficerze SB. Zostaje agentką wbrew własnej woli. Bezpieka rzuca ją w ramiona wroga systemu pisarza Pawła Jasienicy. Jednak Nena naprawdę się w nim zakochuje. W jednej ze scen opowiada wnuczce pisarza Annie o ich żarliwej, namiętnej miłości „jak z powieści”. W sztuce Nena przekonuje, že chciała, aby Jasienica poznal prawdę. Zostawiała w domu dekonspirujące ją ślady. Ale on tego nie zauważał. Nie chciał.*

*Dla słuchacza to jasna sugestia, že pisarz dobrze wiedział, czym zajmuje się jego žena, i to akceptował. Nena zresztą szczerze nienawidzi oficerów SB. Wciąż ją nadchodzą i szantażują. Walczy z nimi i ma wyrzuty sumienia. (...)*

*Nena Obretenny miała wiele czasu na rozliczenie się z przeszłością. Przeżyła Jasienicę o 27 lat. Zmarła w 1997 roku. (...) Problem w tym, že historia opisana w radiowej sztuce to literacka fikcja niemająca pokrycia w faktach. A przeciež imiona i nazwiska bohaterów nie zostały zmienione. Słuchacz był przekonany, že dowiaduje się prawdy. (...)*

*Trudno zrozumieć, dla kogo i po co Radio TOK FM postanowiło zbudować Nenie Obretenny nową tożsamość sprzeczną z prawdą historyczną. Jedyne racjonalne wytłumaczenie może być takie, že skoro przeciwnikom lustracji nie udało się zamurować esbeckich archiwów ani wmówić opinii publicznej, že funkcjonariusze bezpieki mieli tylko fikcyjnych agentów, to teraz próbują zrobić z agentów targane wyrzutami sumienia ofiary systemu. (...)<sup>94</sup>*

<sup>94</sup> [www.facebook.com](http://www.facebook.com) 6.8.2010

*(...) Těžko říci, pro koho a proč se Radio TOK FM rozhodlo vytvořit agentce Nené Obretenny novou totožnost, v přímém rozporu s historickou pravdou – píše publicistka Amelia Lukasiak. Zpověď agentky nad hrobem je mediálně nosné téma. Tím aktraktivnější, že ve skutečnosti je takových případů jako šafránu. (...) Škoda jen, že se jedná o zcela vymyšlený příběh. (...) V dramatu je Nena ženou, která vzbuzuje politování a sympatie posluchačů. Zdravotnice během Varšavského povstání, která se po jeho konci dostane do zajateckého tábora. Tam se seznámí se svým budoucím irským manželem, vdá se a porodí syna. Manželství se rychle rozpadá. Pravda o Nené je podobná desítkám osudů jiných agentů. Už za jejího života se objevovala podezření ze spolupráce se státní bezpečností. Ona sama se nařčením zuřivě bránila. Zůstala bez prostředků sama s dítětem. Rodina ji zavrhlá. Bláznivě se zamiluje do přitažlivého důstojníka bezpečnosti. Proti své vůli se stává agentkou. Bezpečnost ji uvrhne do náruče nepřítelů režimu, spisovatele Pawła Jasienicy. Přesto se do něj zamiluje. V jedné scéně vypráví spisovatelově vnučce Anně o jejich prudké a vášnivé lásce „jako z románu“. Ve hře Nena tvrdí, že chtěla, aby Jasienica poznal pravdu. Nechávala doma ležet usvědčující stopy. Jenže on si toho nevšiml. Nechtěl. Posluchač toto vnímá jako jasnou narážku, že spisovatel dobře věděl o činnosti své ženy a akceptoval to. Nena navíc upřímně nenávidí důstojníky bezpečnosti. Stále ji vyhledávají a vydírají. Bojuje s nimi a trápí ji výčitky svědomí. (...) Nena Obretenny měla spoustu času na vyrovnání se s minulostí. Jasienicu přežila o 27 let. Zemřela v roce 1997. (...) Problém spočívá v tom, že příběh, který vypráví rozhlasová hra je literární fikcí, která není podepřena fakty. A přece jména a příjmení nebyla změněna, posluchač byl přesvědčen, že se dozvídá pravdu. (...)*

Další výčitky k textu se týkají osoby Pawła Jasienicy, který by měl být za své postoje a boj proti komunismu glorifikován. O kladném hrdinovi by se mělo psát, nikoliv o jeho proradné a vypočítavé manželce, která po něm zdědila majetek i autorská práva. Poslední udání ve věci jeho sledování napsala z pohřbu v roce 1970. Grzela měl však právo nazvat dramatické postavy jakkoliv, podobně jako to učinil ve svých dalších textech. Emoce a rozhořčení posluchačů lze chápat, neboť stojí na straně dějinné spravedlnosti. Autor však možná měl potřebu reagovat na „hon na čarodějnice“, který v Polsku intenzivně probíhá a veřejní činitelé se vzájemně napadají, vydírají a pošpiňují. V „zájmu spravedlnosti“ vytahují na povrch ve správný čas informace z archivů bezpečnosti.

*(...) Grzela nie tylko wybrał Jasienicową na bohaterkę utworu, on chciał z niej zrobić bohaterkę w ogóle, bohaterkę niemal szekspirowską. Ułatwił to sobie, wybierając na czas akcji jej ostatnie dni: czas walki z rakiem, obrachunków sumienia i walki z oskarżeniami, które – ze względu na to, że dotyczą umierającej – brzmią małostkowo. Części z oskarżeń odbiera wiarygodność to, że wypowiada je ubek. (...)*

*Żeby uatrakcyjnić „bohaterkę”, Grzela przydaje jej też demonizmu. Każe jej mówić do umarłego męża coś w tym stylu: „potrzebowałeś silnej kobiety, perwersji, które tylko ja mogłam ci zapewnić”. I nieco dalej: „jesteś pisarzem, więc musi pociągać cię to, że jestem perwersyjna”. A w innym miejscu słyszymy demoniczną megalomanię: „to ja mogłam wpływać na środowisko przez ciebie”. (...)*

*Po śmierci pisarza skierowana została do Paryża, donosiła na emigrantów '68 co autor musiał pominąć w imię wyższych interesów salonu. (...)*

*Grzela ma niewątpliwy talent, słuch językowy, zręczność artystyczną – lecz cierpi na brak słuchu na wartości. (...)*

*Nie chcę wpadać w patos i twierdzić (jak to ktoś już zrobił), że autor opowiada się po stronie Antychrysta. (...)<sup>95</sup>*

---

*Těžko pochopit, pro koho a z jakého důvodu se Radio TOK FM rozhodlo vytvořit Neně Obrenny novou identitu, která je v rozporu s historickou pravdou. Jediné racionální vysvětlení, které přichází v úvahu je takové, že když se odpůrcům lustrací nepodařilo zazdíť etstébacké archivy, ani namluvit veřejnému mínění, že funkcionáři bezpečnosti měli jen fiktivní agenty, tak teď zkouší z agentů udělat oběti systému. (...)*

<sup>95</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 7.8.2010

*(...) Grzela si nejen wybrał Jasienicową jako hrdinku své hry, on z ní chce mít hrdinku ve významu toho slova a to téměř shakespearovského typu. Ulehčil si zadání, když děj umístil do jejích posledních dní, kdy bojuje s rakovinou, zpytuje svědomí a válčí s obviněními, které, vzhledem k jejímu umírání, vyznívají malicherně. Část obvinění ztrácí na věrohodnosti, neboť je pronáší důstojník bezpečnosti. (...) Pro větší atraktivnost svou „hrdinku“ učiní trochu démonickou. Nutí ji říkat mrtvému manželovi něco ve stylu: „potřeboval jsi tvrdou ženu, perverzi, kterou jsem ti mohla dát jen já“. A o kousek níž: „Jsi spisovatel, takže tě muselo vzrušovat, že jsem tak perverzní.“ Na dalším místě slyšíme démonické megalomanství: „to já jsem mohla tvým prostřednictvím ovlivňovat okolí“. (...) Po spisovatelově smrti byla přemístěna do Paříže, kde udávala emigranty z šedesátého osmého, na což autor musel zapomenout jménem vyšších zájmů určitých kruhů. (...) Grzela má nesporný talent, jazykový sluch, uměleckou zručnost, jenže neslyší na*

Davová hysterie potvrdila sledovanost rozhlasového divadla a dala průchod rozhořčení nad nemorální donašečkou. Možná právě pro její rafinovanou zvrhlost se stala téměř novodobou Lady Macbeth? Psychologie zločinců je svou demonstrací a tragickým osudem přitažlivým tématem k uměleckému uchopení. Myslím, že autora k této verzi příběhu nevedl žádný racionální důvod, ale jeho představitost, možná osobní zaujetí vzniklé výzkumem v archivech IPN (Institutu Paměti Národa). Ve všech postkomunistických zemích docházelo k podobným paradoxům a záhadám, které nikdy nebudou beze zbytku a objektivně objasněny. Udavačství a kolaborace tíží svědomí mnoha dosud žijících lidí. Křivé nařčení ze spolupráce může nařčeného zcela zničit. Každá strana sporu jistě má svou pravdu. Hlubším pochopením minulé doby a mechanismů, které ji držely u moci, se budeme moci lépe bránit, kdyby se ve společnosti schylovalo k návratu diktatury.

*(...) Jestem autorem stojącym na granicy. Z jednej strony czuję się dziennikarzem, reporterem, to jest mój zawód wyuczony i praktykowany, z drugiej piszę książki z pogranicza literatury faktu i beletrystyki. Dostyc wcześnie zauważyłem, że żaden z tych gatunków nie jest dla mnie wystarczająco pojemny. Jako dziennikarz docieram do świadków, dokumentów, uwielbiam ten fragment swojej pracy. Ale kiedy zamykam ten temat, okazuje się, że wciąż nie umiem odpowiedzieć sobie na podstawowe często pytania. Wtedy uruchamiam wyobraźnię, filtruje przez siebie, staram się dokonać psychoanalizy. (...) Zaskoczyła mnie opinia, że Nena była osobą psychopatyczną. Psychopaci mają niezwykły dar pozyskiwania sobie sympatii, umieją czarować, doskonale wykorzystują ludzi (...)<sup>96</sup>*

Další dvě hry spolu souvisí okolnostmi vzniku. Autor je napsal na objednávku pro famózní polskou herečku Barbaru Krafftównu. Nejprve napsal monodrama **Blękityny diabel/Blankytný d'ábel** k příležitosti šedesáti let jejího účinkování v divadle. Spolupráci iniciovala Krafftówna, nápad přinesl Remigiusz Grzela, který se v té době věnoval reportáži o sekretářce Marlene Dietrich, která uměla v případě potřeby slavnou zpěvačku dokonale napodobit a pečovala o ni

---

hodnoty. (...) *Nechci se dostat do patosu a tvrdit (jak to už kdosi udělal), že autor stojí na straně Antikrista.* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>96</sup> Jaworska, Justyna: *Co ona mogła czuć? Rozmowa z Remigiuszem Grzelą.* Dialog, 54, 2009, č. 1, s. 178-179. (...) *Jsem autor stojící na rozhraní. Na jedné straně jsem praktikujícím novinářem, reportérem, což je má profese, kterou jsem se vyučil. Na druhé straně píš divadelní hry a knihy na pomezí beletrie a literatury faktu. Dost brzy jsem si uvědomil, že žádný z těch literárních druhů pro mne není dost obsažný. Jako novinář se dostávám ke svědectvím, dokumentům, zbožňuji tuto část své práce. Když však téma uzavírám, ukazuje se, že stále neumím odpovědět na často základní otázky. Posléze rozvinu fantazii, flitruji přes sebe, snažím se o psychoanalýzu. (...) Překvapilo mne zjištění, že Nena byla psychopatická osobnost. Psychopati mají nezvyklý dar k získávání sympatií, umí okouzlovat, dokonale využívají ostatní (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

v poslední fázi jejího života. Autorská nezkušenost spolu s bohatou praxí šarmantní herečky, vytvořily fungující tvůrčí tandem, aniž by měly dopředu domluvenou produkci přípravy a realizace inscencí. Jejich společné hledání, rozkrývání postavy a velký osobní vklad přinesl brzy ovoce. Premiéra se konala 24. října 2006. Nestárnoucí hvězda oslavila své šedesátiny s divadlem přesně ve stejný den a na stejném jevišti, na němž vystoupila ve své první roli Rybářky. Monodram měli nejprve možnost vidět diváci v Gdyni, kde inscenaci uváděl Teatr Muzyczny.

20. listopadu 2006 se konalo slavnostní představení, které uvedlo titul do repertoáru Národního divadla ve Varšavě. Monodram dodnes úspěšně brázdí polská jeviště, neboť přes vysoký věk Barbara Krafftówna aktivně hraje a věnuje se zájezdové činnosti. Celoživotní zkušenost a bezchybná intuice, úcta k divadelní tradici a hluboké porozumění nitru ženy činí z každé reprízy unikátní herecký koncert. Kdo by se nechtěl ztotožnit s idolem? Sekretářka chce být jako Marlene Dietrich, i když každý den pozoruje její zkázu. Umírající legenda se topí v dlužích, vlastní dcera ji ponižuje, ale přesto zůstává hrdou Němkou, která statečně nese svůj trpký úděl.

*(...) Spektakl opowiadający o tragicznym schyłku życia opuszczonej przez bliskich wielkiej artystki, Krafftówna wyreżyserowała razem z Józefem Opalskim. Dla widza, który oczekiwałby steku mocnych słów, krzyków, to przedstawienie będzie nazbyt spokojne. Ale też jest to monodram adresowany do tych, którzy potrafią docenić prawdziwe aktorstwo, wysokiej klasy profesjonalizm. Przez siedemdziesiąt minut wsłuchujemy się w piękno słowa, zastanawiając się, ile w bohaterce jest samej Marleny Dietrich, a ile własnych życiowych doświadczeń Barbary Krafftówny. Widzowie wychodzą z przekonaniem, że nawet wielki sukces nie gwarantuje nikomu szczęścia. (...)*<sup>97</sup>

Varšavská rodačka **Barbara Krafftówna** (\*1928) se k divadlu dostala díky starší sestře, která ji vodila na lekce herectví, tance a pantomimy do konspiračního Studia Dramatycznego Iwona Galla ve Varšavě. Po Varšavském povstání se s matkou přestěhovala do Krakova. Po skončení války studio rozběhlo svou práci

---

<sup>97</sup> [www.teatry.art.pl](http://www.teatry.art.pl) 7.8. 2010

*(...) Inscenaci o tragicckém sklonku života velké umělkyně Marlene Dietrich, kterou opustili všichni blízcí, režírovala Krafftówna společně s Józefem Opalskim. Pro diváka, který by očekával flák silných slov a křiku, je toto představení trochu moc klidné. Je to však také monodrama adresované těm, jenž dokáží ocenit skutečné herectví, profesionalitu vysoké klasy. Přes sedmdesát minut posloucháme krásu slova a přemýšlíme, kolik je v hrdince Marlene Dietrich a kolik vlastních životních zkušeností Barbary Krafftówny. Diváci odcházejí s přesvědčením, že ani velký úspěch nikomu nezaručuje štěstí. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

pod záštitou Teatru Starego Krakově. Rok na to odjel Iwo Gall s Krafftównou a několika dalšími mladými talenty do Gdyně, kde tehdy sídlil Teatr Wybrzeże. Tam Barbara debutovala rolí Rybářky v inscenaci podle Tadeusze Gajceho *Homer o Orchidea*. V angažmá zůstala do roku 1949, do té doby zde odehrála celou řadu významných rolí klasického repertoáru. Poté účinkovala v Łodzi a Wrocławu. Od roku 1953 vystupuje na scénách hlavního města. Nejprve v Teatru Nowej Warszawy (1953-1956), hostovala také v Teatru Estrada, Teatru Komedia a roku 1957 nastoupila jako členka novátorsky založeného souboru s odvážnou dramaturgií, jakým byl Teatr Dramatyczny. V období relativního politického uvolnění, se dařilo uvádět západní autory. Na jeviště se mohl dostat Witkiewicz, Różewicz, Mrozek a Gombrowicz (titulní role v inscenaci z roku 1957 *Iwona, księżniczka Burgunda/Iwona, princezna Burgundánská* jí přinesla uznání kritiků. S Teatrem Dramatycznym se také poprvé představila v zahraničí. V roce 1959 se uskutečnil zájezd do Paříže s inscenací *Parada* Jana Potockého.

