

# IDENTITA V DOBĚ OTŘESU

SKICI O SOUČASNÉM  
POLSKÉM DIVADLE

LUKÁŠ JIŘIČKA



Tato publikace vznikla v rámci institucionální podpory MŠMT určené na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU.

Rukopis recenzoval Mgr. Jan Jiřík

© Lukáš Jiříčka, 2010

© Akademie múzických umění v Praze, 2010

Cover & Typo © Václav Sokol, Robert Rumas (Photography)

ISBN 978-80-7331-190-2

# OBSAH

Úvodem / 7

**Současné polské divadlo  
a pohled do historie / 11**

**Identita sexuality  
a společenských vazeb  
Otevření se tělu, rozlomení rolí,  
narušení obrazu rodiny / 22**

Prolomit role: *Žkrocení zlé ženy* / 24

Prolomit těla: *Očištění* / 34

Prolomit meze homofobie: *Andělé v Americe* / 40

Prolomit manipulaci: *Lulu* / 48

**Identita prostoru  
Místo paměti, přítomnosti i absence / 55**

Místo paměti a přítomnosti: *Made in Poland* / 56

Místo paměti a minulosti: *H.* / 62

Místo odcházející, ale přítomné paměti: *Transfer!* / 70

Místo absence a zamlčeného: *Dybuk* / 75

**Divadlo musí zajímat i ostatní lidi  
*Rozhovor s Janem Klatou* / 81**

## **Identita osobnosti**

**Bolestivé vyrovnávání se s vlastní proměnou / 89**

Podoby dospívání cynika: *Bloudění* / 89

Rozšklebené dveře k šílenství: *Peer Gynt* / 94

Umělec v říši za zrcadlem: *Factory 2* / 99

## **Obnažit oblast života**

*Rozhovor s Krystianem Lupou* / 108

## **Identita textu**

### **Postdramatické přístupy**

**a princip postprodukce versus kánon / 123**

Nevhodná kritika: *Omyl* / 133

Aktualizace věčného: *[mede:a]* / 135

Rozvolnění volných hranic: *Kartotéka* / 140

**Závěr, který zůstává otevřený / 145**

Seznam použité literatury / 147

Seznam inscenací zmiňovaných v textu / 149

Summary / 161

Jmenný rejstřík / 163

## ÚVODEM

V průběhu posledních dvaceti let prošlo Polsko, stejně jako jiné střeoevropské země s postkomunistickou zkušeností, hlubokým otřesem a celkovou přeměnou své ekonomiky, politiky, kultury a intelektuálního diskurzu. Příběh polského divadla a umění by se tak měl podobat příběhu toho českého, je však jiný. V „období temna“ sedmdesátých a osmdesátých let mohli ve velkých polských divadlech s menšími ústupky oficiálně tvořit umělci, kteří by v tehdejší Československu byli přinejmenším odstaveni na periferii divadelní mapy republiky, nebo by nesměli pracovat vůbec. (Pro úplnost je třeba dodat, že po vyhlášení vojenského stavu v roce 1981 se i v Polsku situace přechodně zhoršila.) Polské divadlo si také uchovalo celospolečenské poslání udržovat a rozvíjet ducha odporu proti komunistickému zřízení. Režiséři jako Konrad Swinarski (1929–1975), Zygmunt Hübner (1930–1989), Erwin Axer (\*1917), Jerzy Grzegorzewski (1939–2005) či Andrzej Wajda (\*1926) spolu s Jerzym Jarockým (\*1929) a Krystianem Lupou (\*1943) byli těmi odvážnými, kdo navzdory společenským poměrům bojovali o inspirativní a svobodné divadlo. Bez nich si sílu a kvalitu současných počínů nelze představit.

