



NOVÁ DRÁMA NEW DRAMA



JANUSZ GŁOWACKI

ANTIGONA V NEW YORKU

JERZY PILCH

LYZE SVĚTĚHO OTCĀ

TADEUSZ ŚLOBODZIANEK

NABA TRIEDA

MALGORZATA SIKORSKA-MISZCZUK

KUFOR

DOROTA MASŁOWSKA

U NÁS JE TO FAJN

POLSKÁ DRÁMA

hánskeho spisovateľa o viac či menej fantasmagorickej návšteve albánskeho pápeža v malej albánskej dedinke, v ktorej sa kedysi (...) možno lyžoval." Nešlo mu teda ani tak o konkrétny miestny kolorit, hoci ho namaľoval s humorom, ako o zachytenie mechanizmu vzniku lokálnych mýtov. Predstavivosť hrdinov napokon vo väčšej miere tiež kult pápeža alebo lokálpatriotizmus ovláda inú posadnutosť: posadnutosť motorizmom a športom. Bravúrne metafory prevzaté z jazyka športových komentátorov pozdvihujú záležitosť národa a náboženstva na univerzálnu úroveň.

Situácia – očakávanie návštevy významného hosťa – je pochopiteľne známa z Gogolovho *Revizora* a podobne ako u Gogola konfrontácia s veľkou udalosťou odhalí všetku smiešnosť i poryvy ducha vidiečanov. Je to však už situácia uväzlaná v úvodzovkách, dokonca v úvodzovkách dvojitých. Ironia a rétorická verva sú typické črty Piłchovho štýlu, a tak sa netreba čudovať, že aj tu rozšírené inštrukcie a až do absurdnosti navrhnuté otázky prezrádzajú skôr spisovateľskú než divadelnú vnuť autora a pomerne nenáhľavo posúvajú dej dopredu. Nie je na tom nič zlé, podstatnejší než dej je tu totiž jazyk. Ako sa vyjadril režisér varšavského predstavenia *Pięć Ciepłak*, postavy, ako ich napísal Piłch, rozprávajú tak, ako keby lietali. Podobne ako debaty *dochodcov* popijajúcich na lavičke v parku v hre Janusza Głowackého, aj rozhovory obyvateľov *Modrých hôr* sú hojne zalievané alkoholom, ktorý hrdinov zosmiešňuje a demaskuje, zároveň však dodáva ich tirádam prídych poézie a šialenstva. Práve v takomto básnickom, šialenom štýle sa Piłchova hra ujíma témy, aká je v poľskom divadle fakticky neprítomná, možno z obavy pred hanobením svätosti: problému kultu Jána Pavla II. a gýča, aký okolo tohto kultu narástol. Hra napísaná rok pred pápežovou smrťou sa ukázala do určitej miery prorocká – predpovedala totiž kolektívnu hypnózu národného smútku a mala odvahu položiť neprijemné otázky o skutočnej povahe poľského katolicizmu.

Narastajúca absurdita poznačila aj poetiku ďalších hier publikovaných v tejto antológii. Mladšia z autoriek, Dorota Masłowska, dehuovala ešte v maturitnom veku