Následovalo angažmá v Národním divadle (1964-1969), kde skvěle ztvárnila především „witkacovské“ postavy. Setkala se s nejlepšími režiséry své doby a zcestovala téměř celou Evropu, přitom hostovala ve studentských satirických hrách a divadlech malých forem. Od konce sedmdesátých let se krátce vrátila na prkna Teatru Dramatycznego, aby se ujala role Lulu v inscenaci *Skiza* Gabriely Zapolské a ukončila spolupráci v roce 1982, kdy emigrovala do USA. Pozval ji polský herec meziválečné éry, neboť dostala nabídku zahrát v angličtině Witkiewiczovu *Matku*. Přes neznalost jazyka, sklízela úspěchy a dostávala další nabídky. Její pobyt se protáhl až do roku 1998. Ve Spojených státech pracovala v San Franciscu, Los Angeles a spolupracovala s Americkým filmovým institutem a polským divadelním souborem při Kalifornské Univerzitě a Herecké, filmové a televizní škole v Los Angeles.

V současné době účinkuje v inscenacích Teatru Dramatycznego *Blankytný ďábel*, *Peer Gynt*, *Alicja* (podle knihy L. Carrolla *Alenka v říši divů*) a v Teatru Na Woli ve hře Remigia Grzely **Oczy Brigitte Bardot/Oči Brigitte Bardot**.

Záhy si všestranně nadané umělkyně všiml Teatr Telewizji, kde hrála desítky rolí, které dnes patří do zlatého fondu televizní tvorby. Nezapomenutelné jsou její



písň z *Kabaretu starších pánů* (např. hit *W czasie deszczu dzieci się nudzą/ Když prší děti se nudí*). Stala se také úspěšnou filmovou herečkou. Hrála mimo jiné ve filmech: *Popiół i diament/Popel a démant*, *Nikt nie woła/Nikdo novolá*, *Rękopis znaleziony w Saragossie/Rukopis nalezený v Saragosse*, *Przygody Pana Michała/Příhody pana Michala*, *Granica/Hranice*, *Więzy krwi/Krevní pouta*, *Król przedmieścia/Král předměstí*, *Milion dolarów* atd.

Jejím nejslavnějším filmem, který dosáhl mezinárodního věhlasu je snímek W. J. Hase *Jak być kochaną/Jak být milována* z roku 1962. Pro scénář zdramatizoval vlastní povídku Kazimierz Brandys. Právě s touto rolí bývá Kaffitówna nejvíce spojována. Na tento film navazuje Remigiusz Grzela ve své další hře pro Krafftównu, který si u něj opět objednala pro oslavu svých osmdesátých narozenin. Tentokrát zadala autorovi protiúkol, neboť si přála něco optimistického. Hereččin elán a Grzelova přemýšlivost daly této zatím poslední hře dvě kontrastní polohy, jako život a smrt. Jsou to jakoby dva příběhy v jedné hře, s jednou hrdinkou. Srovnatelnou roli v inscenaci *Oči Brigitte Bardot* dostal také legendární polský herec Marian Kociniak.

(...) *Zacząłem wymyślać fabułę. Po raz pierwszy napisałem sobie precyzyjny konspekt. Pisałem tę sztukę długo, być może najdłużej ze wszystkich. Pisałem dla pani Barbary inaczej niż poprzednio – teraz już się znaliśmy. Pisałem wkładając w usta Anastazji R. niektóre opowieści usłyszane od pani Barbary. (...) Nadałem Anastazji pewne cechy artystki. Pisałem tak, by tekst dawał możliwość wykorzystania wszechstronnych umiejętności Barbary Krafftówny – aktorki i komiczki. (...)*<sup>98</sup>

Název hry *Oči Brigitte Bardot* vznikl z oddanosti taxikáře, kterého si Anastázie najme pro bláznivou cestu do Francie, na Azurové pobřeží, k herečce Brigitte Bardot. Tato filmová hvězda symbolizuje Šoférovo mládí s jeho šťastnými okamžiky, kdy obdivoval dokonalost jejich ženských křivek na plátně, miloval křehký pohled jejich očí, zkratka „Bardotka” ztělesňuje ideál, snový ráj. Podobně

---

<sup>98</sup> Grzela, Remigiusz: *Oczy Brigitte Bardot*, program k inscenaci Teatru Na Woli, Warszawa: 2008. In: Remigiusz Grzela – *Moja podróż z Barbarą Krafftówną*.

(...) *Začal jsem vymýšlet fabuli. Poprvé jsem si udělal precizní konspekt. Psal jsem tu hru dlouho, možná nejdéle ze všech. Psal jsem pro paní Barbaru jinak než dřív – teď už jsme se znali. Vložil jsem do úst Anastázii R. některé historky, které jsem slyšel od paní Barbary. (...) Dal jsem Anastázii určité vlastnosti umělkyně. Psal jsem tak, aby text dával možnost využití všestranných dovedností Barbary Krafftówny – charakterní herečky a komiczky. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

jako v dramatu Domana Nowakowského *Ústa Micka Jaggera* nebo v *Brýlích Eltona Johna* Davida Farra, jsou oči velké B.B. kulminačním prvkem hry.

Anastázie R. je tajemná žena, autor uvádí jen horní hranici jejího věku (108 let) a označuje její duši za dětskou. Měla by mít dokonce hrb a prořídle vlasy. Tomtu popisu odpovídá její poničené alter-ego. Anastázie však kypí zdravím a temperamentem. K Šoférovi není mnoho autorských poznámek. Už z jeho povolání však vyplývají určité osobnostní rysy. Polští taxikáři bývají věrně podobní tomuto muži se zvláštní minulostí a neotřelými názory. Většinu šoférů tvoří bodří, samostatní, schopní a zvědaví lidé. Do tohoto obrázku částečně zapadá také řidič, kterého taxislužba pošle k Anastázii do bytu, aby se dohodli na podmínkách nestandardního výletu.

Brilantní hořké komedii o třech dějstvích předchází prolog, v němž se setkáváme se stařenkou, která na úvod sděluje všechny své hrůzné zážitky. Ve vzpomínkách zabrousí až do prenatalního stavu, kdy plavala v plodové vodě. Dozvíme se o strachu, s nímž se nemůže vyrovnat, o válečném traumatu, smrti otce a nevyřešeném vztahu s matkou, nedorozuměních s dcerou, vše jakoby se dělo ve zvláštním transu. Depresivní pasáže vnitřních monologů režisér inscenace Maciej Kowalewski natočil jako krátké filmy prokládající rozvíjený příběh. Doplnují další fakta o pozoruhodné Anastázii, která neustále svého Šoféra i diváky překvapuje. Umírající, slabá žena a její vnitřní monology, jakoby se odehrávaly o mnoho let později, než děj hry. Jméno hrdinky s tajemným iniciálem naznačuje zpřízněnost se ztracenou ruskou princeznou Anastázií, která jediná údajně přežila povraždění carské rodiny (1901-1918?). Některé její zážitky by tomu odpovídaly. Tato linie však paralelně probíhá současně s výletem polské důchodkyně taxíkem do Francie, aniž by se v jednom bodě protly. Anastázie utíká do vzpomínek z minulosti během jízdy, když pozoruje ubíhající krajinu. Proud vědomí očistuje její bolest, kterou nechává doma a snaží se ze všech sil ještě naplno žít. Touží pochopit dnešní svět a konečně se vyrovnat s minulostí. Vnitřní démoni se však vracejí do její mysli, když to nejmíň čeká. Cesta má na psychiku Anastázie terapeutické účinky. Podobně jako na Šoféra, který se na počátku nemůže vyrovnat s ideou jejich výpravy. Ukazuje se, že nešlo o rozmar milionářky. Důchodkyně si na tuto etravaganci šetřila mnoho let.

Anastázie se dokáže radovat i z maličkostí, natož pak z tak fantastického dobrodružství, k jakému se schyluje.

Expozici rozehrává Krafftówna velkolepou parafrází slavného monologu z letadla ve filmu *Jak být milována*. Jakoby si povídala s hrdinkou filmu, paní Felicií. S nadsázkou nás Anastázie ohromuje svými myšlenkovými pochody. Žertovně vypráví o bezútešném stáří v maličkém bytě. Touží se při vstupu na balkón seznámit se zajímavým člověkem, ale ví, že je to stejně pravděpodobné, jakoby se tam náhle objevil Humprey Bogart, aby jí umyl okna. Vidíme osamělou důchodkyni, uvězněnou v 5. patře bez výtahu. Dozvíme se o její lásce k čokoládě a přesvědčení, že to nejsladší si v životě nechala až na konec. Sotva vyvolá sugestivní vzpomínku na závěrečnou scénu na letišti z romantického filmu *Casablanca*, zazní ústřední melodie písně *As time goes by*. Pak už bez váhání objednává taxi...

*(...) Czy polskiego emeryta stać na wycieczkę taksówką na Łazurowe Wybrzeże? Nawet tego najbardziej ześwirowanego? (...) na to retoryczne pytanie odpowiem negatywnie. (...) Polscy emeryci nie robią więc nic. Jeśli już uciulają z emerytury czy renty jakąkolwiek sumę, to wolą, a raczej są zmuszeni, pomóc dzieciom i wnukom. Bo przecież gdyby wydali te pieniądze na swoje potrzeby, to straciliby je i co by z tego było? Strata. Roztrwonienie pieniędzy, „Babcina fortuna” rozeszłaby się w powietrze, na nic, na marzenia człowieka, który i tak już ma niedługo umrzeć. W jaki sposób polscy emeryci mogą spełniać swoje marzenia? (...) W tej perspektywie rozgłośnia Ojca Rydzyka (...) daje ona polskim emerytom, a na pewno lwiej ich części, przestrzeń, która stanowi namiastkę spełniania ich marzeń. Nie chce mi się śmiać z Rydzyka i „moherowych beretów”. Mam raczej żal do polityków, że nie potrafią zaktywizować ludzi starszych, mam żal, że nie potrafią stworzyć ogólnospołecznych warunków finansowych w Polsce, które realnie pomogą jednej babci czy drugiemu dziadkowi wyjechać na Santorini. Bo jak już tam pojedą, to nie mam wątpliwości, że nie powiedzą po powrocie, iż wyrzucili pieniądze. Trzeba chociaż raz udać się w podróż, żeby się tego dowiedzieć. Chociaż raz. A w takiej podróży można też znaleźć miłość, albo umrzeć kolorowo. (...)*<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Grzela, Remigiusz: *Oczy Brigitte Bardot*, program Teatru Na Woli, Warszawa: 2008. In: Maciej Kowalewski – *Starość nie radość a w Polsce na pewno*.

*(...) Může si průměrný polský důchodce dovolit výlet taxíkem na Azurové pobřeží? Dokonce ten nejvíc bláznivý? (...) na tuto rétorickou otázku odpovím záporně. (...) Polští důchodci tedy nedělají nic. Pokud uškodlí z důchodu nebo renty jakoukoliv sumu, volí, či spíš jsou k tomu nuceni, pomoci svým dětem a vnukům. Protože kdyby utratili ty peníze na své potřeby, tak by o ně přišli a co by z toho bylo? Ztráta. Vyhozování peněz. Babiččin majetek by byl vyhozen oknem, pro nic, pro naplnění snu člověka, který stejně už má brzy umřít. Jak si mohou polští důchodci plnit své sny? (...) V této perspektivě rozhlasová stanice Otce Rydzyka (...) dává polským důchodcům, určitě jejich lví části, prostor, který představuje náhražku plnění jejich snů. Není mi do smíchu z Rydzyka a „moherových baretů“. Spíš vyčítám politikům, že nedokáží zaktywizovat starší osoby, vyčítám, že nedokáží v Polsku vytvořit všeobecné společenské a finanční podmínky, které by reálně pomohly nějaké babičce nebo dědečkovi odcestovat na Santorini. Protože když už tam pojedou, nepochybuji, že po návratu neřeknou, že to byly vyhozené peníze. Je nutné se aspoň jednou*

Při první návštěvě Šoféra u ní v bytě dojde k vtípnému nedorozumění. Svérázný řidič vpadne do bytu jako velká voda a taxikářským slangem dá najevo obavu, že mu pasažérka v autě zemře. Podle rozměrů a zařízení bytu totiž usoudil, že nejedná s bohatou důchodkyní, ale stařenou trpící demencí. Chová se tedy drze a neuctivě. Zpochybňuje její cestovatelský záměr. Anastázie se snaží zjistit, jaké jsou jeho tajné sny a charakterové vady. Otevřeně vypráví o svých plánech a touhách. Šofér je pozván do francouzské restaurace Montparnasse na večeři, kde výměna názorů pokračuje. Všechno je neobvyklé, zvláštní, oba podlehnou kouzlu francouzské gastronomie, přitom vedou zajímavý dialog o hodnotě peněz. Anastázie se nemůže dočkat cesty. Když zazní klavír, přidá se a zpívá, neboť bývala učitelkou hudby. Šofér je tou situací nadšen, neboť mu připomíná filmové scény. Cestou do Francie se Anastázie propadne do nepříjemných vzpomínek z války. Nechá zastavit a sama se prochází. Nabízenou oporu a soucit odmítá.