Z těchto slavných a inspirativních režisérů žijí a tvoří už pouze tři – Wajda, Jarocki a Lupa, kteří jsou v jistém smyslu nositeli kontinuity. Hlavně Jarocki s Lupou svými scénickými díly dodnes překvapují a redefinují kontext své tvorby i polského divadelnictví. Divadlo má v jejich inscenacích stále náboj celospolečenského poslání, je důrazné, angažované a naplňuje svou definici jako prostoru odvahy pojmenovat palčivá politická i existenciální témata. Tito režiséři dodnes tvoří na největších scénách a jsou pro mladou generaci stále vzory. Lupa je nejen generačním mostem, ale také pedagogem krakovské divadelní akademie PWST. Většinu svých následovníků vychoval tak, že zcela svobodně našli svou divadelní poetiku. Dodnes má sílu

destruovat a pozměňovat svůj divadelní jazyk, přepisovat svá díla, odvrhovat prověřená schémata, měnit svůj rukopis i oblíbený okruh autorů.

V devadesátých letech se polské divadlo ocitlo na prahu stejné krize a rozpačitosti, spojené s odlivem témat, ale i režisérů a diváků, jako divadlo české, na přelomu tisíciletí však opět v plné síle povstalo. Zasloužila se o to pouhá hrstka režisérů a divadel, která ale přesto umožnila této oblasti umění takový rozvoj, že se v Polsku divadlo znovu stalo platformou celospolečenské diskuse, provokuje svými tématy a anticipuje politické a společenské jevy, které se nacházejí v samém stavu zrodu. Je lakmusovým papírkem, plní funkci filtru společnosti i aktuálních uměleckých tendencí. Co do invence se řadí po bok současnému divadlu rakouskému, německému i ruskému a disponuje velkým množstvím pozoruhodných (převážně) činoherních režisérů, dramaturgů, scénografů, hudebníků a herců.

V jiných zemích je sice pole alternativních, loutkových a hudebních divadel či skupin pravděpodobně bohatší nebo významnější než v Polsku, polské činoherní divadlo však dokáže tendence těchto uměleckých oblastí absorbovat a kreativně rozvíjet. Polské divadelnictví je v posledních letech, podobně jako divadlo české, v mnohém odvozeno z německých vzorů (režie, scénografie, formální herectví); nezanedbatelný vliv zde zanechala zejména díla Franka Castorfa, Armina Petrase či v Německu zdomácnělého Luka Percevala. Polští tvůrci se však ve stále větší míře učí tyto vlivy transformovat: buď je integrálně absorbovat do svého osobitého jazyka, nebo se od nich postupně emancipovat. V polských podmínkách sice nelze hovořit o vehementním vpádu či zakořenění postdramatické kultury a jiných aktuálních trendů (současný tanec, hudební a fyzické divadlo, nemáme-li na mysli přežitý vliv Jerzyho Grotowského, 1933–1999, na soubor Gardzienice nebo Teatr Pieśni Kozła), ale radikalita a nápaditost polských režisérů jsou nepochybně výraznější než v případě režisérů českých.

Hovoříme-li o činoherním divadle jako o monolitickém či tradičnějším druhu, kde si dominantní pozici stále uzurpuje interpretace textu, jenž panuje nad celým tvarem inscenace,

musíme poznamenat, že sám přístup k textu či dramatu nebo adaptaci prošel velkou proměnou. K dramatu se přistupuje stále méně s úctou a pokorou, alespoň v polských podmínkách, kde text je pouze jednou ze složek inscenace a často plní služebnější funkci – je nástrojem výpovědi, uzpůsobovaným ložiskem tématu a podle tohoto klíče se s ním nakládá čím dál nemilosrdněji a s menší pietou.

V kontextu, jež jsme právě stručně naznačili, tedy působí výrazní současní polští režiséři, jako jsou Krzysztof Warlikowski (\*1962), Grzegorz Jarzyna (\*1968), Jan Klata (\*1973), Michał Borczuch (\*1979), Michał Zadara (\*1976), Paweł Miśkiewicz (\*1964), Wojciech Klemm (\*1972), Maja Kleczewska (\*1973) nebo Przemysław Wojcieszek (\*1973). Jim a některým dalším tvůrcům je věnována tato kniha, která se pokouší postihnout specifika současného polského divadla. Jako klíč k nim byly zvoleny různé podoby identity, jejího významu a potenciálu.

