

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

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 počinů 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 vchoval 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 tékavý 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 ozvlášťňovat 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 kontrapunkt 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 vymýt 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 reinterpretováním 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 poněkoliakáté úspěšně plnil roli platformy obrody.

Díky tomuto kontinuálnímu romantickému proudu lze například i díla Stanisława Wyspiańského (*Výsvobození*) 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.“*¹ 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 milénia se projevila změna v myšlení tvůrců, neboť pochopili, že musí sestoupit z poetických

¹ 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 nejradikálnější 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 sídlišť (*Fanta\$y* v režii Jana Kláty, 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). Zmiňování 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 *Leonca 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 paradigmatem.

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, beznaděj 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 ztotožňoval, 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 nejvěhlasnější 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 – Jarzyny 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 režírovat díla jak Sarah Kane, Bernarda-Marii Koltése nebo Jukia Mišimy, tak i Kleista a Dostojevského. Sám však prohlašuje: „*Mistrem mého řemesla se stal Shakespeare. Cení si u něj nepřístupnosti kompromisům a chuti pojmenovat celý svět, ne jen kousek skutečnosti.*“² 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

² 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 Klasy, *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,

pracuje na nejvýznamnějších evropských scénách v Paříži, Mnichově, Záhřebu nebo Amsterdamu. Teatr Rozmaitości tedy teď stojí na rozhraní a můžeme s napětím očekávat, jakou cestou se dál vydá.

Jarzynův talent, který na konci devadesátých let zazářil jako meteor, vyhasl stejně rychle, jako vzplanul. Dodnes sice dokáže výtečně ovládnout celý svůj divadelní kosmos, řemeslně zvládnout velmi náročné inscenace, ale ztratil téma a vnitřní puzení k hlubšímu vyjádření. Oč méně zajímavý se Jarzyna v posledních letech jeví jako režisér, o to větší zásluhy má na ředitelském a dramaturgickém poli. Může se chlubit spoluprací s umělci, jako jsou René Pollesch, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa, Jan Klata nebo Redbad Klynstra. Plody Teatru Rozmaitości sklízí celé polské divadelnictví, neboť si z této progresivní scény bere příklad pro svou odvážnou uměleckou vzpouru, rozvoj zajímavých forem atd. Právě toto divadlo ukázalo, nakolik jsou mladí tvůrci schopni do divadel vrátit nejen závažná témata, ale i publikum. Nebýt TR, neexistovala by ani současná móda divadelních ředitelů angažovat mladé režiséry, nevznikla by tak jiskřivá intelektuální i emocionální angažovanost publika a médií v záležitostech uměleckých a divadelních zvláště.

Jarzyna a Warlikowski samozřejmě nepůsobili pouze na této scéně, ale i v jiných divadlech. Například Warlikowski vytvořil své přelomové inscenace jinde: Shakespearovo *Žkročení zlé ženy* (*Poskromienie złośnicy*, 1998) na scéně Dramatického divadla ve Varšavě a Koltésova *Roberta Zucca* v poznaňském divadle (Teatr Polski, 1995). Jarzyna zase Gombrowiczovo drama *Yvonna, princezna burgundská* (*Yvonna, księżniczka Burgunda*, Stry Teatr, 1997) představil v Krakově. Také Krystian Lupa kontinuálně pracoval na třech scénách – Stry Teatr v Krakově, Teatr Dramatyczny ve Varšavě a Teatr Polski ve Vratislavi. Od nového tisíciletí se pak polská divadelní mapa začala rozšiřovat i mimo zavedená kulturní centra a slavné divadelní domy. Periferie sama nabízela dostatek uplatnění i témat. Polské divadelnictví se tak rozšířilo i do doposud ignorovaných nebo zapomenutých míst, jako jsou Wałbrzych, Opole nebo Jelení Hora. Divadla v těchto městech jsou nyní sledována se stejnými očekáváními jako scény ve velkých centrech.

Z českého úhlu pohledu, pro nějž je typický ironický odstup, se může intenzivní angažovanost polského divadla a očekávání odhalení velkých pravd (mnohdy až v metafyzické rovině) v prostoru divadel zdát podivínské, východně exaltované, sentimentální a bez potřebného nadhledu nebo skepticismu. Tento přístup je však motorem polského divadla a nezůstává bez výsledků. Velké nároky ve spojení s rozvinutou a kvalitní divadelní reflexí a kritikou nesou své plody.