Při první zastávce se ubytují v hotelu, kde popíjejí šampaňské. Při sklence Anastázie rozptyluje Šoférovu obavu. Považuje ji totiž za nemajetnou bláznivku. Proto mu vypráví o pohnutkách, které ji k cestě vedly. Šofér je dojat. Skrz dveře se ozývají tóny harmoniky. Kdosi hraje ruskou baladu. Po půlnoci Šofér slaví šedesáté narozeniny. Dozví se, že trasa vede přes magické Saint Tropez, kde žije jeho modla Brigitte Bardot.

Další den se Anastázie snaží zahnat noční můru v kasinu. Šofér ji přesvědčuje, aby přestala. Když se jí podaří rozbít bank, vybere si hotovost a oba se nenápadně vytratí. Rozjaření potom slaví v nejdražším hotelu. Řidič se o ni bojí, když nosí u sebe takové množství peněz. Nabídne se jako ochránce.

Druhé jednání začíná nepříjemnou kocovinou. Anastázie v autě usne, řidič využívá příležitosti, vytahuje zbraň a připravuje se na krádež peněz. V tom se žena vzbudí a nevzrušeně nabízí svačinku i když dobře ví o jeho nekalém záměru. Šofér je naštvaný, zaveze ji na pláž, kde se Anastázie v duchu vyrovnává se zážitky z lágru. Když se vrátí, zjistí, že jim někdo zatím ukradl vůz. Taxikář se zhroutí, protože žije v domnění, že v autě byla i hotovost. Ona ho uklidní. Peníze jsou v

bance a koupí za ně nové auto. Vytáhne z řidiče nezdařený plán přepadení. Šofér se přizná, že byl v minulosti vězněn za loupežnou vraždu a vypráví svůj příběh. Při rozhovorech o životě a smrti usínají v objetí na mořském břehu.

Třetí dějství zahájí rozpustilou jízdou v moderní limuzíně se stahovací střechou. Jak se blíží k Saint Tropez, Šofér se dětinsky těší na setkání s Brigitte Bardot. Anastázie ho staví na zem, popisuje, jak je stará a kolik má zvířat, hlavně psů. Nervózní řidič si připravuje řeč pro B.B. Anastázie ji překládá do francouzštiny. Blíží se k domu hvězdy. Slyší štěkot mnoha psů. Vidí u brány dvě starší ženy. Brigitte venčí několik psů spolu se svou hospodyní. Šofér se v transu vydá sám pozdravit svou hvězdu. Pak se vrátí do auta k čekající Anastázii, která se ho ptá, proč si před ní kleknul. Šťastný řidič vypráví o magickém zážitku prozření, které pocítil při pohledu do očí B.B. Vzpomíná na mládí, kdy ho vzrušovala a snil o tom, že jednou sestoupí z plátna. Teď má pocit, jakoby se stal zázrak. Popis krásy mladého těla známé herečky Anastázii připomene ponižující zážitky z války, z doby, kdy jí bylo šestnáct. Taxikář se snaží její melancholii rozptýlit. Na hotelu ji pozve na šampaňské a vyslechne její šokující monolog o prožitém utrpení. Muž je v šoku, není schopen uvěřit, že to je pravda. Ona mu odpovídá, že už sama neví, co je pravda a přála by si, aby to pravda nebyla. Šofér jí ukazuje oblohu a snaží se ji rozveselit. Anastázie v něm získala oddaného přítele a z vděčnosti mu slíbí na zítřek překvapení.

V epilogu zastihne Anastázii, která se namaskuje na mladou a krásnou BB. Vchází řidič. Je rád, že nezemřela, ona pak odchází směrem do publika, jakoby vystoupila ze své role.

*(...) „Oczy Brigitte Bardot” to optymistyczny spektakl o wartości i magii marzeń, bez względu na upływające lata. (...)*

*Ekspresyjne aktorstwo Barbary Krafftówny, połączone z jej urokiem osobistym, broni się w każdym momencie spektaklu. Zaś Marian Kociniak oprócz elementów komizmu sytuacyjnego i słownego wprowadził do spektaklu elementy kiczu (np. wykonanie „Mydelka Fa”). (...)*

*Na szczególną uwagę zasługuje wzruszający monolog wewnętrzny bohaterki, prezentowany w teledramach, pomiędzy perypetiami podróżujących. W nim, Anastazia R. jest osłabioną kobietą, bez makijażu, ciężko oddychającą, rozprawiającą się z cierpieniem starości. Twórcy wykreowali nie tylko nową przestrzeń, ale i historię, która jednak w perspektywie całości spektaklu nie zostaje rozwiązana. (...) Jej monologi kontrastują ze scenami podróży wesółych starszaków*

*i odnoszę wrażenie, że to ich główna funkcja. (...) W ostatniej scenie otrzymujemy na nim bowiem huczny pokaz najważniejszych ról aktorskich samej Barbary Krafftówny. (...) Gabriela Klimowicz Dziennik Teatralny Warszawa, 24 grudnia 2008. (...)*<sup>100</sup>

Herečka má v inscenaci oporu v mladším partnerovi, Marianu Kociniakovi (\*1936). Jejich vzájemná interakce intenzivně, s nadhledem a velkým temperamentem vytváří divadelní realitu a zároveň oba mají od svých rolí určitý odstup. S pokorou předávají publiku pozitivní energii a zároveň se s ním loučí labutí písni svého hereckého umění, neboť si uvědomují, jak vzácný je čas.

Před touto inscenací spolu mnohokrát stáli na jednom jevišti. Oba vytvářeli nesmrtelný *Kabaret Starszych Panów*. Díky zkoušení této hry se Grzelovi podařilo vydat útlou knihu bilančního rozhovoru s tímto vynikajícím polským hercem k příležitosti padesáti let trvání jeho kariéry. Kromě divadelního herectví se věnuje také filmu a dabingu. V televizním divadle hrál v úspěšné adaptaci Drdových *Hrátek z čertem /Igraszki z diabłem*. Nejčastěji bývá obsazován jako představitel drsnějších povah, pouze jednou v divadle hrál ve fraku. Jeho hlas a tvář známe z mnoha filmů nejrůznějších žánrů (*Ratatouille, Poslední akce, O těch dvou, co ukradli měsíc, Pan Tadeáš, Jánošík, Danton, Jak jsem rozpoutal druhou světovou válku, O těch dvou co ukradli měsíc...*). Oba umělci jsou nositeli prestižních cen a státních vyznamenání, dostává se jim zaslouženého uznání. Přesto se denně věnují namáhavé divadelní práci. Krafftówna příležitostně účinkuje také v televizních seriálech (*Čtyři z tanku a pes, L jak láska...*). Její životní rolí však navždy zůstane postava Felicie z filmu *Jak být milována*, za něž obdržela *Zlatou bránu* na

---

<sup>100</sup> [www.teatry.art.pl](http://www.teatry.art.pl) 7.8.2010

(...) „*Oči Brigitte Bardot*“ to je optimistická inscenace o hodnotě a magii snů, bez ohledu na ubíhající léta. (...) *Expresivní herecvi Barbary Krafftówny spojené s jejím osobním šarmem, obstojí v každém momentu představení. (...) Zatímco Marian Kociniak kromě situační a slovní komiky do hry vložil i prvky kýče (např. předvedení“mýdla Fa“).* (...) *Detailní pozornost si zaslouží dojemné vnitřní monology hrdinky, prezentovaný ve spotech mezi peripetemi cestujících. Anastázie R. v něm zobrazuje trpící starou ženu, nenalícenou, těžce oddychující. Inscenátoři vytvořili nejen nový rozměr, ale i příběh, který však během představení není dovršen. (...) Její monology kontrastují s výstupy veselých staříků a nabývám dojmu, že to je jejich hlavní funkce. (...) V poslední projekci dostáváme okázalý sestřih nejdůležitějších rolí samotné Barbary Krafftówny. (...) Gabriela Klimowicz Divadelní deník Varšava, 24. prosince 2008. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

Mezinárodním filmovém festivalu v San Franciscu 1962. Příběh, který ve filmu prožívá mladá herečka Felicie, připomíná její vlastní tragédii.

### 4.3. Tadeusz Słobodzianek

*Teatr to coś ostatecznego...*

*Divadlo je něco krajního...*<sup>101</sup>



*Foto z Webu*

Dramatik, režisér a divadelní kritik Tadeusz Słobodzianek se narodil na Sibiři (\*1955), kam byli jeho rodiče vyvezeni (za činnost v Zemské armádě) v roce 1944. Po narození syna se vrátili do vlasti a usadili na východě Polska – v Białymstoku. Po maturitě na zdejším gymnáziu Tadeusz odešel studovat teologii na Jagellonskou Univerzitu do Krakova (1974-1979). Tam se stal milovníkem divadla. Začal psát divadelní recenze pro časopisy *Student* a *Polityka* pod pseudonymem Jan Koniecpolski.

Na dráhu dramatika se dostal nejprve jako autor hry pro děti **Historyja o żebraku i osiołku/Historie o żebrákovi a oslíčkovi**, kterou uvedla Bogumiła Rzymska s Teatrem Pinokio Białystok. (1983). Jeho režijním debutem se stala inscenace podle Mirona Białoszewského v białostockém Teatru Lalek (1982). Poté jednu sezónu pracoval jako dramaturg pro Teatr im. Wojciecha Bogusławského v Kališi, následně v Teatru Polském v Poznani a Teatru im. Stefana Jaracza v Lodži. Nejdéle působil v Teatru Lalek v Białymstoku (1984-1989). V roce 1987 ukončil dálkové studium loutkové režie. Přednáší na fakultě loutkohry Státní divadelní školy v Białymstoku. Od sezóny 1989/1990 působí na pozici dramaturga v gdaňském divadle Miniatura. Roku 1991 zakládá Sdružení **Wierszalin**, což je

---

<sup>101</sup> [www.wierszalin.pl](http://www.wierszalin.pl) 8.8.2010

název skupiny divadelníků tvořících na nejvýchodnější vesnici Polska autorské antropologické divadlo. Přitom spolupracuje s varšavským Teatrem Dramatycznym, Teatrem Nowym v Lodži, vyučuje předmět Umění dialogu na varšavském Collegiu Civitas a fakultě žurnalistiky Varšavské Univerzity. V hlavním městě založil Laboratoř dramatu, která začínala pod hlavičkou Národního divadla. Díky této iniciativě byla uvedena celá řada současných dramt mladé generace na jeviště. Je předsedou sdružení dramatiků mladší a střední generece TAT (Towarzystwo Autorów Teatralych) a laureátem mnoha polských i zahraničních cen. Divadlo Wierszalin bylo např. oceněno na Fringe festivalu v Edinburgu nebo cenou Kościelských v Ženevě za mimořádný přínos divadlu.

Divadlo Wierszalin se stalo mezinárodním fenoménem. Název souboru pochází z odštěpu pravoslavné církve, která působila na Białostocku v období první světové války. Zakladateli se stal Piotr Tomaszuk, Tadeusz Słobodzianek a absolventi loutoherectví z Białegostoku (1991). Stálá scéna ve vesnici Supraśl na polsko-běloruském pomezí začala fungovat v roce 1994. Tvůrci využívají pro představení vesnických prostor, stodol, plenéru, dvorků, sklepení a půd. Čerpají z folklóru, mýtů, tradice a odkazu polských reformátorů divadla-Grotowského a Divadla Reduta. Skupina se vymezuje vůči povrchnímu divadlu „šmíry“ a komerce a snaží se pojmenovávat základní pocity člověka. Podobně, jako polská spisovatelka a dramatička Olga Tokarczuk tvrdí, že nejzajímavější věci se dějí v pohraničí. Słobodzianek se ve svých textech inspiroje východní kulturou a historií. Jeho díla mají duchovní aspekt.

Představení souboru jsou navštěvována pro svou originalitu až exotičnost. Herci pracují komunitním způsobem, tamější divadlo je pro ně zároveň tvůrčí dílnou i domovem. Mají velkou možnost osobního rozvoje herecké techniky. Každá premiéra se stává divadelním svátkem. Inscenace se většinou týkají existenciálních témat, které jsou sugestivně zpracovány. I když si už diváci zvykli cestovat za představením Wierszalinu do vzdáleného Supraśla, soubor často cestuje do měst a stává se „hlasem provincie“. Citlivější diváci na jejich produkci reagují psychosomaticky (bolest hlavy, změna tlaku, mdloby, nevolnost, pocit „jiné dimenze“). Jako každá krajnost mají metody Wierszalinu své zastánce i odpůrce.



Zatímco Laboratoř dramatu, která působila v hlavním městě, byl autor nucen zavřít pro nedostatek financí, Wierszalin, dotovaný z prostředků Podlaského kraje a Ministerstva Kultury a Národního Dědictví, přidává na repertoár nejméně jeden titul ročně. Doba přípravy probíhá tak dlouho, jak je potřeba. Hry zůstávají na repertoáru déle, než je tomu v jiných divadlech. Některé projekty jsou realizovány pouze v určitém ročním období, nebo i jednorázově. Vzdáleně by se styl souboru dal přirovnat k činnosti skupiny Farma v jeskyni, která pravidelně hraje v pražském Švandově divadle.

Wierszalin v současnosti uvádí např. inscenace *Gilgameš*, *Kletba*, *Wierszalin-reportáž o konci světa*, *Život snem*, *Bůh Nižinský* nebo *Svatý Oidipús*. Během let mohli diváci v jejich podání vidět také *Praviek a jiné časy*, *Merlina a jinou historii*, *Zpověď pornohvězdy* či *Valihrášek*. Většinu textů, které nepochází z pera Tadeusze Słobodzianka napsal i režíroval Piotr Tomaszuk. Atmosféra místa, obklopeného divokými lesy nejrozlehlejší přírodní rezervace v Polsku, kam se lidé jezdí léčit a sbírat byliny. Osada vždy patřila k duchovním centrům, kam přijížděli lidé nejprve vykonávat pohanské obřady a později do lůna pravoslavné církve, která zde postavila klášter. Poté obec ovládla autonomní protestantská, unitářská a také římsko-katolická církev. Posléze znovu přišlo na řadu pravoslaví. V odlehlé oblasti se dařilo šarlatánům a sektám. Víra a vztah člověka s Bohem, je hlavním předmětem zkoumání mnoha polských divadelníků, neboť zaujímá významné místo v životě společnosti. Někteří tvůrci hledají odpovědi na věčné otázky nevědomky, jiní tak činí záměrně jako teolog Tadeusz Słobodzianek. Přitom nepatří k dramatikům tvořícím z vnitřní potřeby. Jeho hry vznikají na zakázku pro konkrétní divadlo, často některé scény musel mnohokrát přepisovat.