Divadlo představuje pro analýzu velmi těkavý a proměnlivý materiál: jeho hvězdy se rychle rozsvěcí a zhasínají, včera zajímavá témata jsou dnes už neaktuální. A nejen to, u natolik velkého a živoucího organismu, jakým je polské divadelnictví, nelze než razantně selektovat, vymezit pole svého zájmu a otevřeně přiznat akt určitého násilí, který je v okamžiku tohoto vymezování vykonáván.

Kritéria a klíče výběru tvůrců a děl, jimž bude věnována pozornost, mohou být různé. Pohybujeme se v oblasti otevřené struktury, nikoliv uzavřeného a homogenního systému. Při výběru autorských osobností a inscenací jsem se řídil převážně čtyřmi kritérii: 1. schopnost neotřele nakládat s materiálem a skrze něj rozvíjet a ozvláštňovat svoji poetiku a jazyk; 2. schopnost definovat silné téma, provokovat nové otázky, iniciovat uměleckou i společenskou diskusi; 3. vliv na polské a evropské performativní kontexty; 4. schopnost díla komunikovat s publikem.

Text jsem rozčlenil a analyzované inscenace rozdělil podle několika integrujících aspektů identity: identita sexuální a sociální, identita prostoru, identita lidské osobnosti a identita textu. Jsem si vědom, že toto dělení je jen jedno z možných a jednotlivá témata se prolínají, inscenace i režiséři mezi nimi svobodně

oscilují. Režijní a dramaturgické umění ve spojení se scénografií, možnostmi herectví, referenčními vztahy k jiným dílům či skutečným událostem a osobám představuje klokotající alambik plný nejrůznějších substancí i směsí a definuje nový, živý a nadmíru zajímavý svět, do jisté míry omezený svou národní – v našem případě polskou – totožností, nicméně otevřený všem impulzům.

Součástí knihy jsou také rozhovory se dvěma výraznými současnými polskými režiséry, Janem Klatou a Krystianem Lupou, které tvoří kontrast k analytickým kapitolám a přispívají k tématu pohledem samotných tvůrců. Děkuji periodikům, kde byly publikovány (*Svět a divadlo* a *A2*), za laskavé svolení je přetisknout.

Za pomoc a podporu při vzniku této knihy chci poděkovat profesorům Miloslavu Klímovi a Josefu Kroftovi a docentu Karlu Makonjovi i ostatním pedagogům z DAMU. Za konzultace a cenné rady a připomínky děkuji Janu Jiříkovi a Marcinu Kościelniakovi. Krystianu Lupovi jsem vděčný za možnost stát se jeho asistentem, Michału Sieczkowskiemu a Kacperu Kuszewskému pak za dlouhodobou podporu. Za podporu však musím poděkovat hlavně své ženě Magdě a celé své rodině.



## SOUČASNÉ POLSKÉ DIVADLO A POHLED DO HISTORIE

Soudobé polské divadelnictví má pramálo společného s estetikou a morfologií divadla šedesátých, sedmdesátých nebo osmdesátých let. Nejedná se přitom o ignoraci tradice a kořenů bohatě rozvinuté polské divadelní kultury, ale o celkovou změnu společenského a uměleckého paradigmatu. Polský společenský diskurz prošel hlubokým otřesem a nejvýraznější proměnou za posledních dvě stě let. Tradiční konzervativní národní identita byla narušena jak vpádem tržního hospodářství, tak hlavně vlivem západního ateistického liberalismu. To zapříčinilo pokles dominantní role církve a zhroucení tradičních ikon polské identity a konzervativního diskurzu. Ukázalo se, že romantický kánon, který byl pro divadlo posledních dvaceti let komunistické represe určujícím zdrojem textů, padl a jeho odkaz zůstal v troskách, resp. přežívá v díle několika osobností, žijících v jisté setrvačnosti, nebo ve vzpomínkách pamětníků; nepadl pro své kvality, ale právě kvůli své dlouhodobé nadměrné exploataci. Romantický étos je však v polské společnosti nadále přítomen, a to i mezi divadelníky: nikoli jako literární zdroj, ale jako uvědomování si významu vlastního poslání.