IDENTITA SEXUALITY A SPOLEČENSKÝCH VAZEB

Otevření se tělu, rozlomení rolí, narušení obrazu rodiny

„Když už jste přede mnou vyslovila slovo ‚dekonstrukce‘, bylo by možné ukázat, že v dekonstrukci šlo vždy o rodinu, že se vždy jednalo o ‚dekonstrukci rodiny‘ (s několika drobnými, revolučními důsledky, které si jistě dovedete představit, na straně občanské společnosti a státu). Říkávám také, že dekonstrukce je to, co ‚se přihází‘ nebo co se přihází jakožto ne-možné. Nuže, dekonstrukce se stává tím, co ‚se přihází rodině‘, ovšem jakožto ne-možné. Trajektorii těchto výroků lze sledovat až k problémům, které jsme zmiňovali: ‚Občanský pakt solidarity, společné rodičovství, rodičovství homosexuálních párů, umělé oplodnění atd.‘“

JACQUES DERRIDA¹

Otřesy obou světových válek uspíšily pohyb ve společnosti, umocnily radikalitu jejího rozvoje a vedly k přitakání sférám doposud zapovězeného, trestného, vykázaného za oblast jazyka a bezprostřední zkušenosti. Od šedesátých let, kdy naplno propukla sexuální revoluce, se ruku v ruce s výbuchem kultury (navázání na výboje meziválečných avantgard, vpád psychoanalýzy do uměleckého diskurzu, experimentální umění, strukturalismus, improvizace atd.) rozšířilo pole společensky možného, ať jde o přiznání práv sexuálním menšinám, nebo o rozvolnění tradičního náhledu na to, co je rodina a jakou roli má ve společnosti plnit. Tento vývoj se v šedesátých letech projevil i v zemích východního bloku, legálně ovšem pouze do začátku normalizace, která liberalizační proces zmrazila. V tradiční, katolicismem definované a křesťanstvím oficiálně formované polské společnosti je proces proměny rodiny a uznání jiných než tradicí určených možností jedince mnohem komplikovanější nejen kvůli tlaku okolí a příbuzných, ale i vlivu politických a kulturních elit. Kupříkladu

¹ Derrida, Jacques; Roudinescu, Elisabeth. *Co přinese zítřek?* Přeložil Josef Fulka. Praha: Karolinum, 2003, s. 57.

homosexualita (stejně jako kultura singles) je stále atakována a často je považována za nemoc, něco hříšného a vykřičeného, ne-li rovnou za úchylku a cosi, co podvrací celý systém hodnot a křesťanských tradic.

Divadlo v tomto procesu transformace představuje jeden z ostrovů svobody, který se nebojí odhalovat proměnu konvenčních rolí. Od devadesátých let se stává prostorem prolamování bariér, touží být místem přiznání se k vlastní identitě a rozkrytí upadajících modelů jako schémat, která poskytují iluzi řádu a bezpečí, zatímco doba se posunula a osvobodila. Jsme v něm konfrontováni s alternativami kdysi jediného a totálního modelu. Demiurgem, který provedl scénickou simulaci této změny a jako první výrazně poukázal na ruptury v již pouze zdánlivě monolitické a hermeticky vytyčené ohradě našich společenských rolí, byl režisér Krzysztof Warlikowski. Prostřednictvím klasických dramát ukázal, že heterogenita byla evropské kultuře vlastní již od antiky, ačkoli byla v různých obdobích jinak definována či zamlčována, byla trestána či umožněna v odlišné podobě (viz kupř. jinou roli homosexuálních vazeb v antice a ve středověku či renesanci).² Bez přímého vlivu Warlikowského by práce například Maji Kleczewské (*Sen noci letniej – Sen noci svatojánské*, Stary Teatr, Krakov, 2006, aj.), Igy Gańczarczykové (*1979) nebo Michała Borczucha užívaly jiné performativní morfologie, ale hlavně by rezonovaly před zcela jinak nastaveným publikem. Warlikowski otevřel hloubkou analýzy svých oblíbených témat (odcizení, homosexuality, zapovězení, tabuizace, společenských výměn, transformace těla, odkrytí identity, transgrese, střetu jinakosti s banalitou života) prostor k diskusi a naučil publikum akceptovat i jiný typ divadelního jazyka a estetiky. Chladností a brutální intenzitou svých režii vnesl do polského prostředí tvarosloví vlastní doposud spíše německému či rakouskému divadlu, a zcela tak proměnil rámec slovansky sentimentální estetiky a emocionality.

² Více viz ve Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I–III*. Přeložili Čestmír Pelikán, Josef Fulka, Karel Thein, Ladislav Šerý, Miroslav Petříček a Natálie Darnadyová. Praha: Herrmann a synové, 1999–2003.