(...) *Laboratorium Dramatu i Dom Pracy Twórczej w Wigrach organizują warsztaty dramaturgiczne „Sztuka dialogu z kościołem”. W tym roku uczestnicy będą analizować świadomość jednostki i społeczeństwa ukształtowaną pod wpływem nauki Kościoła katolickiego. (...)*

*W warsztatach wezmą udział dramaturdzy, reżyserzy i aktorzy. (...) Lektura i dyskusje mogą zainspirować twórców do wspólnego przygotowania improwizacji, które będą następnie zapisane przez dramaturgów. Doświadczenia poprzednich warsztatów pokazują, że improwizacje mogą zaowocować powstaniem nowych sztuk. (...)*

*„Ostatnie wydarzenia, których w Polsce i na świecie jesteśmy świadkami, pokazują, że spór o przeszłość, teraźniejszość i przyszłość kościoła jest jednym z najbardziej istotnych tematów społecznych. Myślę, że warto w ten spór wejść w sposób niepowierzchowny (...) spojrzeć nań przez pryzmat kondycji współczesnego człowieka, zarówno z punktu widzenia pasterzy, jak też owiec i wilków. Dramat zawsze te tematy pojmował, warto, żeby podjął znovu...“ – powiedział o temacie tegorocznej „Sztuki Dialogu“ Tadeusz Słobodzianek. (...)*<sup>102</sup>

Tvorba Tadeusze Słobodzianka částečně vychází z legend a snů, tzv. magického realismu. Zároveň jej silně profiluje region, z něhož pochází. Cíleně se zabývá okrajovými jevy, určitým outsiderstvím, ale také fungováním lidské komunity. Používá lidová nářečí i biblické obraty, jeho díla mají intertextuální charakter. Většina tvorby by se v Československu těžko mohla zveřejňovat před rokem 1989. V Polsku však církev vždy byla oporou státu, rituálně spojena s každodenním životem občanů. Tento úzký vztah mezi lidmi a kostelem nezmařil ani komunistický režim. Dramatik se osobitě zaobírá také tématy, jimiž se polské umění vyznačuje jako např. definicí a reflexí národní martyrologie. Píše hry pro alternativní a loutkové inscenace i pro klasické činoherní soubory. Pro svůj zájem o problémy zapadlých vsí, odkud je všude daleko, mu přinesly nálepku moralisty z provincie. Vývoj jeho osobnosti směřuje z krajnosti do krajnosti (skeptik/feminista). S Wierszalinem už spolupracuje pouze jako autor. I když píše o provincii, žije ve městě. Přitom odmítá umělecky pracovat jen pro „ghetto estétů“. Konkrétní příběh jeho rodičů svou dramatickostí předčí mnoho těch smyšlených. Je otázkou času, kdy otevře osobnější témata v tvorbě, která se halí do mlhy symbolů, vidin a modliteb. Rozháraná umělecká duše píše jak pro naše podvědomí, tak intelekt. Expresivní emocionálnost, rozporuplné postavy, zvrácené a nízké chování člověka, obnažení lidské tragédie na dřevě autor cíleně přelamuje do elementární

---

<sup>102</sup> [www.tat.pl](http://www.tat.pl) 25.7.2010

(...) *Laboratoř dramatu a Dům tvůrčí práce ve Wigrách organizují tvůrčí dílnu „Umění dialogu s církví“. Letošní účastníci budou rozebírat vědomí jednotlivce i společnosti ovlivňované římsko-katolickou věroukou. Dílny se zúčastní dramatikové, režiséři a herci. Četba a diskuze má tvůrce inspirovat k přípravě společných improvizací, které budou následně díky dramatikům zapsány. Zkušenosti z minulých dílen ukazují, že improvizace mohou přinést ovoce v podobě nových dramatických textů. (...) „Poslední události, kterých jsme svědky v Polsku i ve světě, ukazují, že spor o minulost, současnost a budoucnost církve je jedním z nejdůležitějších společenských témat. Myslím, že si ten spor zaslouhuje hlubší zkoumání (...) podívat se na něj z hlediska stavu současného člověka, jak z pohledu pastýřů, tak i ovcí či vlků. Drama se vždy zabývalo takovými otázkami a stojí zato je položit znovu...“ – vyjádřil se k tématu letošního „Umění dialogu“ Tadeusz Słobodzianek. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

touhy po lásce a odpuštění. Potřeba Boží blízkosti a poznání Božích záměrů, určitá iluminace přepadává postavy z celého sociálního spektra. Rétorika středověkých moralit a mirákul se zde spojuje s moderní psychoanalýzou ve zvláštní mystické atmosféře. Polysémantičnost způsobuje bohaté možnosti interpretace, takže při inscenování těchto her mají režiséři a scénografové prostor pro dotvoření příběhu dle svých představ. Pro krajní situace, které plní Słobodziankovy předlohy, je k jejich realizaci vhodnější prostředí divadla spíše alternativnějšího typu.

K raným Słobodziankovým textům patří **Baśń jesienna/Podzimní báj**. Roku 1981 se konala její premiéra na prknech Teatru im. Wojciecha Bogusławského v Kališi. Hru režíroval Rudolf Ziolo. Další titul s názvem **Pułapka/Past** se dostal poprvé na jeviště v krakovském divadle Grotteska v režii Wojciecha Ziętarského (1983).

Mezinárodní kariéru však nastartovalo úspěšné drama **Car Mikołaj, historia tragikomiczna w 21 scenach/Car Mikuláš, tragikomická historie o 21 výstupech**. Prvního uvedení na jeviště se text dočkal rovnou ve varšavském Teatru Dramatycznym v režii Macieje Prusa (1988). Autor, který důsledně označuje svá díla za „historie“ se ujal režie televizní verze hry, která byla vysílána roku 1995 v cyklu Teatr Telewizji Polskiej. *Car Mikuláš* je považován za nejgombrovičovštější Słobodziankův text pro jeho rafinovanou mystifikaci a obracení naruby všech dogmat.

Další autorův tvůrčí počín, satirická tragikomedie **Obywatel Pekosiewicz, smutna i pouczająca historia w 14 scenach/Občan Piekoš, smutná a poučná historie o 14 výstupech** vyšel v českém odborném časopisu Svět a divadlo 2001/1 v překladu Jiřího Vondráčka. „Hrdina“ PRL (Polské lidové republiky) žije ve východopolském městě Zámostí, kde každý po něčem marně touží a dělá to, co nikdy nechtěl. Podobenství předestírá obraz nevědomé společnosti „semleté“ komunistickým režimem, která formálně zatracuje křesťanství. S Piekošem projdeme Velkým týdnem Velikonočním až ke vzkříšení a naději. Příběh krom evangelií odkazuje na Zjevení sv. Jana. Všude se objevuje autorův typický motiv falešného proroka a dvojí morálky. Premiéra se konala v Lodži – bývalé multikulturní průmyslové aglomeraci, kde antisemitské odkazy v *Občanu Piekošovi*

stále silně rezonují u místního publika a vyvolávají bouřlivé ohlasy. Hru režíroval Michał Grabowski (1989).

Hra **Turlajgroszek, historia naiwna** jenž napsal společně s Piotrem Tomaszukem se objevila dokonce na repertoáru mosteckého Divadla rozmanitostí pod názvem **Valihrášek** (1994). Polská premiéra se uskutečnila na scéně Teatru Miniatura v Gdaňsku v roce 1990. Oba autoři hru také inscenovali se souborem Wierszalin. Byl to první počín nového divadla v roce 1991. Słobodzianek odešel z komunity v roce 1993. Mezitím vznikla bajka podle argentinské předlohy **Jaskóleczka/Vlaštovička** pro soubor loutkového divadla Guliver ve Varšavě (režie: Adriana Nora Pizzino, premiéra: 16. května 1992). Ve výpravě českého scénografa Pavla Hubičky se *Vlaštovička* hraje v divadle Baj Pomorski v Toruni (režie: Zbigniew Lisowski, premiéra 21. listopadu 2009).

Nediskutovanější a nejznámější drama Tadeusze Słobodzianka – břitká tragikomedie **Prorok Ilja, nieprawdopodobna historia w XIV scenach** měla televizní premiéru v autorské režii 6. června 1994. Reaguje na změnu režimu a divoká devadesátá léta, kdy se do východní Evropy stahovali sektáři, pochybní vizionáři a podnikatelé, aby se obohatili na úkor naivního lidu v postsocialistických zemích. K psaní ho v roce 1992 inspiroval skutečný příběh Eliáše Klimowicze, kterého v roce 1934 vesničané pravděpodobně ukřižovali, aby tímto empirickým pokusem zjistili pravost jeho mesiášství. Hru autor věnuje polskému herci Jerzemu Trelowi. Vystupuje v ní celá plejáda postav, představujících společenství nedovzdělaných, zato však náruživých křesťanů.

Kromě vesnického proroka Ilji zde najdeme hříšnici Olgu – později svatou, svatou Věru – později hříšnici, obchodního cestujícího Rotšilda z Białegostoku, polního strašáka Bondara, Marczuka, který se stane římským vojákem, Charytona, jenž se vtělí do postavy Jidáše, Aćka – budoucího Piláta, Mladou – později svatou Veroniku a jejího slepého otce, Katolíka, který se stane Herodem, Opilce a němého Wasyla. Děj se odehrává ve 20. století v sokolském okrese.

(...) *Białostocki pisarz wprost deklaruje przyjęcie na siebie roli świadka odchodzenia wieku i całej ery.*<sup>103</sup> *Świadomie podejmuje też mit końca świata. W*

---

<sup>103</sup> Porovnej výpověď Słobodzianka: (...) *Dla mnie ważne jest to, że zbliża się koniec wieku, więcej – koniec ery. Nie czuję się wieszczem, ale uważam, że ta epoka wymaga dobrego świadkowania. Pod koniec*

*jego utworach uderza nagromadzenie motywów, wątków i symboli biblijnych, które odsyłają do eschatonu. (...) Każda epoka schyłkowa wytwarza bowiem nie tylko rozmaite scenariusze apokalipsy, ale i pokrzepiające wizje ostatecznego ocalenia. (...)*<sup>104</sup>

*Prorok Ilja* je protkán syrovým humorem naivních chrapounů z Bohem zapomenuté končiny Polska, nedaleko hranic se Sovětským svazem. Žid, jmenovec bohatých amerických Rotschildů, se snaží vesničanům prodat svaté obrázky. Neuspěje zde ani s pravoslavnými ikonami, carskou rodinou či katolickými madonami, nikdo nekoupí Marxe, Lenina a Stalina ani se slevou. Vesničané vědí své. Nekoupí si od Žida nic z úcty k vůdci maršálu Piłsudskému. Rotšild jim tedy zdarma poskytne obrázek proroka Ilji, který se v okolí stal samozvaným světce. Lidé se na něj obrací se svým trápením, nenechají si vymluvit, že jim dokáže pomoci. Ilja je charismatický, sečtělý a rozšafný muž. Radí jim upřímně a moudře. Lidé však po něm chtějí zázraky. Očekávají vše od Boha a nic od sebe. Chybí jim pokora, mají sklon k bigotnímu, fanatickému prožívání víry. Neustále od Boha něco požadují, i když nežijí podle jeho přikázání. Jednoho dne přivedou Iljovi pomatenou dívku Olgu, kterou ostatní považují za posedlou d'áblem. Ilja ji přijme do svého domu, v němž si slušně žije z darů od věřících. Sedláci tolik touží po zázracích, že zveličují Iljovy schopnosti a šíří mýtus jeho svatosti. Iljův kult udržují ženy-devotky, které žálí na jím uzdravenou Olgu, které Ilja vstřícným chováním vrátil důstojnost. Olga plní v příběhu úlohu Máří Magdalény. Když vesničané zjistí, že po „seanci“ u proroka slepý neprozřel a opilec dál pije, veškerou frustraci a

---

*XX wieku, gdzie tyle szlachetnych idei zmieniło się w swoje przeciwieństwo, nasila się mit końca świata. (...) Wierzę, że na początku XXI wieku przyjdzie ta dobra energia poranka, już dla tego następnego pokolenia, że świat toczy się do przodu, a nie kręci się w kółko. I chciałbym, by mój teatr był takim miejscem, by ludzie, którzy będą z niego wychodzili, czuli potrzebę zastanowienia się nad tym, jakie jest ich miejsce, gdzie oni są, dokąd idą i skąd przyszedli. (...)* In: *Zderzenie teatru z prawdziwym pejzażem/Střet divadla se skutečným obrazem krajiny*. Rozhovor Tadeusze Słobodzianka s Annou Bikont, *Gazeta Wyborcza* (magazín) 1994/22, s. 9.

*(...) Pro mne je důležité to, že se blíží konec století, co víc – konec jedné éry. Necítím se věštce, ale myslím si, že tato epoka potřebuje dobrá svědectví. Koncem 20. století, kdy se tolik ušlechtilých idejí změnilo na svůj pravý opak, nabývá na síle mýtus o konci světa. (...) Věřím, že na začátku 21. století se objeví ta dobrá ranní energie, už pro to další pokolení, že se svět ubírá kupředu a netočí dokola. Také bych chtěl, aby mé divadlo bylo takovým místem, aby lidé při odchodu cítili potřebu zamyslet se nad tím, jaké je jejich místo, kde vlastně jsou, kam jdou a odkud přišli. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

<sup>104</sup> *Puzyna-Chojka, Joanna: Gra o zbawienie*. Kraków, Księgarnia Akademicka 2008. s. 12-13. (...) *Białostocký autor se přímo prohlašuje za svědka konce století a celé éry. Vědomě také připomíná mýtus o konci světa. Jeho díla překvapují množstvím biblických motivů, symbolů a dějových pásem, které odkazují k eschatologii. (...) Každá završení éry přece vytváří nejen rozmanité scénáře apokalypsy, ale také povzbuzující vize konečného spasení. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

zklamání si vylijí na Iljovi. Rozhodnou se ho ukřižovat, aby „pravda“ byla „doopravdy“. Sehrávají pak jednotlivé scény z posledních dní Ježíše Krista. Dokonce zkoušejí Žida ukřižovat nanečisto. Rotšild se trápí, že bude jeho národ opět obviněn ze smrti mesiáše...

Polskou divadelní premiéru *Proroka Ilji* uskutečnil Teatr Nowy v Lodži v režii Mikuláše Grabowského 12. listopadu 1999, tedy čtyři roky po uvedení hry v berlínském Teatru Kreatur v režii Andreje Worona. Do té doby už vzniklo několik textových variant, v některých kulturních časopisech proběhla při vydání cenzura kontroverzních pasáží.