Pokud se současní umělci romantikou zabývají, tak spíše z pozice redefinování a dekonstrukce jejích základů. Prostřednictvím romantismu lze nyní navíc dekonstruovat rovněž mytizovanou heroickou a tragickou polskou historii i samu historii ideje „polskosti“ a národní identity. Komunismus se snažil z historické paměti vymýtiti mnoho důležitých dějinných událostí a zasel do společnosti rozkol (vyostřený marxistický materialismus versus odspodu budovaná a udržovaná religiozita či kulturní opozice), podporoval homofobii i antisemitismus. (Vlna polského antisemitismu měla několik vrcholů. V roce 1941 došlo k lokálnímu pogromu v Jedwabném, v roce 1946 k pogromu v Kielcích. Další vlna se vzedmula v roce 1968, kdy byly vedeny útoky převážně

na židovskou inteligenci, pedagogy na univerzitách apod. Všechny tyto stinné stránky polské historie byly po dlouhá léta tabuizovány.) Současné generace se s neblahým a temným odkazem vypořádávají reinterpetováním a rekonstruováním historické paměti.

Romantismus byl v polském prostředí silně svázán s národní misí a ještě výrazněji než v případě jiných evropských romantických středisek (Německo, Francie, Rusko, Anglie, Itálie) plnil funkci filtru touhy po osvobození a samostatnosti. Stvrzoval a oživoval jazykovou a kulturní identitu národa rozděleného mezi tři mocnosti. Ve spojení s křesťanstvím ideálně naplňoval svou misijní funkci a zajišťoval hrdinské postavy a příběhy, s nimiž bylo možné se v boji o nezávislost ztotožnit; stal se paradigmatem, které zrcadlí a spoluvytváří ustálená schémata polské národní mytologie, v níž se snoubí heroismus s martyrologií. V jistém smyslu měl tedy charakter kulturní sublimace, byl zástupným prostředníkem touhy po svobodě. Připomeňme slavné inscenace Mickiewiczových *Dziadů*, které vždy byly výraznou manifestací svobody a opakovaně se stávaly důvodem velkého politického napětí a represí. V poválečném období Mickiewiczův text režíroval například Konrad Swinarski (roku 1973), ale i Kazimierz Dejmek (1924–2002; režie *Dziadů* v roce 1967). Pod pláštěm prezentace národních děl bylo možné v divadelních alegoriích, narážkách a metaforách pojmenovat to, co nesmělo být vyjádřeno přímo. Romantismus tedy v komunisty ovládaném Polsku již poněkolkáté úspěšně plnil roli platformy obrody.

Díky tomuto kontinuálnímu romantickému proudu lze například i díla Stanisława Wyspiańského (*Vysvobození*) považovat za rezolutní přitakání romantické tradici. Její první otřes nastal až s nástupem modernismu, jehož autoři byli prvními, kdo subverzivně přistoupili k samotné formující síle národní identity a začali s ironickým úšklebkem odhalovat ruptury této mytomanie či se od ní ve své poetice zcela odklonili a navázali na jiné autory a tvůrce. Witold Gombrowicz, Bruno Schulz a Stanisław Ignacy Witkiewicz-Witkacy se svým hlasitým negováním nebo lhostejností k oficiálně stanovené identitě (otčina, polskost, bůh, křesťanství, romantismus, hrdinství, utrpení) stali autory, kteří

EURIPIDES -  
BACHANTKI  
(BAKCHANTKY),  
REŽIE KRZYSZTOF  
WARLIKOWSKI,  
TEATR ROZMAITOŚCI,  
VARŠAVA  
Foto: Stefan Okołowicz



díky svému rozhledu a poetice mohli definovat lidskou situaci v jiných než národních souvislostech. Tito tři spisovatelé a dramatici jsou považováni za trojhvězdy polské literatury a za otce-zakladatele jiné dramatické i nedramatické literatury, mnohdy formální, kritické, sarkastické, ale rozhodně ne pietní a patetické.