Krzysztof Warlikowski je patrně nejvýznamnějším režisérem střední generace a od počátku své divadelní kariéry tvoří více v zahraničí než doma (Francie, Izrael, Německo, Chorvatsko). Každá z jeho polských inscenací posledních deseti let se stala význačnou událostí, která odhalovala problémy každodennosti i proměny psychiky dnešního člověka. Ukázal, nakolik může být Shakespeare současným autorem, a antická dramata uchopil tak, že z nich vytěžil nadčasovou esenci, skrze niž je lze komunikovat i s mladým publikem. Nejvíce šokující témata jevištně představil takovým způsobem, že hloubkou své analýzy problému a delikátností jeho hereckého uchopení prakticky diskvalifikoval kritiku, která na něj z převážně ideologických a konzervativních pozic dodnes útočí. Jeho výrazná scénická vize má i mnoho epigonů nebo silně inspirovaných následovníků. Byl prakticky první, kdo na scéně otevřel problematiku odlišného, jiného a zapovězeného. Anebo přesněji, otevřel tuto problematiku daleko tělesněji a vyhraněněji než jeho učitel Krystian Lupa.

Na příkladu tří jeho inscenací z posledních deseti let, které se týkají sexuality a společenských rolí, lze definovat vývoj jeho uvažování o světě i o divadelním jazyku. Tento oblouk je možné popsat jako vývoj od brutality k jistému druhu jemnosti a intimity, a to jak na úrovni režijní, tak i hudební a scénografické.

Prolomit role: *Žkročení zlé ženy*

V roce 1998 vytvořil Krzysztof Warlikowski svou druhou přelomovou polskou inscenací, Shakespearovo *Žkročení zlé ženy* (*Poskromienie złoŃnicy*), na scéně Teatru Dramatycznego ve Varšavě. Přizval k tomu dvojici svých stálých spolupracovníků: scénografku Małgorzatu Szcześniakovou a skladatele Pawła Mykiety, s nimiž (kromě režii oper jiných skladatelů než Mykiety) vytvořil všechny své inscenace. Tomuto dílu předcházelo více než deset Warlikowského režii (mezi jinými tři Shakespearova dramata), z nichž největší rozruch vyvolala inscenace šokující hry Bernarda-Marie Koltése *Roberto Zucco* (Teatr Nowy, Poznaň, 1995), která byla jedním z prvních projevů coolness dramatiky v polském



WILLIAM SHAKESPEARE – POSKROMIENIE ZŁOŚNICY (ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY),
REŽIE KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, TEATR DRAMATYCZNY, VARŠAVA
Foto: Stefan Okołowicz

divadle. Surovost Koltésova dramatu zřejmě ovlivnila i krutost v tematickém prismatu Warlikowského režijní práce, posílila jeho nemilosrdný pohled na člověka a jeho roli ve společnosti.

Zkrocením zlých žen ukázal Warlikowski plné mistrovství svého režijního řemesla a neobyčejný dar překvapivé interpretace. Vzepřel se inscenační tradici a obrátil samo druhové vymezení dramatu tím, že z komedie učinil tragédii a příběh veskrze smutný, což ovšem neznamená, že by znásilnil logiku textu a jeho dramatický obsah. Warlikowski se do poslední doby k textům choval spíše pietně, neboť z nich zachovával značnou část a neměl potřebu převracet jejich uspořádání. V současnosti již do značné míry vytváří autorské koláže z existujících dramat a próz (např. v inscenaci *(A)pollonia* – Nowy Teatr, Varšava, 2005 – spojil Aischylova a Euripidova dramata s texty mnoha autorů, kupř. J. M. Coetzeeho, Jonathana Littela či Hanny Krallové). Warlikowski ve svých starších dílech o to více překvapuje tím, jak divoce dokáže obracet na první čtení zdánlivě jasný smysl slov, vychylovat dialogy z jejich konvenčního uchopení, odkrývat hluboké vrstvy

psychologického prostoru postav, na základě detailů dekonstruovat svět jejich společenských vazeb a přikládat postavám zcela jiné charaktery a role.