(...) „*Prorok Ilja*“ to historia zabiedzonych, zdesperowanych chłopów – chcąc zbawić siebie i zepsuty świat – postanawiają ponownie ukrzyżować Chrystusa. (...) Grabowski, przenosząc opowieść Słobodzianka na scenę, nadał jej formę widowiska pasyjnego. Na pustej scenie czterech chłopów siedzących na ławce w powolnych, rytmicznych frazach rozważa sprawy tego świata i swojej pracy na roli. (...) Jednocześnie przypominają chór z dramatu antycznego. Jest w nim – mimo ciemnoty – wulgarna godność. Rodzi się myśl zbawienia świata. Z chóru wyłania się Pilat, Żołnierz, który przebije bok Chrystusa, Herod i Judasz. Ten ostatni wybrany zostanie w losowaniu, gdyż musi się na końcu powiesić, jak prawdziwy Judasz. (...) <sup>105</sup>

Místní slang, v němž do polštiny pronikají kalky z ruštiny, ukrajinštiny a běloruštiny, převedl režisér Janusz Klimsza do stylizovaného ostravského dialektu třicátých let 20. století v Ostravě. Pro studiový prostor Komorní scény Aréna eliminoval některé postavy a jejich repliky dal do úst jiným postavám nebo je vypustil. V inscenaci *Prorok Ilja, neskutečná historie ve 14 obrazech*, která měla premiéru ve výroční den teroristické katastrofy (11. září 2000) se rozhodl postrašit koncem světa i české publikum na prahu nového tisíciletí. Titul zůstal na repertoáru do Velikonoc 2004. Úspěšnou inscenaci Arény natočila v roce 2002 Česká televize Ostrava. 10. března 2001 se konalo představení pro odbornou veřejnost v rámci festivalu Ost-Ra-Var. *Prorok Ilja* byl uveden také na přehlídce České divadlo

---

<sup>105</sup> [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) 11.8.2010

(...) „*Prorok Ilja*“ vypráví o chudých, zoufalých sedlácích, kteří chtějí spasit svět, proto se rozhodnou opět ukřižovat Ježíše Krista. (...) Grabowski, který inscenoval Słobodziankův příběh, dal výslednému tvaru podobu pašijové podívané. Na prázdném jevišti sedí čtyři sedláci na lavičce a v rytmických frázích filozofují o věcech tohoto světa i své práci na poli. (...) Současně připomínají chór antického divadla. Kromě temnoty, v nich je jakási vulgární důstojnost. Vzniká myšlenka spásy světa. Z chóru vystupuje Pilát, Římský voják, který probodne bok Ježíše Krista, Herodes i Jidáš. Ten poslední bude vylosován, neboť se musí na konci oběsit, jako pravý Jidáš. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

2000/2001 (Divadlo Disk Praha), na Festivalu evropských regionů v Hradci Králové. Soubor hostoval na Jeleniogórském divadelním setkání a na Hornoslezském festivalu komorních divadel v Katowicích (2001). Komorní scéna Aréna obdržela hlavní cenu poroty na Festivalu divadel Moravy a Slezska v Českém Těšíně (listopad 2002) a nominaci na cenu Alfréda Radoka za režii a inscenaci roku 2001.

Klimszova inscenace staví na atmosféře, kterou dotváří scéna s prkennou podlahou, posypanou slámou, po níž běhá živá slepice a realistických rekvizitách (nářadí, hřebíky, vana s vodou, dřevěný kříž atd.). Když se příběh začíná jevit jako nereálný, promítnou se na zeď staré fotografie s tvářemi skutečných vyznavačů proroka Ilji. Děj podbarvuje originální a pestrá hudba Nikose Endoginise, v níž se prolínají ruské lidové popěvky, brumlové improvizace, pravoslavné církevní chorály a živě zpívané modlitby.

Představitel Ilji Pavel Cisovský pojal proroka jako lidového léčitele, rádce, který se zaujetím káže lidu a nechává se uctívat, nejlépe švarnými ženami. Narozdíl od většiny vesničanů získal určitý životní přehled a zkušenosti. Jeho výklady jsou sugestivní, neboť tomu co říká sám věří (konec světa, poslední soud). Narozdíl od většiny ostatních nemluví sprostě a zbožně se obklopuje svatými obrázky. Kult proroka vytvářejí postavy omezených hříšníků, naplno hrané kompaktním souborem, složeným z výrazných osobností. Krom titulní role vytvořili autentické a nápadité jevištní kreace také další herci: Gabriela Wilczková, Oldřich Matušínský, Vladislav Georgiev, Karel Růžička, Tereza Maňáková či Marek Cisovský. Kromě chvály za monumentální, autentický zážitek z představení Aréna sklidila i kritiku za strukturální chyby inscenace (kolísavá dynamika, monotónně obhroublý jazyk a těžko únosná délka trvání).

Klimszovi se podařilo zachytit několik církevních paradoxů (např. ženy, které se stylizují do rolí světic, ale vybírají za „léčení“ prorokem peníze). Postihl i stereotypy ve vnímání Židů, směšnost fanatického uctívání ikon na oltářích, pokrytectví křesťanských společenství a hlavně střet idejí 20. století v jedné malé osadě, která se řídí přírodními zákony a lidé si náboženství přizpůsobují, jak se jim to zrovna hodí. Víra je zároveň jednou z mála věcí, která jejich komunitu spojuje.

Všichni se touží dostat do Nebe a zároveň tady na Zemi vykonat něco mimořádného, co naplní život člověka smyslem. Vděčné a přiléhavé obrazy tvoří scény přípravy inscenace ukřižování.

**(...) Má divadlo podle vás stále ještě moc měnit svět k lepšímu?**

*Otázku, jestli divadlo má funkci výchovnou či morální, nemám rád. Divadlo je především umění a má svoje nástroje, které může s různým úspěchem uplatňovat. Základem všeho je podle mne dobrý text. Na základě toho pak může vzniknout dobré představení. Divadlo bych přirovnal ke společné psychoterapii, která řeší nejrůznější úchytky, obsese, šílenství. Mnoho známých psychiatrů přivedlo svoje pacienty na má představení. Jistě hlavně proto, aby cítili léčebné účinky divadla.*

**Režisér ostravské inscenace vaší hry Prorok Ilja, Janusz Klimsza, řekl, že jeho inscenace vznikla na základě objednávky doby. Tu dobu označil za „mesiášogenní“, čímž měl zřejmě na mysli potřebu nové ideje, nového paradigmatu. Může divadlo uspokojit takovou objednávku, „poptávku“, abych užil tržního termínu?**

*Tato vaše otázka souvisí s předchozí o schopnosti měnit svět k lepšímu. Já věřím v takovou schopnost divadla v případě jednotlivce. Tam je to možné. Já byl například vychován v Krakově divadlem sedmdesátých let a tamní divadlo mne, dalo by se říct, utvářelo. Nebylo pro mne lepší nauky o světě, než vidění světa v inscenacích Kantora, Grotowského a jejich dalších současníků. Nebylo tehdy nic lepšího v celém Polsku. (...) Divadlo je velmi horoucí, velmi emocionální umění a mě naprosto změnilo. Nyní mám potřebu splácet jakýsi dluh, který vůči divadlu, jako – řekl bych třetímu ze svých rodičů, cítím. A stále uvažuji, jakým způsobem předávat divadelní myšlení, které se mě tak výrazně dotklo. (...) Divadlo může ukazovat lidem to neslýchané bohatství světa v krásné vůni tolerance. (...)*

**Začátkem devadesátých let zmizel u nás „nepřítel“ a zákonitě nastala krize tématu. Jak jste se s podobnou situací vyrovnali v Polsku?**

*Nepřítel svobodného tématu na divadle padl u nás už v osmdesátém roce, deset let před vámi. (...) Úspěch začala slavit hra o životě jednotlivce, o soukromých problémech člověka, o problémech umělce a realizace jeho vize. Komunistickou ideologii nahradila ideologie katolická, která je pro nás v tuto chvíli velmi inspirující.*

*My jsme totiž více než dvě stě let měli v Polsku církve trpící, církve pod cizím zábořem, ale zato dnes se potýkáme s církví 17. století, s církví inkvizice. To je v této chvíli v Polsku velmi živé téma, které úzce souvisí s identitou polského člověka. Je to věc odhození celé nacionalistické historie Polska. Musíme se vyrovnat s historickou pravdou. Nejen s tím, že – jak se zdálo – jsme stále pronásledováni Rusy, ale musíme se také vyrovnat s polskými katy, kteří se zúčastnili vraždění Židů v době války a kteří se absolutně nelidským způsobem chovali k národnostním menšinám. To jsou témata, která dnes v Polsku tnou do živého. Jsem přesvědčen, že musí být také vysloveny divadlem. (...)<sup>106</sup>*

---

<sup>106</sup> Vrchovský, Ladislav: *Nezvrácíme*. (rozhovor s dramatikem Tadeuszem Słobodziankem) Divadelní noviny, 2004, č. 4.



Jelikož autor hru několikrát přepracovával, měl Janusz Klimesza jako překladatel k dispozici několik verzí primárního textu. Inscenace obsahuje jeho režijní rukopis fatalisty a zapadá do dramaturgie Komorní scény Aréna. Démon Ilja je zde symbolem oběti, kterou si společnost žádá od těch, kteří jí nastaví zrcadlo. Klimeszovu úpravu později převzalo Jihočeské divadlo České Budějovice. Redaktorka Svobody Šárka Nevidalová vyzpovídala Janusze Klimeszu a Tadeusze Słobodzianka při jejich společném shlednutí reprízy ostravské inscenace.

*(...) **Jak moc se liší váš scénář od Słobodziankova útvaru?***

*Především jsem zachoval hlavní myšlenku. Hra je v podstatě zamýšlením nad tím, kolik může přinést na první pohled naprosto nevinná a dobrá věc, zde jde konkrétně o křesťanství, víru v Krista a tak dále. (...) Samozřejmě jsem pak hru upravil na poměry Komorní scény Aréna, to znamená zredukoval počet postav a podobně.*

***Pane Słobodzianku, lze chápat ideu hry také jako metaforu?***

*Ano, je to možné a myslím, že i nutné. Konkrétní dějová linka je v podstatě velkým obrazem, mluví o manipulaci, o násilí... a to vše je samozřejmě neustále aktuální. Nejen za každých časů, ale také v každé zemi.*

***Pane Klimeszo, jak přijímá toto drama, napsané původně pro polské publikum, český divák?***

*Ohlas je poměrně velký, ostatně taková reakce doprovází uvádění děl Tadeusze Słobodzianka pravidelně. Český divák však na rozdíl od Poláka zatíženého hlubokou křesťanskou tradicí své země, necítí vůči tématu, kritizujícímu svým způsobem náboženství, averzi. Proto se může do tématu hlouběji ponořit a vychutnat všechny absurdní scény, které obsahuje. (...)<sup>107</sup>*

*Prorok Ilja* byl kromě Ostravy a Berlína uveden např. také v Maďarsku a na Slovensku, u nás ho uvedlo Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích. Ondrej Spišák se stal dvorním režisérem Tadeusze Słobodzianka. Inscenuje jeho hry v Polsku i na Slovensku.

Na podzim 2005 proběhla na prestižním festivalu Divadelná Nitra slavnostní premiéra koprodukční inscenace *Proroka Ilji* v režii Ondreje Spišáka, v překladu Ľubomíra Feldka a výpravě Františka Liptáka, na níž se podílelo hned několik významných slovenských souborů. Kromě domácích divadelních institucí Teatro Tatro, nitranského Starého divadla a Divadla Andreje Bagara, se do projektu zapojila i bratislavská Astorka Korzo '90 a varšavský Teatr Narodowy. Mimořádný

---

<sup>107</sup> Nevidalová, Šárka: *Češi chápou absurditu snadněji*. (rozhovor s Januszem Klimeszou a Tadeuszem Słobodziankem) Svoboda, 14.12.2000.

umělecký počín byl zařazen do přehlídky Divadelní Flóra Olomouc, která se ten rok nesla v duchu motto *Na hranici skutečnosti* (Tereziánská Zbrojnice, 2.5.2006). Ve velkolepém, naturalisticky pojatém představení „detinského“ proroka Ilju hrál mladý charismatický herec Lukáš Latinák. Mezi ním a „posedlou“ dívkou Olgou (v alternaci Magdalena Boczarska a Zuzana Moravcová) došlo k naplněnému milostnému vztahu. Inscenace se vymykala černým humorem a fyzickým herectvím.

Další Słobodziankův text zpracovává známou legendu a pro svůj univerzální charakter patří mezi kmenový repertoár Wierszalinu. **Merlin – inna historia/Merlin – jiná historie** spatřil světlo světa v roce 1993 (režie Piotr Tomaszuk, adaptace Kazimíra Dejmka – klasika polské scény \*1924/†2002). Tuto předlohu nastudoval Andrzej Celiński se souborem Komorní scény Aréna v Ostravě (premiéra 13. 9. 2004). *Merlin* se hrál také v Belgii (režie Richard Kalisz, překlad Michel Masłowski a 15. března 1993 byl uveden na bruselském festivalu Temporalia 2004. Režisér Andrej Woron uvedl text opět na scéně Teatru Kreatur v Berlíně (překlad Martin Pollack).

Z dalších titulů Tadeusze Słobodzianka jmenujme alespoň **Kowal Malambo/Kovář Malambo** (vznikl pro potřeby Laboratoře dramatu v roce 2006, i když jeho první varianta se objevila na stránkách časopisu *Dialog* už roku 1993). Podobně i bilanční hra o střetu křesťanské a komunistické ideologie **Sen pluskwy/Sen štěnice** existuje v několika mutacích. Autor se důsledně věnuje vybraným tématům. Příběh je jeden, různí se však jeho konkrétní zpracování. Pod názvem *Śmierć PrisyPKina/Smrt PrisyPKina* se drama hrálo v krakovském Starém Teatru (1993-1995). Inscenaci uvedlo také televizní divadlo. Jedna z dalších autorských úprav se jmenovala *PrisyPKin* (1998-1999). V roce 2000 vznikl text s nejdelším názvem *Sen pluskwy – czyli Towarzysz Chrystus/Sen štěnice aneb Soudruh Kristus* (do češtiny přeložil Jiří Vondráček) zároveň s inscenací Teatru Nowego v Lodži (2001). V tomto znění hru následně uvedl Teatr Wybrzeże (2003).

Obraz současné polské společnosti spoluvytváří kolektivní reflexe minulosti. Odkrývání historických pravd a reflexe témat, které dlouho byly tabu. Tadeusz

Słobodzianek patří k odvážným, jenž otevřeli „Pandořinu skříňku” tragédie v Jedwabnem. Poprvé text dramatu **Nasza klasa – historia w XIV lekcjach/ Naše třída – historie ve čtrnácti lekcích** veřejně zazněl na závěr finále Gdyňské Nagrody Dramaturgicznej/Gdyňské dramatické ceny v květnu 2008.

(...) **NASZA KLASA Słobodzianka i Spiśáka**

**W Laboratorium Dramatu rozpoczęły się próby do spektaklu „Nasza klasa“. Dramat Tadeusza Słobodzianka wyreżyseruje Ondrej Spiśák. Premiera odbędzie się jesienią 2010 roku.**

„Nasza klasa” to opowieść o uczniach jednej klasy w miasteczku na wschodzie Polski. Sztuka rozpoczyna się sceną, w której dzieci, Polacy i Żydzi, odpowiadają, kim chceliby zostać w dorosłym życiu. Następnie – pośród wesel, narodzin i śmierci – śledzimy ich losy od lat przedwojennych poprzez obie okupacje, PRL, aż do czasów współczesnych.