Zvláště Witkacyho díla oscilují na samém zlomu mezi expresionismem, surrealismem a pokleslými žánry. Jeho poetika, blízká například českému Ladislavu Klímovi, předznamenala svým až midcultovým charakterem a citováním klasiků nástup hry s citacemi, intertextuálními odkazy, styly a kulturními znaky pozdější postmoderny. Witkacyho důraz na emancipaci imaginativního jazyka, valivé jazykové struktury či výsostně stylizované promluvy do jisté míry předjímají dramatickou tvorbu autorů, jako jsou Helmut Kajzar, Werner Schwab či Elfriede Jelineková.

Witkacy vtahuje do hry to, co je umlčené, tabuizované či jistým způsobem extrémní. Skrze svůj v podstatě cynický a kritický postoj klade důraz spíše na to, co francouzská teoretička Julia Kristeva nazývá abjekty, než na národní ideály.

Je zřejmé, že antipatie vůči nacionalistickým tendencím, prvky ironie, cynismu a širší motivické rozpětí, které jsou pro tyto autory typické, způsobily, že se velké množství režisérů v šedesátých letech odklonilo od tradičních vzorů právě směrem ke Gombrowiczovi, Witkacymu, adaptacím Schulzových próz nebo k mladším autorům Sławomiru Mrożkovi a Tadeuszi Różewiczowi. Dá se říci, že se tato dramatika pro některé režiséry – jako jsou například Erwin Axer, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Jerzy Jarocki, Grzegorz Jarzyna nebo Krzysztof Warlikowski – stala prubířským kamenem. Warlikowski v jednom rozhovoru uvedl: *„Je třeba otočit na druhou stranu všechny pojmy, které byly dříve předmětem našeho mýtu. Chtěli jsme být považováni za národ s dějinným posláním, a z druhé strany jsme ztráceli vlastní totožnost. Pokud jsme vymysleli náš mesianismus, musíme si rovněž uvědomit jeho odvrácenou stranu.“*<sup>1</sup> Jak ukázala devadesátá léta minulého století a začátek nového tisíciletí, návrat k romantice je takřka nemožný, a proto současní tvůrci inklinují k jiným dramatickým epochám a spisovatelům – k antice, renesanci, a zejména k současným textům. Mnohem bližší než Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński nebo Adam Mickiewicz jim jsou Stanisław Ignacy Witkiewicz a Witold Gombrowicz, Thomas Bernhard, Heiner Müller nebo Bernard-Marie Koltés.

Vedle romantického proudu je druhou polskou tradicí, která zcela ztratila svou sílu, poetické divadlo. V období velké transformace přišlo poetické divadlo o svůj umělecký potenciál a ve střetu s realitou nedokázalo obhájit své postuláty a cíle, svou stále méně aktuální náplň. V první polovině devadesátých let se kontakt s publikem vytratil a divadla náhle začala zet prázdnotou. Teprve na konci milenia se projevila změna v myšlení tvůrců, neboť pochopili, že musí sestoupit z poetických

<sup>1</sup> Mieszkowski, Krzysztof. Do jutra; Rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim. *Notatnik teatralny*, 2003, roč. XIII, č. 28–29, s. 233. (Není-li uvedeno jinak, přeložil všechny polské citace autor.)