Je mistrem aktualizace dramatu, na světlo vytahuje podvědomé psychické záchvěvy postav, ukazuje lidské násilí, brutalitu a sexuální touhu, aniž by se uchýloval k jejich přímému a deskriptivně realistickému zobrazení. Odkrývá touhu a sex jako oblasti obestřené celým systémem nařízení a zákazů. Ve všech dílech pracuje s motivem viny, s obrazem člověka tupeného a ponižovaného, který ani v okamžicích největší agrese, zla a neúcty neztrácí svoji hodnotu a pravdivost. Warlikowski demaskuje zlo jako immanentní plod neštěstí, možná i hlouposti člověka, ale nikoli jako cosi, co stojí vně a je nesrozumitelné (nebo zcela nezávislé na vůli, následcích konání, rodinných traumatech). Warlikowského svět je postaven na složitém systému metafor a metonymií, skrze něž vykresluje lidské intence a následné činy. Je zřejmé, že je dobře obeznámen s psychoanalytickou traumatologií a dokáže tyto hlubinněpsychologické vývody aplikovat v divadelní praxi, a to jak v mikrosvětě lidských vztahů, tak i v makrosvětě společenských komplexů.

Inscenace *Žkrocení zlé ženy* ukazuje Warlikowského rovněž jako mistra nejednotného, značně pluralitního stylu plného diskontinuity a různých poloh divadelního jazyka. Jeho novější režie jsou již mnohem jednotnější a mají jasně čitelný styl. Naplňují vzbuzené očekávání ve větší míře než inscenace *Žkrocení zlé ženy*, překvapivá radikálními řezy a ostrostí režijní práce. Všechna Warlikowského díla mají však společné jedno – jemné, precizně zvládnuté a hluboce promyšlené herectví. Z hlediska práce s hercem nemají Warlikowski s Krystianem Lupou v současném polském divadle srovnání: na základě delikátních detailů jsou schopni vybudovat a zpřítomnit plný vnitřní vesmír postavy.

Od samého počátku nenechává Warlikowski diváka v klidu. Žije celý prostor divadla: herci chodí mezi diváky a diváci jsou svým způsobem pomyslnými soudci v aréně, která přiznává pravdu hlavním hrdinům, lhotejino zda Kateřině, nebo Petruciovovi. Inscenace začíná pozdním vstupem opilého diváka, který pohrdavě říká uvaděčce, aby mlčela, protože on se přišel dívat

na hru. Na scéně je stažena opona, opilý divák pod ni vchází, obhrouble vyvolává herce a usíná. V tu chvíli již přicházejí postavy Shakespearova dramatu a převlékají neurvalce za Petruccia. Otec Kateřiny se rozhoduje udělat z něj pána, naučit jej pravým mužským způsobům a káže dvojici sluhů, aby mu po probuzení ukázali, jak se má chovat k ženám. Sluhové sice hovoří o antických mytických postavách jako možných vzorech, ale vše mu demonstrují na explicitním pornofilmu. Vidíme herce v barokních kostýmech a diváka převlékaného za ústřední postavu hrubiána. Zní melancholická hudba, scéna je prázdná a čeká na zabydlení. Muž převlečený za dámu se Petruccioví nabízí jako žena, zpovzdálí vulgárními slovy povzbuzován jinými muži. Toto není lehká komedie, ale surový a perverzní obraz křivých vztahů a intrik. Celý obraz útočí na diváka bizarností a brutalitou. *Žkrocení zlé ženy* je otevřená divadelní struktura, významově provokativní a nedořečená.

Divadelní iluze je rozbita hned na začátku: postavy se pohybují v přiznaně teatrálním prostředí, čemuž pomáhá i promíšení realistických současných kostýmů s elementy náležíci mi do 18. století – mužské paruky, dlouhé kabátce, pánské boty na vyšších podpatcích, krinolíny. Warlikowski tímto způsobem teatralizuje samo divadlo, demaskuje jeho zdánlivý verismus, ale hlavně zpřítomňuje motiv mužské nadvlády jako veřejného chvástání se úspěšností, které potřebuje své publikum. To podporuje scéna svatby, která je oblíbeným a mnohdy i centrálním motivem mnoha jeho režii. Nikdy však není aktem veselí a štěstí, vždy má spíše nádech melancholie, násilí, bolesti, čehosi tragického, co svět spíše zamyká a formalizuje.

Shakespearův sublimovaný a poetický jazyk obnažuje režisér až na samý práh fyzickým, sexuálně silně akcentovaným jednáním, aby zvýraznil možné podtexty renesančního dramatu. Někdy konfrontuje to, co se odehrává ve vrstvě podtextů, s přímým a až hmatatelně šokujícím obrazem. Moment, kdy se na scéně objeví televizor s běžícím pornofilmem, natočený směrem k publiku, není samoučelným efektem, ale pádným argumentem popisujícím pohyb redukce subjektu na objekt, zahlazení plné bytosti a převedení na pouhé mechanické tělo. Tento silný výjev

zopakoval v poněkud jiných podmínkách, nicméně ve stejném divadle o několik let později režisér Michał Borczuch v inscenaci hry Georga Büchnera *Leonce a Lena*.