Inspirowana zbrodnią w Jedwabnem „Nasza klasa” stawia pytania o źródła antysemityzmu i prawo do moralnej oceny uczestników tamtych wydarzeń. Pokazuje też, że na przestrzeni lat rachunek krzywd pisany był ręką zarówno Polaków, jak i Żydów.

„Nasza klasa” miała prapremierę w The National Theatre w Londynie, gdzie spektakl wyreżyserował Bijan Shebani. W warszawskim Laboratorium Dramatu „Naszą klasę” wystawi Słowak Ondrej Spiśák, który w Laboratorium Dramatu wyreżyserował inne sztuki Tadeusza Słobodzianka – „Merlina i inną historię i „Malambo-Argentyńską historię”. Scenografię zaprojektuje jego rodak František Lipták, a kostiumy Jan Kozikowski.

W spektaklu wystąpią: Magdalena Czerwińska, Izabela Dąbrowska, Monika Fronczek, Anna Gryszkówna, Dorota Landowska, Leszek Lichota, Robert Majewski, Paweł Pabisiak, Przemysław Sadowski, Marcin Sztabiński, Adam Woronowicz i Michał Żurawski.

**Trzeba się nieustannie mierzyć z traumą polsko - żydowskich relacji. Wierzę, że uda się ją pokazać w innym świetle, niejednoznacznie, tragicznie i sprowokować nie tylko namysł, ale również rodzaj katharsis, które nie pozostawi nikogo obojętnym – mówi o przygotowywanym spektaklu Tadeusz Słobodzianek.**  
(...) <sup>108</sup>

<sup>108</sup> [www.tat.pl](http://www.tat.pl) 25.7. 2010

(...) **Naše třída Słobodzianka a Spiśáka. V Dramatické laboratoři se začala zkoušet inscenace „Naše třída“. Drama Tadeusze Słobodzianka režíruje Ondrej Spiśák. Premiéra se bude konat na podzim 2010.** „Naše třída“ je příběh o žácích jedné třídy v městečku na východě Polska. Hra začíná scénou, v které polské i židovské děti vypravují, čím by chtěli být v dospělosti. Posléze – uprostřed svateb, porodů a smrti – sledujeme jejich osudy od předválečného období přes dvojí okupaci, Polskou lidovědemokratickou republiku, až do současnosti. „Naše třída“ – inspirovaná masakrem v Jedwabnem klade otázky po kořenech antisemitismu a právo na hodnocení morálky účastníků tehdejších událostí. Také ukazuje, že v průběhu let soupis křivd psaly ruce Poláků, stejně jako Židů. „Naše třída“ měla premiéru v The National Theatre v Londýně, kde hru režíroval Bijan Sheibani. Ve varšavské Dramatické laboratoři „Naši třídu“ připravuje Slovák Ondrej Spiśák, který zde dříve režíroval jiné hry Tadeusze Słobodzianka – „Merlina-jinou historii“ a „Malambo Argentinskou historii“. Scénografie se ujme jeho rodák František Lipták a kostýmy zhotoví Jan Kozikowski. V představení vystoupí... (...) **Je třeba se neustále vyrovnávat s polsko-židovským traumatem. Věřím, že se nám podaří ho ukázat v jiném světle, nejednoznačně, tragicky a**

Zatímco v Polsku trvají přípravy na divadelní událost v podobě ostře sledované premiéry *Naší třídy*, Velká Británie bezmála rok navštěvuje londýnskou inscenaci v National Theatre (premiéra 23. září 2009), kde nastudování této hry patří k nejmorbidnějším a nejvíce ponurým počínům v historii Národního divadla. Dramatická forma příběhu Židů v Jedwabnem svědčí, neboť ho ukazuje v hlubokých souvislostech a kruté zločiny jsou zde zobrazeny z pohledu přímých účastníků. Tadeusz Słobodzianek si z historických pramenů a očitých svědectví vybral několik postav, které umístil do jedné třídy, čímž z nich učinil spolužáky sobě blízké a rovné, kteří se přátelili, milovali i prali na základní škole a pak je doba postavila na opačnou stranu fronty. Spolužáci začali zabíjet spolužáky. Na jejich osudech se podepsala ironie osudu. Jako v každém kolektivu vznikla šikana, bezpráví, které skončilo fanatickým, ideologickým, absurdním a nelidsky brutálním pogromem.

Nápaditá expozice představuje jednotlivé hrdiny dětí ze sousedství. Do jejich života drama nahlíží vždy s časovým odstupem, kdy se mění politická situace a společenské klima. Na začátku jsou nevinní všichni, na konci téměř nikdo. Přestože je drama zajímavě vystavěno, spíš popisuje události, jejich motivace a důsledky, než aby k tomu přidávalo nějaký osobní autorský výklad.

Školní prostředí navodí čtenářům atmosféru semináře z psychologie a historie. Ve třídě nechybí „słobodziankowski“ humor a zkratka. Chronologické řazení není nijak konkretizováno. Každá z jednotlivých scén v sobě nese poslání, které se na konci spojí v memento. Sledujeme „lekcí za lekcí“ jak stoupá teror, narůstá bezohlednost, sobectví a zášť. Všeobecný proces zrodu zla, který čteme mezi řádky příběhu, představuje stěžejní element hry.

Dramatický příběh se skládá z několika silných osobních tragédií. Určitá míra katastrofy postihne všechny zúčastněné, kteří začínali školní docházku po skončení I. světové války. Postupně jsou studenti židovské víry eliminováni do zadních lavic. Škola života může začít. Autor chytře ukazuje lidskou provázanost postav, vyvolává u čtenářů či diváků vzpomínky na vlastní třídní kolektiv s jeho

proměnlivou a složitou hierarchií. Název hry připomíná také inscenaci *Umarla klasa* Tadeusze Kantora a známou píseň *Nasza klasa* šansoniéra Jacka Kaczmarského. Dramatik touží svou tvorbou vyvolat duchy zavražděných, aby nám sami pověděli o svém zavraždění. Přebírá pomyslnou pochoděň po romantických „věštcích”, vychovává, formuje a srovnává.

Velkolepý dramatický oblouk vzdáleně připomíná listování albem fotografií, kde ubývá živých a přibývá mrtvých. Lidé si ve vzpomínkách idealizují dětství, dospívání, kdy vše zakoušeli poprvé a svět byl v rovnováze. Hra výstižně analyzuje psychické poruchy vzniklé permanentním strachem, hladem a bezmocí. Osvětluje tehdejší situaci ve společnosti poznamenané rozličnými hrůzami II. světové války, během níž došlo 10. července roku 1941 k zločinu v Jedwabnem. Poláci tam zahnali své židovské sousedy do stodoly, zajistili dveře a upálili je. Pro dnešní společnost něco nepředstavitelného, zvráceného, absurdního. Je těžké se s tímto faktem vyrovnat. Kolektivním sezením u psychiatra by mohla být návštěva představení *Naši třídy*. Jedná se o dokumentární divadlo, které neodsuzuje, ale objasňuje, neomlouvá, ale definuje. Na celém světě se stále dějí kruté zločiny proti lidskosti. Divadlo má možnost proniknout hluboko pod povrch těchto událostí, kde jsou ukryty jejich příčiny a předpoklady. Hry tohoto typu rozšiřují chápání světových dějin (např. komorní drama Torstena Buchsteinera *NordOst* o rusko-čečenské válce a tragédii v moskevském Divadle Na Dubrovce nebo *Amerika II*. Biljany Srbljanović o tragédii pádu mrakodrapů v New Yorku). Téma Jedwabnego bylo již několikrát zpracováno a každý pohled dosud obohatil známá fakta o nové souvislosti. Slobodziankovu tvorbu zajisté ovlivnily šokující dokumentární filmy *Gdzie jest mój starszy brat Kain/Kde je můj starší bratr Kain* (režie Agnieszka Arnold, rok výroby 1998) a *Sąsiedzi/Sousedé* (režie Tomasz Gross, rok výroby 2001). O tři roky později se objevila kniha Anny Bikont *My z Jedwabnego*. Pogrom v Jedwabnem však dosud není příliš známý.

(...) *Sztuka rozpoczyna się na długo przed wojną, a kończy współcześnie, wpisując losy uczniów w dwudziestowieczny koszmar – okupację sowiecką i niemiecką, ludobójstwo, stalinowski terror, a do pewnego stopnia także emigrancką tułaczkę, oportunizm i kłamstwo komunizmu. Przy czym bohaterowie nie są jedynie biernymi ofiarami totalitaryzmów, ale ich agentami, sprawcami zbrodni i rzecznikami bezprawia. Centralnym problemem sztuki są stosunki polsko*

– žydovské, v kterých jest miejsce na przedwojenną koegzystencję i antysemitické ekscesy, miłosne związki i pogromy, odwet, nienawiść i strach. (...)

„Nic na ten temat nie wiedzieliśmy” – można było usłyszeć z ust Anglików w foyer National Theatre. (...) Brytyjscy kryticy ocenili więc spektakl wysoko, podkreślając, że historia wspaniale nakreślona przez Słobodzianka przeraża, że sztuka przedstawia wszystkie dwudziestowieczne okropieństwa mrozące krew w żyłach, że spektakl staje się czymś na kształt historycznego trybunału, že choć jest to „męczący, wymagający dużego wysiłku teatr, to jednak Słobodzianek chce stanowczo powiedzieć pewne rzeczy o wierze, honorze i patriotyzmie, w majestatyczny sposób tchnąc życie w historię” (Benedict Nightingale, *The Times*, 25. 9. 2009). (...)

Jeśli uznać, že *Nasza klasa* należy do literatury Zagłady, to można do niej odnieść kategorię niestosowności, której Michał Głowiński używa wobec literatury wprowadzající Zagładę do tego, co znane, już widziane, zbanalizowane, a tym samym umieszczající ją w sferze schematův, poddající wladaniu stereotypův. (srovnání s úvodní esejí spisovatele a literárního teoretika Michała Głowińskiego k jeho dílu: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie/Vhodnost a forma. Jak vyprávět o Záhubě*, kterou vydalo nakladatelství Universitas v Krakově v roce 2005). (...)<sup>109</sup>

Konečné vyznění autorského záměru vydá zřejmě inscenace zkušeného tvůrčího tandemu Tadeusz Słobodzianek-Ondrej Spišák v připravované inscenaci. Možná při té příležitosti vznikne další varianta textu *Naší třídy*. Pozornost médií, kterou nová inscenace zajisté vzbudí, bude moci ovlivnit veřejné mínění v záležitosti pogromu v Jedwabnem. Citovaná kritická esej Krystyny Duniec a Joanny Krakowské spojená s reportáží z premiéry v Londýně (měsíčník *Dialog* 2010/1) vyčítá dramatu málo intimních sond do nitra jednotlivých hrdinů, přílišný odstup, který způsobil autorský záměr pojmout celou šíři košatého problému do jedné hry. Jelikož se jedná o první činoherní hru pojednávající o této tragické události, nemohl si dovolit zpracovat téma z pohledu jedince. V podtextu se

---

<sup>109</sup> Duniec, Krystyna – Krakowska, Joanna: *Co się dzieje z „NASZĄ KLASĄ”?* *Dialog*, 55, 2010, č. 1. (...) *Hra začíná dlouho před válkou a končí v současnosti. Zarázuje osudy žáků do hrůzoplného dvacátého století. Sovětská a německá okupace, genocida, stalinský teror a do jisté míry také potulka emigrace, oportunismus a lež komunismu. Přičemž hrdinové dramatu nejsou jen trpícími oběťmi totalit, ale jejich agenty, vrahy i kritiky bezpráví. Ústředním motivem hry jsou polsko-židovské vztahy, v nichž není místo na předválečnou koexistenci a antisemitské excesy, milostné vztahy a pogromy, odvety, nenávisť či strach. (...) „Nic jsme o tom nevěděli.“ neslo se z úst Angličanů ve foyer Národního divadla. (...) Britští kritikové tedy inscenaci navýsost ocenili, zdůrazňují, že příběh načrtnutý Słobodziankem děsí, že hra ukazuje všechny hrůzy 20. století až tuhne krev v žilách, že inscenace je jakýmsi historickým tribunálem, že byt' se jedná o únavné, náročné představení, přece jen chce Słobodzianek jasně vyjádřit určité myšlenky o víře, cti a vlastenectví, majestátním způsobem vdechnout život historii. (...) Pokud uznáme, že *Naše třída* patří do literatury Zániku, tak na ni můžeme uplatnit kategorii nevhodnosti, kterou užívá Michał Głowiński vůči literatuře představující Zánik jako to, co je známo, již viděno, zbagatelizováno, a tím pádem umístěno ve schematické sféře, která podléhá stereotypům. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

skrývají nevyřčené křivdy postav, z nichž každá zastupuje určitou skupinu účastníků tehdejší tragédie. Když se Andrzej Wajda, už jako nestor polské kinematografie, rozhodl natočit celovečerní hraný film o masakru v Katyňském lese, zvolil podobně panoramatický model dějinných událostí. Přitom jde o jeho osobní trauma, které se ho bezprostředně týká a terapií by mu bylo zvěčnit na plátně příběh svého otce zavražděného v Katyni. Teprve po určité úrovni osvěty lze účinně pod drobnohledem zkoumat změny v lidském organismu v extrémní a bezvýchodné situaci a položit s tím související otázky.

*Nашe třída* svým důrazem na didaktiku navazuje na snahu pozitivistů „suplovat“ uměním nedostatky společnosti.

(...) *Sąsiedów można zmieniać, „nasza klasa” podlega wyborom. Można ją częściowo wypierać, usuwać z tego, co wypowiedalne, ale – i tu jest wielka siła dramatu Słobodzianka – splot „naszej klasy” im mocniej wypieramy, tym silniej powraca. Nawet jeśli złamane zostały wszystkie zasady wpisane w taką przynależność, nawet jeśli kolegów pozbawiło się życia i mienia, nawet jeśli kolegów się torturowało. (...) W Naszej klasie bohaterowie zmieniają ojczyzny i religie, nazwiska i języki, przywiązania i przekonania; na „klasę” są skazani za życia i po śmierci. (...)*<sup>110</sup>

## Závěrečné slovo

Při přípravě na psaní této práce jsem sledovala, co z odkazu minulosti se promítá do nejnovějších dramatických textů. Zajímalo mne, jaké problémy řeší hrdinové těchto příběhů, jaké reálie se promítnou do sémantiky scénografie v scénických poznámkách, jakým jevištním jazykem promlouvají dramatické postavy, či které odkazy se v novodobých polských hrách vyskytují. Také jsem se okrajově zabývala dnešním uchopením opakujících se „věčných” témat polské dramaturgie a jejich percepce. V roce 2006 jsem napsala oborovou práci na divadelní vědě. *Náhradní světy jako téma současného divadla* se zaměřením na dramaturgii ostravského Divadla Petra Bezruče, kde měla dokonce světovou premiéru hra Domana Nowakowského *Ústa Micka Jaggera* v překladu Janusze

---

<sup>110</sup> Słobodzianek, Tadeusz: *Nasza klasa*. (doslov Leonarda Neugera) Gdańsk, Słowo/obraz terytoria. s. 103. (...) *Sousedy si możemy wybierać, „naši třídu” nikoliv. Możemy se jí częściowo zřici, wynechat to, co lze verbalizovat, ale – a tady je velká síla Słobodziankova dramatu – propletenec „naší třídy”. Čím více se od něj distancujeme, tím intenzivněji se vrací. Dokonce i když došlo k porušení všech pravidel příslušnosti k třídnímu kolektivu, i když jsme spolužáky připravili o život a majetek, dokonce i když jsme je mučili. (...) V *Naší třídě* hrdinové mění vlast, náboženství, příjmení i jazyky, záliby i názory: na svou „třídu” jsou odsouzeni za živa i po smrti. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová*

Klimszy a v režii Andrzeje Celińského (premiéra 10.5.2002, derniéra 22.12.2004). Tato látka byla první současnou polskou hrou, která mne oslovila natolik, že vyvolala zájem zabývat se současnými polskými reáliemi, polskou identitou, mentalitou i fatalitou na polských i českých divadelních prknech. Oba dva režiséři přivádějí polské hry do českého divadelního kontextu.