výšin k problémům publika, k samému prahu skutečnosti. Možná i proto se tématem na celé jedno desetiletí stalo hlavně samo Polsko, jeho komplikovaná identita, ekonomická situace, homofobie, násilí, silný, nicméně pozvolna ustupující či odumírající katolicismus, tedy všechny aspekty proměny rychlejší, než na jakou bylo připraveno. Polsko jako silné téma ovlivnilo nejen dramaturgický a režijní tvar inscenací, ale v mnoha případech přímo rozhodovalo i o vizuálních a prostorových aspektech jednotlivých děl, což dokládá i nejradiálněji větev činoherního divadla, která se přesunula do *site-specific* míst, jako jsou kostely, loděnice, nákupní střediska či bývalé továrny. Bylo tak odhaleno spíše ze své skryté a temnější stránky. Hrdiny současnosti se tedy mohou stát obyvatelé sídliště (*Fanta\$y* v režii Jana Klavy, Teatr Wybrzeże, Gdaňsk, 2005), lokální bezradní vandalové, kteří se ve složité skutečnosti nedokážou zorientovat (*Made in Poland* v režii Przemysława Wojcieška, Teatr im. Modrzejewskiej, Lehnice, 2004), stejně jako xenofobní vesničané (*Omył – Omyłka* Wojciecha Klemma, Teatr Powszechny, Varšava, 2007). Zmiňovaní tvůrci tedy vedou útok na poslední zbytky národní mytologie. Umění se stalo hlavní silou při přeformulování identity nejen v národní, ale také privátní i obecně lidské rovině. Je ovšem zřejmé, že to, co umění již otevřeně pojmenovává, není v rovině celospolečenské ještě zdaleka přípustné. Proto se například pravicový tisk často bouří proti některým divadelním inscenacím a režisérům (aféry kolem Warlikowského *Očištění – Oczyszczeni*, TR Warszawa, Teatr Współczesny, Vratislav, Teatr Polski, Poznaň, 2001, nebo bouře nad Borczuchovou inscenací *Leonce a Lena*, Teatr Dramatyczny, Varšava, 2007, jsou toho dokladem). To však jen dokládá význam a citlivost divadla ve společenských otázkách a fakt, že určité paradigma je na ústupu a je nahrazováno novým paradigmatickým.

Polské divadlo ve své misi má v posledních letech obsesivní a až s módností hraničící touhu rozdrásávat bolestivá místa, ukazovat na scéně násilí a sex, život na sídlištích, beznadějí malých měst nebo periferie, pustošení významných míst nebo netoleranci vůči menšinám národnostním, rasovým i sexuálními. Oproti divadlu českému se nebálo sestoupit z výšin poetického umění

na ulici a nalézt na ní materiál, který komunikuje bezprostředně a dává prostor ke konfrontaci nebo identifikaci. Poetičnost v období přeměny ztratila na síle; ukázalo se, že její působivá vnější líbivost nebyla ničím jiným než prázdnou skořápkou bez masa a kostí.

Třetím a posledním zdrojem, na který už současné polské divadlo nemůže a nechce navazovat, je tradice alternativních či avantgardních divadelních souborů vedených jednotlivci – guru s natolik výrazným rukopisem, že předem vylučuje možnost úspěšného plagiátu i produktivního následovnictví. Tak to obvykle v tvorbě výrazných osobností bývá – mnohé inspirují a uchvacují svou svrchovaností a originalitou, ale nikdo je nedokáže následovat a autenticky jejich odkaz rozvíjet ve vlastním tvarosloví. To je případ Jerzyho Grotowského nebo Tadeusze Kantora (1915–1990). Zatímco první z nich má své učně a následovníky po celém světě, a to i díky faktu, že po sobě zanechal dostatek teoretického a metodologického materiálu a sám se s rolí guru ztožňoval, Kantor se všem možnostem následování vyhýbal. Ale ani žádný z Grotowského žáků (Włodzimierz Staniewski a jeho soubor Gardzienice nebo Teatr Pieśni Kozła z Vratislavi) se svěmu mistrovi dodnes nevyrovnal. Tadeusz Kantor zanechal pouze v rovině inspirace hmatatelnou stopu v díle a myšlení Krystiana Lupy, který však tvoří natolik autentické divadlo prosté všech avantgardních tendencí nebo čistě výtvarných vlivů, že nelze ani hovořit o vztahu mistr–žák, nanejvýš inspirátor–inspirovaný.