Klíčovým pojmem v titulu *Žkrocení zlé ženy* není ani tak slovo „zlé“ jako spíš „zkrocení“, tedy slovo vyjadřující akt násilí, opanování, přivlastnění. Nejen skrze hru genderů a jejich pohybu mezi různými druhy pohlaví (heterosexualita – homosexualita – transsexualita), ale i skrze věk a pohlaví/rod aktérů otevírá drama jako velmi současný a živý tvar, který dokáže plně popsat situaci světa nadvlády mužů se všemi patriarchálními nástroji a vztahy nadřazenosti. Prvky, které se v samotném dramatu mohou jevit jako čistě estetické či poetizující, režisér zamítá ve jménu silné potřeby vyjádřit se k fungování společenských rolí a násilí na ženách. Odhaluje Shakespeara jako básníka s darem v podtextech a slovních metaforách ukrývat násilí a potřebu ovládat. Z tohoto úhlu pohledu není *Žkrocení zlé ženy* dílem pouze o potřebné kultivaci tradičně zobrazované hysterické ženy, ale inscenací o světě mužů, kteří, metaforicky řečeno, „znásilňují“ a s plnou převahou decimují ženy k obrazu svému. Muži v inscenaci vše mezi sebou smlouvají a dohadují, ženy však ke slovu v důležitých záležitostech nepouštějí. Díky tomu je možné tento režijní opus číst jako feministický, ukazující tragédii žen v tradičně mužské kultuře. Vztah, láska, manželství, sexualita a erotika jsou záležitostmi veřejné kontroly.

Tento pohled je možný až nyní, po vpádu feminismu a gender studies do veřejné diskuse. Jedná se o Shakespeara, který mohl zabydlet scénu až po vzniku klíčových děl feministického či genderového ražení autorek, jako je Julia Kristeva nebo Judith Butler. S podobným přístupem, který lze nazvat feministickým, přišla o více než jednu dekádu později, v roce 2010, režisérka Iga Gańczarczyková v inscenaci *Na malém panství* (*W małym dworku*, Teatr Jana Kochanowskiego, Opole, 2010) podle textu Witkacyho. Gańczarczyková se inspirovala knihou Lucie Iwanczewské *Muszę się odrodzić* (*Musím se vzkřísit*, 2007), která interpretuje Witkacyho dílo z lacanovských a feministických úhlů pohledu. Místo odhalení groteskní roviny parodicky a „duchařsky“ uchopeného pokřiveného měšťanského dramatu se zaměřila

na jeho kritickou rovinu ve smyslu penetrování jemného přediva mužské šovinistické manipulace žen, zakořeněných obrazů ženství a jeho podřízené role.

Přestože se ve *Žkrocení zlé ženy* Warlikowski nebránil komičnosti Shakespearova textu a rozehrál jej i na struně zdánlivě lehkého humoru – masky skutečných záměrů, poslední obraz monologu Kateřiny (Kasi) zkonstruoval jako tragický závěr plný bolesti ponížené ženy, která musí přiznat svou vštípenou společenskou roli. Obvykle je tento monolog veselým přitakáním nové roli a podřízení se „rozumnému“ uspořádání, zde je však výkřikem zoufalství, hněvu nad nespravedlností, bolestným odevzdáním se nutnosti. A nejen to: Kateřina dokládá, že v řádu mužské nadvlády a kontroly není plnohodnotným subjektem s vlastním prostorem a právem o sobě rozhodovat, ale objektem, věcí, která má plnit předepsanou roli. Celé dílo dává vyvstat tématu společensky projektovaných tradičních rolí s jasně strukturovanou hierarchií: muž – vládce, dobyvatel; žena – odevzdaná společnice. Sociální harmonie, pramenící z tohoto rozdělení rolí, je pouhou maskou války o nadvládu a dominanci.