Během cest do Polska, především během studijní stáže na Jagellonské Univerzitě v Krakově, jsem čerpala diváckou zkušenost v tamějších divadlech. V rámci studia jsem zkoumala množství současných polských her na profesionálních českých jevištích. Výsledek mne utvrdil ve smyslu mé práce pro praktické i teoretické divadelníky a literáty, kteří se chtějí seznámit s polskými autory, kteří třeba ještě nejsou přeloženi do češtiny. Divadelní divácký okruh má určité estetické nároky a hlubší práh citlivosti než běžná populace. Po návštěvě dobrého představení by měl divácký zážitek kulminovat a rozjítit jeho vlastní myšlenky na základě individuální životní zkušenosti a povahy. Myslím, že důležitější, než choronologické dělení divadla, je kvalitativní hledisko v závislosti na osobním vkusu, neboť kolik je diváků, tolik je pohledů na totožné představení. Jedno známé přísloví říká: Kde jsou dva Poláci, tam jsou tři teorie. **Pluralita názorů** v diskuzi probíhající při vzájemném respektu, je opravdovým přínosem pro všechny zúčastněné a právě z takových diskuzí vyvodit zajímavé závěry. Důležitým předstupněm k psaní této diplomové práce byly právě takovéto obohacující debaty.

**Divadlo zrcadlí naši realitu**, tudíž má v sobě potenciál podávat o ní svědectví nepovrchní, detailní, osobité. Zároveň o něm hovoříme jako o umění pomíjivém a podléhajícím módním vlnám. Tvorba divadelních her je práce výsostně niterná, nepřinášející okamžitou prestiž a mediální úspěch. Autor je omezen mnoha limity, čelí komerčním tlakům vycházejícím z provozu a zaměření divadla. Často se do psaní pouštějí dramaturgové divadel, kteří tvoří role hercům „na tělo“, když vhodnější titul není k mání nebo se naskytne dráždivé téma.

Někdy se literatura a divadlo od sebe neustále vzdalují. Divadelní texty zůstanou pro budoucí generace, zatímco po dohrané inscenaci v divadelním archivu



zbyde většinou divadelní program, případně režijní kniha, pár dekorací a fotografií, ale hlavně – textová předloha. Audiovizuální záznam z běžného představení vždy zkresluje jeho percepci, rozhlasový či televizní záznam inscenace je trochu jiný druh umělecké činnosti, neboť se zde pracuje s přenosovou technikou a následnou postprodukcí. Inscenace se od premiéry k derniéře v každé repríze mění, často velmi výrazně, když se přenese do jiného prostoru, nebo dojde k alternaci v hlavních rolích. Nejvíce inscenaci ovlivňuje divácký faktor. Tím se také divadlo zásadně liší od ostatních druhů umění.

Neustále se ze všech stran ozývají hlasy, že máme nedostatek her reflektujících dynamické proměny ve vývoji společenského řádu. Dramaturgové adaptují pro divadlo filmové a televizní scénáře, literární díla či životopisy mediálně známých osobností. Sáhnout po neznámé a nevyzkoušené novince však nemají odvahu. Přitom se často starší látky inscenují v „bezčasi“, kdy je děj hry zbaven ukotvení v konkrétní době, což si klade za cíl ho posouvat do univerzální roviny a zároveň koncentrovat pozornost diváka na vnitřní aspekty dramatu. Inscenátoři se obvykle snaží vzepřít inscenační tradici daného titulu, vnést do hry jiný originální výklad a uchopit ji po svém. Téměř absolutní formální i obsahová volnost zahání mnoho dnešních divadelníků do slepé uličky, neboť svými výrazovými prostředky jednají proti smyslu předlohy. Uvedení dramatické novinky přitahuje pozornost divácké obce a její první uvedení ovlivní názor na kvality jejího autora.

Jedním z určujících rysů dnešního divadla je *režisérismus*, čili nadvláda režijní složky nad hereckou, výtvarnou a hudební složkou inscenace. V těžkém konkurenčním boji o diváka si někdy divadlo pomáhá např. obsazováním aktuálně populárních tváří, šokujícími názvy nebo plakáty. Dochází k proměnám soustředění diváků, kteří jsou čím dál míň ochotni strávit představením více než dvě hodiny ze svého večera. Jejich pozornost je nyní ve větší míře zvyklá na „klipovitě“ a simultánní vnímání, proto se v divadle častěji podbarvuje nebo nahrazuje slovo hudbou, přidávají se projekce, světelné efekty a další jevištní technika. Význam slov v přenosu sdělení přejímá pohyb a akce. Režisér vytváří umělou realitu podle své tvůrčí vize. Pokud chce vyvolat publikum provokovat nebo jím otrást, neváhá

užít i krajních vyjadřovacích prostředků. Někteří režiséři mají divácký šok spojen se svým režijním rukopisem. Když padla většina estetických tabu, divadlo už nebude stejné jako před nástupem cool dramatiky. Posunula se hranice základních estetických kategorií krásy a ošklivosti. Inscenátoři už místo polemiky se svými předchůdci a vyhraňování vůči tradicím, začali soustředit na divácký vkus. Tržní tlak určuje styl a obsah představení. Klasický repertoár je hluboko v povědomí veřejnosti a vždy bude hojně navštěvován. Pro dnešní tvůrce není historické drama, hledají v něm inspiraci, kořeny identity a její precizní strukturu naplňují vlastními interpretacemi. Sociologické požadavky jsou zohledňovány také ve vznikajících dramatech.

*(...) „Zła reżyseria” jako strategia artystyczna jest sposobem poszukiwania nowego języka teatralnego na drodze radykalnego odrzucenia estetycznego i rzemieślniczego kanonu, który okazuje się niewystarczający w wyrażeniu prawdy o człowieku. (...)<sup>111</sup>*

Ke žhavé současnosti se inscenátoři s oblibou vyjadřují skrze aktualizace v textu, imitace, narážky či gesta, použitím provokativní hudby či bizarních kostýmů. Pro experimenty všeho druhu režisérům slouží především klasické texty, neboť právě zavedené tituly lákají do hlediště publikum. Kvality každého díla prověří především časový odstup. Divadlo se však zaměřuje na věčné otázky existence a mezilidských vztahů.

Autor, který píše text pro tzv. dokumentální divadlo, se vystavuje mnoha rizikům, především pak toho, že skutečná fakta přestanou být představována divadelním způsobem. Divadlo nemá být kopií naší skutečnosti, ale jejím originálním vyjádřením. Požadavkem dodržování objektivních faktů může být limitována dramatikova tvůrčí svoboda. Divadlo nemá prostředky, aby naturalisticky zobrazovalo skutečnost, pouze se jí inspiruje, jako houba ji nasává do sebe a přetváří do jiné reality, kde platí odlišné zákonitosti. Divadlo potřebuje vlastní formu sdělení, svébytnou cestu k jedinečnosti, byť přejímá filmové postupy a televizní herectví. Pouze v divadelním prostoru se vnímatel stává nezbytným

---

<sup>111</sup> Burzyńska, Anna: *Didaskalia*, 2009, s. 2. (...) „Zła reżie“ jako umělecká strategie je způsobem hledání nového divadelního jazyka na cestě radikálního zavržení estetického i řemeslného kánonu. (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

komponentem ke vzniku představení. Jedinečnost divadla je dána setkáním živého člověka s živým člověkem. Proto nedošlo k zániku divadla nástupem filmu a jiných hromadných sdělovacích prostředků. Jedinečnost pokračuje.

Každá divácká skupina pochopitelně reaguje odlišně a ve vzájemné interakci ovlivňuje scénické dílo. Text nabízí inscenátorům cesty k jeho interpretaci v závislosti na uměleckém záměru tvůrců. Samotné čtení textu, rozkrývání jeho významů, je navýsost individuálním procesem. Do vzniku samotného představení obvykle probíhá boj různých koncepcí. Divadlo jako kolektivní umění magneticky přitahuje konflikty a emoce. Což teprve to aktuální, nezvyklé, ještě nezařazené do souvislostí z hlediska vývojových tendencí. Lze v něm objevit dosud nepopsané skutečnosti, nebo tady už všechno někdy bylo a cyklicky se vrací na scénu? Objevujeme dávno objevené?

*(...) Współczesność jest natomiast dla piszącego tematem odrażającym i niebezpiecznym. Czego się dotknąć – budzi kontrowersje, kogo nie poruszyć – rozgrzebuje się gniazdo szerszeni. Żyjących nie można podsumować i rozliczyć, ponieważ w każdej chwili gotowi są fiknąć koszmarnego kozła, obracając wniwecz z trudem wznoszone konstrukcje dowodów logicznych. Nie można ich klasyfikować, jeśli jeszcze się rozwijają, a gdy przestali się rozwijać, nie warto już o nich pisać. (...)<sup>112</sup>*

Jestliže v Polsku vycházejí texty na internetu a časopisecky, v repertoáru kamenných divadel se prosazují obtížně, nedostanou se do povědomí kulturní veřejnosti tolik, jako např. novinky zahraniční. Polští i čeští dramatici se často inspirovaní hranými autory ze zahraničí.

Společné rysy polských dramát přelomu tisíciletí lze vystopovat na základě dvoudílné reprezentativní antologie, mapující hry ovlivněné světovou cool dramatikou. Středoevropský divák však své myšlenky a názory mění pomaleji, než se střídají trendy ve stylech divadla. Divák byl donedávna zvyklý v umění spatřovat jinotaje, politické aluze. Doslovnost, přímočarost a obnaženost současného divadla

---

<sup>112</sup> Hausbrandt, Andrzej: *Rozmowy z ludźmi teatru/inscenizatorzy*. Warszawa, Wydawnictwo literackie 1973. s. 7. (...) *Zatímco současnost je pro písčícího téma odpudivé a nebezpečné. Na cokoli sáhne – to vzbuzuje kontroverzi, upozorní-li na někoho – šlápne tím do vosího hnízda. Žijící nelze hodnotit a rekapitulovat, neboť jsou kdykoli připraveni udělat šílený kotrmelec, čímž obrátí naruby složité vytvořené logické argumenty. Nedají se klasifikovat, dokud se ještě vyvíjejí, a když se přestanou vyvíjet, nemá už smysl o nich psát.* (...) přel. Doubrava Krautschneiderová

leckdy odmítá. Nechce na scéně vidět „ulici“, ale krásu a dokonalost, kterou jim anti-iluzivní divadlo nemůže nabídnout. Velká hybridita žánrů však dává možnost okusit v jediném večeru tragédii, komedii, frašku, estrádu i moralitu.

Teorie a kritika se nesměle snaží zachytit a zmapovat velmi roztržité vývoj rozličných směrů a stylů soudobého divadelního umění. Přesto těžištěm výzkumu je minulost, nikoliv přítomnost. Analyzovat současné divadlo není věc jednoduchá, neboť často chybí vhodná terminologie, když už ta zažitá nestačí. Každé vydání české teatrologické publikace můžeme považovat za malý svátek. Polsko je na tom do jisté míry lépe, hlavně co se týče překladů ze světové literatury. Také tam nedávno vyšla antologie nejranějších českých autorů. Až se z našich časů stanou staré časy, čím budeme výjimeční?

*(...) Unikajmy więc jednostronności w poznawaniu świata, pamiętając, że zawsze żyjemy we współczesności. Teatralia na polskim rynku wydawniczym przedstawiają się skromnie, by nie rzec – ubogo. (...) Większość opublikowanych książek i broszur ma charakter historyczny, jako że przeszłość okazała się tematem bardziej pasjonującym naszych teatrologów niż teraźniejszość. Pisuje się szeroko i dociekliwie o błędach i sukcesach dawnych epok, zbiera zatarte ślady minionego, grzebie w zakurzonych rocznikach XIX-wiecznych gazet, zbutwiałych pamiątkach, zetłanych od starości listach, rachunkach, zapiskach. (...)<sup>113</sup>*

Zápas mezi „starým“ a „novým“ diferencuje divadelní svět. Činoherní dramaturgie převážně tvoří most mezi těmito světy, aby uspokojila všechny cílové skupiny na základě kompromisu. Vznikají také soubory s vyhraněným profilem, zaměřené na konkrétní věkovou skupinu diváků, nebo sdružené kolem jedné vůdčí osobnosti. Stírá se rozdíl mezi profesionálním a amatérským divadlem, začíná se pracovat projektovou metodou, kdy vznikají inscenace díky podpoře grantů. Dochází k většímu mezinárodnímu pohybu umělců, nejrůznější subjekty organizují festivaly, workshopy a site-specific performance. Se změnou divadelní konvence jde ruku v ruce jiný styl psaní textů.