Romantická tradice, poetické divadlo ani velké solitérní osobnosti se tedy nemohly stát spojnicí mezi osmdesátými lety a novým tisíciletím. Proto je možné první polovinu devadesátých let s trochou nadsázky nazvat lety hluchými, dobou úporného, leč bezvýsledného snažení a rozpačitosti. Podobný osud postihl i české divadlo, kde sice kralovali Petr Lébl, J. A. Pitínský, Vladimír Morávek a Jan Nebeský, ale nedokázali již v plné míře svůj vliv přenést dále, překročit vlastní schémata a jazyk, odvážit se radikálně přeskupit své umělecké ustrojení nebo spolupracovat s mladší generací.

Onen velký třesk čili nárůst síly, vlivu a originality polského divadla, které se již stihlo natolik nasytit západními vlivy,

že se začalo vracet samo k sobě a své autentické prvotnosti, hledat svá vlastní témata a od počátku znovu budovat svou identitu v mnoha rovinách, začal na konci tisíciletí. Přestože si některé scény přes celé hluché období stále zachovaly jistý punc kvality (Teatr Dramatyczny ve Varšavě, Stary Teatr v Krakově, Teatr Współczesny ve Vratislavi, částečně i Narodowy Teatr ve Varšavě) a dodnes patří k nejdůležitějším divadlům, velký skok provedla hlavně dvojice mladých režisérů spojených s Teatrem Rozmaitości ve Varšavě – Krzysztof Warlikowski a Grzegorz Jarzyna, dva nejhlasnější žáci Krystiana Lupy.

Na začátku jedné z hlavních varšavských tříd se v šedivé zástavbě domů skrývá jedna z nejavantgardnějších a zároveň nejprofesionálnějších scén, která sice v posledních několika letech poněkud ztrácí dech, ale přesto je každá její premiéra nadále netrpělivě očekávána. Teatr Rozmaitości od ostatní zástavby odlišuje pouze divoce probleskující prosklený vchod, za kterým se skrývá středně velká divadelní scéna, která si za minulých deset let vydobyla označení typu „nejprogresivnější“ či „nejrychlejší“ scéna v dvoumilionové metropoli.

Ačkoli bylo toto divadlo vybudováno v revolučním nadšení nedlouho po konci druhé světové války, svoji skutečnou revoluci zažilo zhruba před deseti lety, kdy na post uměleckého šéfa dosedl mladý absolvent krakovské katedry režie Grzegorz Jarzyna, který zcela převrátil zaběhnutý systém poměrně konzervativního divadla. Teatr Rozmaitości se během krátké chvíle stal otevřenou platformou progresivního soudobého umění, a to nejen v divadelním ohledu. Možnost představit zde svá díla mají také výtvarníci, hudebníci a filmaři. Studenti a čerství absolventi divadelních akademií pak právě zde na malé scéně získávají prostor pro první práci mimo školní ateliéry a zkušebny.

Divadlo jako zrcadlo pohybu v polské společnosti a umění by ale nebylo možné bez práce a zřejmého vlivu dvou zmíněných režisérů – Jarzyna a Warlikowského (ten byl deset let prakticky stálým režisérem této scény, nyní řídí vlastní Nowy Teatr ve Varšavě), jejichž práce nejenže přináší zcela osobitou postmoderní poetiku, ale rovněž radikální pohled na diskutované společenské problémy. Oba režiséři se pohybují po svých vlastních

trajektoriích a rezolutně odmítali budovat a razit jednotnou tvář Teatru Rozmaitości, a to právě díky vědomí, že skutečnost krystalizuje a je pojmenovatelná v prostoru mezi rozmanitými pohledy.