Scénografie ukazuje prostor jako půlkruhovou arénu, aniž by naznačovala více. Ke změnám scény je plně využita točna, během představení jsou odhalovány tahy a celý divadelní mechanismus. Teprve v průběhu představení je zřejmé, že se nejedná jen o arénu v divadelně konvenčním smyslu architektonického uspořádání, ale také o prostor sloužící drezuře ženy, která se vzpírá příkazům a svému osudu, naplánovanému jinými. Jedněmi z nemnoha prvků černobíle laděné scénografie ve velkém volném půlkruhu jsou stůl, křiklavě, až lascivně červené sofa, pár židlí a několikrát po jevišti projíždějící skutečný skútr. Stůl má podobu úřednického masivního byrokratického kusu nábytku, čímž zdůrazňuje, že celá inscenace je o směně, obchodu s člověkem – Kateřinou, která není zlá nebo vzteklá ze své podstaty a přirozenosti, ale protože je zralou ženou, která se odmítá podřídit osudu plánovanému někým jiným, tedy svým otcem a dalšími muži. Její vztek je plodem moudrosti, což nelze tvrdit o její sestře Bianca, radostně přitakávající otcovu plánu i svým nápadníkům. Kateřinina vzpurná gesta ve vypjatých momentech odvrhují samu

ženskost: ukazuje, že neumí nebo nehodlá chodit v botách s podpatkem, nechce se ztotožnit s rolí ženy jako oběti mužské projekce, tak jako jiné ženy (které se v jedné scéně podvolují mužské zábavě a hecování k tomu, aby se spolu lesbicky líbaly).

Jak v knize *Třetí žena* poukazuje francouzský filozofující sociolog Gilles Lipovetsky, obraz a role ženy doznaly od počátku letopočtu minimálně tří výrazných proměn. Kateřina v interpretaci Warlikowského náleží do oblasti tzv. první ženy, takové, jež odpovídá modelu středověku nebo dodnes funkčních tradičnějších společností. Tato žena byla ponižována a demonizována a neměla nic společného s idealizací a idolatrií žen v renesanci, tedy vzorem „druhé ženy“. Lipovetsky poznamenává: *„Uctívané aktivity jsou vždy ty, které vykonávají muži, mýty a vyprávění líčí přirozenou podřízenost žen, muži jsou spjati s kladnými hodnotami, zatímco ženy se zápornými. Nadvláda mužského pohlaví nad ženským se uplatňuje všude. Sňatkové dohody, úkoly těšící se úctě, vznešená posláni válečníka a politika se vždy nacházejí v rukou mužů. Pokud se ženy účastní aktivit, tak vždy jako druhořadí aktéři. Tomuto systematickému znehodnocování se vymyká jen jedna funkce – mateřství. Avšak i zde žena zůstává podřadným a podřízeným jiným a veškerá hodnota spočívá pouze v potomstvu, které plodí. [...] To neznamena, že ženy nevladly žádnou reálnou ani symbolickou moc. Ač podceňované či zavržované a bez přístupu k vznešeným úřadům, ženy si přesto udržely pravomoci, které budily hrůzu. Mýty divochů počínaje a knihou Genesis konče nacházíme jako klíčové téma ženu s její tajuplnou a zlovolnou mocí. Žena – temný a dábelický element, bytost využívající kouzla a lsti – je spojována s mocnostmi zla a chaosu, s magií a čarodějnictvím, se silami, které útočí na společenský řád, urychlují hnilobu zásob a vyrobených potravin a ohrožují hospodářství.“³*

Zmíněná kostýmní variace se v několika scénách, kde transvestitě se všemi náležitostmi kultury *drag queens* (vyostřená zženštilost hlasů a gest, extravagance, převlékání se do dámských šatů) učí Kateřinu, jak být ženou, prolíná s klasicistními

³ Lipovetsky, Gilles. *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2000, s. 218–219.

kostýmy. Scénografické a kostýmní řešení poukazují na fakt, že velká část mužské kultury je od nepaměti nasycena neustálou potřebou identifikace s externími znaky ženství, ať už z důvodu zřejmé homosexuality, sexuální dezorientace anebo touhy přitákat jiné emocionalitě a estetice. Jako by Warlikowski ukazoval, že i mužský svět, svět šovinistů a macho, v sobě může ukrývat spodní proudy nepřiznaného nebo problematického, a dokonce zachází tak daleko, že trojice krejčích-transvestitů učí Kateřinu, jak být pravou ženou, jak se chovat a oblékat. Tato scéna je symbolická a klíčová. Její charakter je komický a groteskní, ale říká více, než se na první pohled může jevit: muži rozumějí světu žen a jim přiznanému místu lépe a dokonaleji než ženy samotné, neboť ovládají a definují ženský svět. To oni jej konstruují, vymýšlejí módu, sugerují modely chování z té „slušné a poslušné“ strany a vytvářejí rovněž obraz ženy jako nižší a méněcenné bytosti. Petruccio se o ženách vyjadřuje vždy jen s pohrdáním v ustálených „chlapských“ moudrech („*Ženská mi nebude rozkazovat.*“) a v momentě největšího ponížení své ženy jde hrát karty s přáteli.