---

<sup>113</sup> Hausbrandt, Andrzej: *Rozmowy z ludźmi teatru/inscenizatorzy*. Warszawa, Wydawnictwo literackie 1973. s. 6. (...) *Zkusme se proto vyhnout jednostrannosti v poznávání světa, pamatujeme, že vždycky žijeme v současnosti. Divadelní literatura se na polském trhu vyskytuje ve skromném měřítku, nechceme-li říct – v ubohém. (...) Většina vydaných knížek a brožur se týká historie, jakoby se minulost jevila badatelům přítešlivější než současnost. Zeširoka a podrobně se píše o chybách i úspěších dávných epoch, sbírá zašlé stopy dávno přežitého, přehrabuje v zaprášených ročnících novin z devatenáctého století, ztrouchnivělých denících, stářím zetlelých dopisech, účtech, zápiscích. (...)* přel. Doubrava Krautschneiderová

Mezi mé nejoblíbenější polské dramatiky patří řada velikánů polské dramatiky jako Wojciech Bogusławski, Aleksander Fredro, Juliusz Słowacki, Witkacy, Ernest Bryll, Sławomir Mrożek, Witold Gombrowicz nebo dramatičky Gabriela Zapolska a Zofia Nałkowska. Vztah k dnešní generaci dramatiků se utváří složitěji, ale i tam lze najít mnohé pozoruhodné osobnosti. O díle některých z nich pojednává čtvrtá kapitola této diplomové práce. Během psaní jsem zohledňovala

*(...) Současnou polskou dramatiku netvoří jen její velká jména Tadeusz Różewicz a Sławomir Mrożek. (...) Mezi nejvýraznějšími autory debutující v devadesátých letech patří mimo jiné Lidia Amejko, Krzysztof Bizio, Tomasz Man a Ingmar Vilquist.*

*Taková současnost nás zajímá nejvíce. Můžeme na ní vidět někdy neohrabané polské zápasy se svobodou, odrážejí se v ní otázky, které trápí mladé generace Poláků. (...)*<sup>114</sup>

Na veškeré texty můžeme nahlížet z hlediska národní tradice, i když má každý z nich univerzální rozměr, který je sdělný čtenářům a badatelům z celého světa. Polsko je nám zemí blízkou i vzdálenou, všední i exotickou, sympatickou i rozčilující, známou i neznámou. Jedním z tisíců způsobů, jak tuto rozporuplnou zemi poznat, je detailnější seznámení se s její historií, zvyky, literaturou, kinematografií, výtvarným uměním, architekturou, hudbou a také divadlem. Doufám, že tato diplomová práce tomuto přirozenému cíli dopomůže, byť její rozsah neumožňuje globální pohled, který by zahrnul celou šíři tohoto tématu. Chtěla bych otevřít řadu dalších otázek spojených s prolínáním a koexistencí našich kulturních světů.

---

<sup>114</sup> Amejko, Lidia – Bizio, Krzysztof – Tomasz Man: *Pobavme se o životě a smrti*. Praha, Divadelní Ústav 2002. s. 4.

## SOUPIS LITERATURY A PRAMENŮ

- Amejko, Lidia – Bizio, Krzysztof – Man, Tomasz: *Dvojdřívko*. In: Pobavme se o životě a smrti. Praha, Divadelní ústav 2002.
- Barba, Eugenio – Nicola Savarese: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní Ústav 2000.
  - Bizio, Krzysztof: *Lament i inne sztuki*. Łódź, Teatr Powszechny 2003.
- Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*. Praha, Nakladatelství Lidových novin 2001.
  - Buchwald, Dorota a kol.: *Teatr w Polsce 2010*. Warszawa, Instytut Teatralny 2010.
- Burzyńska, Anna: *Didaskalia*, 2009.
- Burzyńska, Anna: *Nicland*. Kraków, Księgarnia Akademicka 2004.
- Ćirlić, Jovanka: *Dialog*, 48, 2003, č. 10.
- Ćirlić, Dorota Jovanka: *Dialog macicy z mózgiem. Rozmowa z Marią Wojtyšką*. *Dialog*, 51, 2006, č. 10.
- Derkaczew, Joanna: *Dzika dramaturgizacja*. In: Notatnik Teatralny – Zawód dramaturg. Wrocław, Ośrodek Kultury i Sztuki 2010.
  - Duniec, Krystyna – Krakowska, Joanna: *Co się dzieje z „NASZĄ KLASĄ”?* *Dialog*, 55, 2010, č. 1.
- Dombrowski, Stanisław a kol.: *Slovník biograficzny teatru polskiego 1765-1965*. Warszawa, PWN 1973.
  - 9. Dvořák, Jan: *Malý slovník managementu divadla*. Praha, Pražská scéna 2005.
  - Dzierbicka, Katarzyna: *50 LAT TEATRU TELEWIZJI*. Kraków, Rabid 2004.
- Gałczyński, Konstanty, Ildefons: *Teatrzyk zielona gęś*. (předmluva Kiry Gałczyńské) Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1999.
- Godlewska, Joanna: *Najnowsza historia teatru polskiego*. Wrocław, Siedmiogród 2008.
  - Grzela, Remigiusz: *Spełniony*. Warszawa, Trio 2009.
  - Grzela, Remigiusz: *Oczy Brigitte Bardot*, program k inscenaci Teatru Na Woli, Warszawa: 2008. In: Remigiusz Grzela – *Moja podróż z Babarą Krafftówną*.
  - Grzymała-Siedlecki: *Z teatrów warszawskich*. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1972.
- Hausbrandt, Andrzej: *Rozmowy z ludźmi teatru/inscenizatorzy*. Warszawa, Wydawnictwo literackie 1973.
- Hernas, Czesław: *Barok*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1999.

- Hutnikiewicz, Artur – Lam, Andrzej a kol.: *LITERATURA POLSKA XX WIEKU. PRZEWONIK ENCYKLOPEDYCZNY. A-O*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2000.
- Hutnikiewicz, Artur: *Młoda Polska*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2001.
- Jaworska, Justyna: *Co ona mogła czuć? Rozmowa z Remigiuszem Grzelą*. Dialog, 54, 2
- Kazda, Jaromír: *Kapitoly z dějin divadla*. Jinočany, H&H 1998. 009, č. 1.
- Kerbr, Jan a kol.: *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919-2009*.
- Ostrava, 2009. In: *Činorerní soubor NDM v letech 1999-2000*.
  - Kłossowicz, Jan: *Antologia polskiego dramatu 2*. Warszawa, Prószyński i S-ka 2007.
  - Kłossowicz, Jan: *Słownik teatru polskiego*. Warszawa, MUZA SA 2002.
- Lenčová, Žofie: *Perly starověku*. Ostrava, Knižní expres 1997.
- Markiewicz, Henryk: *Pozytywizm*. Warszawa, PWN 1999.
- Naborowska, Aleksandra: *Wanda Wasilewska wieczór literacki. (předmluva Zbigniewa Wasilewského)* Warszawa, Czytelnik 1954.
  - Nekvasil, Jiří: *August Strindberg – Hra snů*, program k inscenaci Komorní scény Aréna, Ostrava: 2009.
  - Nevidalová, Šárka: *Češi chápou absurditu snadněji. (rozhovor s Januszem Klimszou a Tadeuszem Słobodziankem)* Svoboda, 14.12.2000.
- Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha, Divadelní Ústav 2003.
- Pawłowski, Roman: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków, Zielona sowa 2004.
- Pelikán, Jarmil: *Juliusz Słowacki wśród Czechów*. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1973.
- Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polského divadla*. Brno, Univerzita J.E. Purkyně 1988.
  - Pelikán, Jarmil: *Nástin dějin polské dramatiky*. Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1978.
  - Puzyna-Chojka, Joanna: *Gra o zbawienie*. Kraków, Księgarnia Akademicka 2008.
- Roszkowski, Jakub: *Stanisław Ignacy Witkiewicz ONI*. In: program Teatru Wybrzeże, Gdańsk, 2008.
- Roubal, Jan: *Dvakrát Wesele Petra Lébbla*. In: Divadelní revue č. 3, 2003.
- Różewicz, Tadeusz: *Teatr1. (předmluva Józefa Kelera)* Kraków, Wydawnictwo Literackie 1988.

- Saramonowicz, Andrzej: *Nie tylko mężczyźni*, program Teatru Bagatela, Kraków: 2005, In: *Premiera Testosteron*.
- Shakespeare, William: *Sonety*. Brno, Atlantis 2009.
- Sieradzki, Jacek: *Dialog*, 49, 2004, č. 8.
  - Sławiński, Janusz a kol.: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław, Ossolineum 1993.
- Słobodzianek, Tadeusz: *Nasza klasa*. (doslov Leonarda Neugera) Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Sobotková, Marie: *Najważniejsze zabytki piśmiennictwa polskiego (Od Bogurodzicy do Norwida)*. Olomouc, Univerzita Palackého 1996.
- Sobotková, Marie: *Od Mickiewicza do Miłosza I. (1822-1918)*. Olomouc, Univerzita Palackého 2000.
  - Suchánek, Tomáš – Sobalová, Kateřina: *Doman Nowakowski-Ústa Micka Jaggera*. In: *Divadlo Petra Bezruče 1995-2005*. Ostrava, Divadelní společnost Petra Bezruče 2005.
    - Święch, Jerzy: *Literatura polska w latach II WOJNY ŚWIATOWEJ*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2002.
- Szaniawski, Jerzy: *Hry. (předmluva Jarmila Pelikána)* Praha, Odeon 1986.
  - Tomkowski, Jan: *Literatura Polska*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1997.
    - Tomkowski, Jan: *Wyspiański/Cztery dramaty (posłowie/doslov)*. Warszawa, Świat książki 2002.
    - Vrchovský, Ladislav: *Nezvrácíme*. (rozhovor s dramatikem Tadeuszem Słobodziankem) *Divadelní noviny*, 2004, č. 4.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Teatr i inne pisma o teatrze*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1995.
  - Witkowska, Alina – Przybylski, Ryszard: *Romantyzm*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1999.
    - Wroczyński, Tomasz: *Literatura po 1939 roku*. Warszawa, Wydawnictwo Pedagogiczne 1993.
- Wyka, Kazimierz: *Fredro*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1986.
- Zapolska, Gabriela: *Moralność pani Dulskiej*. (doslov Anny Popławské) Kraków, Greg 2003.
- Ziomek, Jerzy: *Renesans*. Warszawa, Wydawnictwo naukowe PWN 1999.

## WWW. STRÁNKY:

1. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Dziady\\_\(dramat\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Dziady_(dramat))



2. <http://www.teatry.art.pl>
3. <http://zprawy.idnes.cz/mfdnes.asp>
5. <http://www.wajda.pl/pl/filmy/film.13.html>
6. [http://www.januszglowacki.com./in\\_Polish/Biografia/biografia.htm](http://www.januszglowacki.com./in_Polish/Biografia/biografia.htm)
7. [www.polonistika.cz](http://www.polonistika.cz)
8. [www.stopklatka.pl/wydarzenia](http://www.stopklatka.pl/wydarzenia)
9. [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl)
10. [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl)
11. [www.adit.art.pl](http://www.adit.art.pl)
12. [www.tat.pl](http://www.tat.pl)
13. [www.culture.pl](http://www.culture.pl)
14. [www.facebook.com](http://www.facebook.com)
15. [www.slowacki.krakow.pl](http://www.slowacki.krakow.pl)
16. [www.greenlight.art.pl](http://www.greenlight.art.pl)
17. <http://independent.pl>
18. [www.wierszalin.pl](http://www.wierszalin.pl)

### **Seznam webových stránek poskytujících plné znění divadelních textů**

Dramatické texty analyzované nebo zmiňované v diplomové práci jsou přístupné na:

[www.tat.pl](http://www.tat.pl) – Burzyńska, Anna: *Jesli pragniesz kobiety, to ja porwij, Surwiwal, Najwiecej samobojstw zdarza sie w niedziele, Czary Mary, Wszystko gra*  
Słobodzianek, Tadeusz: *Sen pluskowy, Malambo, Merlin*

Na požádání lze obdržet hry od zastupujících agentur v Polsku:

[www.greenlight.art.pl](http://www.greenlight.art.pl) – Remigiusz Grzela

[www.adit.art.pl](http://www.adit.art.pl) – Anna Burzyńska, Doman Nowakowski

Zprostředkováním děl nedostupných v časopisech nebo internetu se zabývají také pražské divadelní agentury: [www.dilia.cz](http://www.dilia.cz) nebo [www.aura-pont.cz](http://www.aura-pont.cz)

## **SEZNAM PŘÍLOH:**

### **1. SOUBOR FOTOGRAFIÍ DIVADELNÍCH INSCENACÍ SEZNAM FOTOGRAFIÍ ČESKÝCH INSCENACÍ POLSKÝCH HER**

Bryll, Ernest: Malované na skle. Divadlo Loutek Ostrava

Gombrowicz, Witold: Ivonna, princezna burgundánská. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, foto Josef Hradil

Nowakowski, Doman: Ústa Micka Jaggera, Divadlo Petra Bezruče Ostrava

Saramonowicz, Andrzej: Testosteron, Jihočeské divadlo České Budějovice, foto Petr Neubert

Saramonowicz, Andrzej: Testosteron, Jihočeské divadlo České Budějovice, foto Petr Neubert

Słobodzianek, Tadeusz: Prorok Ilja, Komorní scéna Aréna Ostrava

Walczak, Michal: Pískoviště, Divadlo Na zábradlí Praha, foto Tomáš Ruta

### **2. DVD ZÁZNAM INSCENACE TEATR NA WOLI WARSZAWA : Oczy Brigitte Bardot**

<b>Jméno a příjmení:</b>	Doubrava Krautschneiderová
<b>Katedra:</b>	SLAVISTIKY
<b>Vedoucí práce:</b>	prof. Marie Sobotková, CSc.
<b>Rok obhajoby:</b>	2010

<b>Název práce:</b>	Obraz společnosti v současných polských divadelních textech.
<b>Název v angličtině:</b>	The image of society in the contemporary polish drama.

<b>Anotace práce:</b>	Diplomová práce pojednává o polském divadle, zaměřuje se především na současné dramatiky: Annu Burzyńskou, Remigia Grzela a Tadeusze Śłobodzianka. Zabývá se charakteristikou jejich osobnosti, stylu psaní a analýzou jejich tvorby. Popisuje zobrazení elementů aktuální reality v dramatických textech. Diplomová práce je psána v českém jazyce, všechny polské fragmenty textu jsou přeloženy do češtiny. Kromě současné dramaturgie je zde i kapitola věnovaná srovnání polské a české divadelní kultury. Na celou práci je uplatňováno toto hledisko. Hlavní text doplňují fotografie, DVD a stručný přehled dějin polského divadla.
<b>Klíčová slova:</b>	Anna Burzyńska, Remigiusz Grzela, Tadeusz Śłobodzianek, Andrzej Saramonowicz, Doman Nowakowski, obraz společnosti, současné polské drama, divadelní síť
<b>Anotace v angličtině:</b>	The following diploma thesis is concerned with the Polish theatre, particularly it deals with contemporary dramatists: Anna Burzyńska, Remigiusz Grzela and Tadeusz Śłobodzianek. The aim of this thesis is to characterize their personalities, style and analyse their work. It describes the visualization of the elements of up-to-date reality in the dramatic texts. The diploma thesis is written in Czech language, all Polish textual fragments are translated into Czech language. Apart from contemporary drama it is possible to find there a chapter describing Polish theatre culture in comparison with Czech. The whole thesis has been dealt with from this point of view. To the main text photographs, a dvd and a short overview of the history of the Polish theatre were attached.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	Anna Burzyńska, Remigiusz Grzela, Tadeusz Śłobodzianek, Andrzej Saramonowicz, Doman Nowakowski, image of society, contemporary polish drama, public theatre sector
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	0
<b>Rozsah práce:</b>	
<b>Jazyk práce:</b>	český