Warlikowski si vytvořil vlastní divadelní jazyk, částečně připomínající formalistní tendence chladně konstruovaného německého divadla, ale na rozdíl od německých režisérů nechává na scéně přímo explodovat senzualitu a emoce, pro tradičně katolickou polskou společnost těžce stravitelné. V antické Euripidově tragédii *Bakchantky* (*Bachantki*, Teatr Rozmaitości, Varšava, 2001) pojal bakchantky jako frustrované a fanatické voličky ultrapravicové strany – Ligy polských rodin –, oblečené v národních krojích, které rozsápou krále Penthea, jenž je šokuje tím, že odmítá tradice. Pentheus, pohybující se po scéně v antické přilbě a červené sportovní zimní bundě, se nebouří pouze proti náboženským schémátům, ale vymyká se i svou homosexualitou. Od mnoha jiných režisérů Warlikowského odlišuje to, že provokativní prvky nejsou jediným kódem k celému dílu. Nelze tvrdit, že dělá politické divadlo, stejně jako nelze zcela říci, že jeho divadelní vidění je čistě artistní či psychologické. Warlikowski dokáže mistrně režirovat díla jak Sarah Kane, Bernarda-Marii Koltése nebo Jukia Mišimy, tak i Kleista a Dostojevského. Sám však prohlašuje: „*Mistrem mého řemesla se stal Shakespeare. Cením si u něj nepřístupnosti kompromisům a chuti pojmenovat celý svět, ne jen kousek skutečnosti.*“<sup>2</sup> A přesně taková jsou všechna díla, která představil: otevřená, mnohvrstevnatá, ale nikdy neodporující původnímu textu. To, co nejvíce pobuřuje, není přehnaná nadinterpretace, ale právě brilantní a hluboký vhled do míst a témat, která v dramatech málokdo odhaluje.

Grzegorz Jarzyna pracuje zcela jinak. Zatímco Warlikowski konsekventně rozvíjí svoji divadelní poetiku, užívá podobné prvky, scénografická řešení i typ textů, Jarzyna dílo od díla hledá zcela nový jazyk a boří to, co vytvořil. Ne nadarmo se pod všechny své projekty dlouhá léta podepisoval pseudonymy, majícími vždy původ ve jménech postav her. Jarzyna se pokaždé stává jiným, je nevyzpytatelný a nebojí se ukázat

<sup>2</sup> Mieszkowski, K., op. cit., s. 230.





GEORG BÜCHNER – *LEONCE I LENA (LEONCE A LENA)*,  
REŽIE MICHAŁ BORCZUCH, TEATR DRAMATYCZNY, VARŠAVA  
Foto: archiv divadla

*Macbetha* jako dílo o americké intervenci do Iráku, u Sarah Kane nechává hrát nahé i staré herce a například skrze Gombrowicze přitakává intimitě a skromnému vyjádření. Nutno dodat, že ne pokaždé je jeho destrukce nalezených postupů a režijních řešení úspěšná a produktivní.

V současné době se Teatr Rozmaitości vzpamatovává z rozkolu s Warlikowským a jistě ztráty tempa. V několika posledních letech nebyly během jedné sezony více než dvě premiéry (v roce 2007 mělo divadlo dokonce pouze jednu premiéru – *Ševci u bran* podle Stanisława Ignacyho Witkiewicze v režii Jana Klavy, *Szewcy u bram*, TR Warszawa, 2007), což je oproti počátečnímu horečnému tempu premiér udivující. Warlikowski, jemuž město vybudovalo jeho vlastní, ale pomalu se rozbíhající scénu Nowy Teatr nedaleko Teatru Rozmaitości (v současnosti užívá název TR Warszawa), během posledních několika let sice v Polsku režíroval svá zásadní díla, avšak pouze jedno za jeden až dva roky. O to více tento tvůrce, který polskou (nejen) divadelní komunitu vyprovokoval k rozsáhlým a vášnivým diskusím,