Tři krejčí-transvestité se nejen umí obléci a namalovat jako ženy, ale vštěpují a demonstrují také, jak se chovat, jak být způsobilou ženou. Napodobují proto šovinistické představy o ženách ve všech aspektech: klevetí, chovají se jak hloupé slepice, a to za jediným účelem: denunciovat, vyznačit místo. Sám režisér však poukazuje i na jiné samozřejmé vzorce myšlení o samotných mužích a jejich zženštilých profesích, které nejsou prací pro tzv. pravé muže (kadeřník, krejčí, tanečník, pěvec atp.). V knize rozhovorů *Szekspir i uzurpator (Shakespeare a uzurpátor, 2007)* Warlikowski tvrdí: „*Jejich úkolem je znetvoření Kateřiny. A skutečným pokořením ženy není to, že ji obléknou do odporné sukně, ale to, že muž jí vyznačuje, co znamená být ženou. Odsud se vzal můj druh žertování nebo přeznačení, že vlastně groteskní muž, transvestita, který je parodií ženy, jí vštěpuje vědomosti o tom, kým musí být a co musí vědět o svém těle. Navíc nyní homosexuálové proměňují styl heterosexuálů. Ti lidé na hranici mají výjimečný dar.*“⁴ V inscenaci *Žkrocení zlé*

⁴ Warlikowski, Krzysztof; Gruszczyński, Piotr. *Szekspir i uzurpator*. Warszawa: WAB, 2007, s. 113–114.

ženy se středem Warlikovského zájmu stal rozpor mezi charakterem a snahou přebít jej společensky předurčenou rolí, v pozdější režii *Očištění (Oczyszczeni)* Sarah Kane se posunul dále: k sexuální identitě a schopnosti jí plně dostat.

Sám fakt, že otec Kateřiny i její nastávající Petruccio se snaží ženu kultivovat a podmanit, může být objasněn i historickou rolí žen za Shakespearova života, kdy ženám nenáležela taková práva jako mužům a byly degradovány na úroveň objektu, majetku, ovšem Warlikowski téma nahlíží přímo jako problém současného šovinismu a striktního tradicionalismu. Naznačuje prodloužení feudálního osvojování si žen až do dnešních dnů. Svět dramatu je zde světem domluvy mužů, kulturního násilí na ženách, pošlapání jejich svobody. Kateřina tomu plně rozumí, a proto chce být nepoddajná; odmítá být považována za objekt politiky mužů, jejich společné shody o podřízení se konvenci, handlu s její individualitou a životem.

Její zlost má ale ještě jeden důvod – je starou pannou, kýmsi, kdo vybočuje z předepsaných mantinelů, kdo je kvůli svému staropanenství vystaven výsměchu a pohrdání. A proto Warlikowski představil její vztah k Petruccioví jako nenaplněný vztah lásky: čím více jej Kateřina miluje a je schopna se mu z vlastní vůle oddat, tím více jí Petruccio pohrdá a před jinými muži vměstňuje do role ženušky. Aby ji ponížil, sám se na svatbu převlékne za ženu a chová se neurvale, ostentativně znásobuje a paroduje její chování, předvádí Kateřininu vystupování a nakonec ji surově odváží na skútru. Svatba zde není obřadem lásky, ale aktem největšího pohrdání, stvrzením výhodného obchodu (otec Kateřiny slíbil bohaté věno). Námluvy Kateřiny a pozdější svatba jsou věci veřejnou, schématem, které musí být naplněno; sám svatební polibek je ze strany muže spíš aktem demonstrace síly, jiným než vyznání lásky ženě, která ve skrytu po lásce touží. Inscenace neukazuje svatbu jako věc lásky, ale jako akt brutality společenského násilí tradičních společností, které fungují na základě tak silných schémat, že neumožňují jinakost a vlastní cestu. Láska je vytěsněna za hranice tohoto světa, žena je odsouzena k utrpení a neštěstí. Hosté po novomanželích i sobě navzájem se vši vehemencí vrhají hrsti plné rýže. Zuří válka.



WILLIAM SHAKESPEARE - *POSKROMIENIE ZŁOŚNICY (ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY)*,
 REŽIE KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, TEATR DRAMATYCZNY, VARŠAVA
 Foto: Stefan Okołowicz

V aréně je neustále přítomno mnoho osob, všichni se vzájemně špehují a ze strachu před netypickou životní cestou dokonale naplňují své role. Důležitým klíčem k inscenaci je i věk herců – ústřední pár jsou lidé středního věku. Petruccio je vulgární a necitelný muž, Kateřina není žádná divoká pubertální dívka, ale zralá žena, která se na rozdíl od své sestry Bianky odmítá podřídít kultuře. A právě všechna schémata kulturních vzorů chování a rolí nechává režisér zaznít v extrémně neveselém a nekomickém tónu, maskovaném veselostí a komikou (veselá jízda na skútru po svatbě je tak spíše únosem než symbolem štěstí).

Stejně jako je zde odhaleno celé divadlo s mechanikou a tajemstvím technických možností, hrají hudebníci na scéně naživo na akordeony a saxofony čím dál agresivnější hudbu opakujících se patternů, repetitivních vzorců. To je samo o sobě dalším znakem odhalení omílaných schémat našich tradičně vštěpovaných rolí, které se sice rok od roku více uvolňují, ale oficiální

diskurz to stále neakceptuje, jako by nechtěl ztratit své panství, svou patriarchální moc. Povaha Mykietynovy hudby je metajazyková, komentuje a zmnožuje režijní a scénografické významové pole. Stejně jako Warlikowski ukazuje, nakolik jsou naše modely chování i prostory svobody vyznačeny již vymezenými oblastmi společenských rolí, které se opakují a jen v malých variantách navracejí, pojmenoval skladatel tento motivický uzel skrze hudbu hranou živě při každém představení. Hudebníci stojí na scéně a válčí spolu ve svých předepsaných partech za pomoci hudby. Jejich vzorce se opakují a pouze získávají na agresivitě a intenzitě; zdánlivě se jedná o poetickou akustickou minimalistickou hudbu, její pravý a agresivní výraz se však demaskuje až v průběhu inscenace.

Prolomit těla: *Očištění*

O čtyři roky později, v roce 2002, představil Warlikowski své patrně nejvíce diskutované a otevřené dílo o různých podobách sexuality, lásce, vyhrocených vztazích, vině a doznání. Základním materiálem se mu stalo drama britské dramatičky vlny coolness Sarah Kane *Očištění* (*Oczyszczeni*, v originálu *Cleansed*). Kane byla společně s Markem Ravenhillem, Bernardem-Mariou Koltésem a Mariem von Mayerburgem nejvýraznější autorkou brutální dramatiky. Warlikowski ve své inscenaci otevřel dveře ostrému a vyhrocenému jazyku, jenž v kondenzované formě kaleidoskopicky představuje různé formy zapovězených, umlčovaných i umlčených vztahů a lásky, zkoumal kořeny závislosti i nenávisti a v symbolické i univerzální rovině vyjevil to, co jiní tvůrci ukazují pouze v nahé a nesymbolické brutalitě. Tato cesta se ukázala jako správná, neboť jsou-li hry Kane předváděny jako díla coolness dramatiky bez symbolického přesahu a nadčasového poselství, stávají se prázdnou klecí beznaděje, bezúčelné vulgarity a explicitního násilí. Krzysztof Warlikowski veškeré v textu zmíněné sexuální a násilné scény vyjádřil za pomoci metonymie, náznakově a fragmentárně. *Očištění* tedy není opusem do konce vyřčeným: režisér učinil z diváka



SARAH KANE – *OCZYSZCZENI (OČIŠTĚNÍ)*,
 REŽIE KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, TEATR ROMAITOŃCI, VARŠAVA
 Foto: Stefan Okołowicz

plnohodnotného partnera, který bez vlastního úsilí, domýšlení náznaků, metonymických obrazů a metafor není schopen dílo rozšifrovat.

Svou inscenaci Warlikowski otevřel jiným textem Sarah Kane – fragmentem ze hry *Crave (Touha, Žádostivost)*, dlouhým monologem o lásce, touze a nenaplnění. Tento monolog, nasycený melancholickou atmosférou a hlubokou depresí z nemožnosti vztahu s druhou osobou, je jedním ze silných výkřiků bolestivé lásky v dramatice 20. století. A láska je zde jedinou jiskrou naděje v temném, pochmurném světě, možnou cestou osvobození, totálním aktem transgrese. Svět lásce nepřije a brání jejím projevům, což v inscenaci reprezentuje postava neuchopitelného sadistického Tinkera, trestajícího každé vyznání lásky odsekáváním částí těla. Tato postava tajemného demiurga nazvaného „lékař“ (ve skutečnosti je pravým opakem lékaře), dealera, trestajícího, pána, svou neschopnost lásky vybíjí navštěvováním peep show, v níž se za zvuků výrazné klubové hudby obnažuje starší tlustá tanečnice, tedy v anonymním prostoru vyprázdněné touhy

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.