avantgardným románom *Polsko-ruská vojna pod bielohorinou zústavou* (Slovenský preklad *Sneg a krv*, Tomáš Horváth, Ikar 2004), ktorý jej priniesol povestí bravúrne experimentátorky. Rozprávanie fetišika uviedlo do literatúry jazyk, ktorý tam mal predtým zakázaný vstup. Hra *U nás je to fajno*, napísaná šesť rokov po debute, je tiež experiment, smerujúci však inde než román, keďže istým spôsobom prevracia naruby poriadok skutočnosti: základný jazykový trik spočíva na vybudovaní negatívneho sveta, opierajúceho sa o ustavičný nedostatok, deficit. Dej sa odohráva v prevrátenom svete, v čudnom byte s „nedostatkom izích“, kde sa jedlo nevari, len sa prelieva z jedného do druhého prázdneho hrnčeka, číta sa tam magazín „Nie pre teba“ a uprednostňuje sa možnosť nechodiť nikam na dovolenku. Absurdné žarty z chudoby si pamätáme práve z *Antigony* v New Yorku, tu sú však dovedené až do abstrakcie. V dialógoch hrdiniek spoznáваме jazyk lacných reklamných letákov zo supermarketov, ako aj zadostučinene, také rozšírené v krízových podmienkach, že iní sa majú ešte horšie. Spočiatku sa zdá, že sú to žarty z ekonomického systému, že autorka obnažuje ohlúpnutosť a hezradnosť spoločnosti, ktorá vyrástla v komunizme a teraz ju gniavi kapitalizmus, tým skôr, že sa od nej ujde aj globalizácii a vykorisťovaniu krajín Tretieho sveta. Vo finále však takto šikovne vysmievaný étos šetriosti, posadnutosť „neplytvaním“ akoby vyplýval z ešte hlbšieho nedostatku. Nič tu „nepostačuje“, lebo si prezeráme len fatamorgánu sveta, ktorý v skutočnosti ani neexistoval.

O tento nedostatok sa postarala druhá svetová vojna; hrdinky jednoducho nejestvujú, podobne ako nejestvuje ich obskurny byt v dome, ktorý bol zbombardovaný. Obcujeme s duchmi. Asketická scénografia predstavenia v režii Grzegorza Jarzyna, ktorí zaplnený interiér opísaný v autorkiných inštrukciách nahradila hladkým, farebným pozadím pre projekciu akoby detských kresieb a potom tieňov bombardérov, ešte podčiarkuje dohodnutosť prezentovanej situácie.

Tu do hry vstupuje história, u Janusza Głowackého prítomná len na okraji, v súčasnom poľskom divadle však prítomná čoraz intenzívnejšie. Je zosobnená v postave

Starenky, ponorenej do spomienok spred okupácie. Táto úloha je trochu v úzadí, ale možno je v celej hre centrálna: v Jarzynovej inscenácii ju výborne zahrála Danuta Szatlarska, ktorá mala v čase premiéry deväťdesiatštyri rokov! Jej hlas znel jednoducho, detinsky a pravdivo na pozadí spotvorenej reči *akobysveta* a jej mlčanlivá prítomnosť vo finálnej scéne zikončovala predstavenie akordom dojať.

Dorota Mastowska sa sviežim spôsobom, bez zaužívaných schém dotýka problému historickej pamäti. Viacero poľských umelcov v súvislosti s oslavením ďalších výročí druhej svetovej vojny (najmä varšavského povstania alebo povstania v gete) vyjadrilo fundamentálny údiv, že história je vlastne reč duchov, že keď sa prechádzame po Varšave, chodíme jednoducho po cintoríne. Ťažko však o tom rozprávať bez zrnkovania schém: martyrologický národný diskurz, stále intenzívne prítomný v školách, sa zdá už naozaj opotrebovaný. Umeľci teda hovoria o histórii inak, siahajú po metafyzike. Uvádžajú na scénu prizraky.

Možno, prirodzene, pripomenúť, že tento prírod mal už v povojnovom poľskom divadle svojho klasika – bol to Tadeusz Kantor. Jeho najslávnejšie predstavenia, také ako *Wielopole*, *Wielopole* alebo *Mrtná trieda* kritici predsa prirovnávali k špiritistickým seansám; počas nich herci a bábky akoby požičiavali svoje telá mrtvym, stávali sa médiami. Na túto tradíciu najvýraznejšie nadväzuje Tadeusz Słobodzianek v *Našej triede*, ďalšej hre v tomto výbere, ktorá by sa už celkom jednoznačne dala zaradiť do „historického“ trendu či prídu „zúčtovivania“. Jeho hra je zároveň (práve popri Mastowskej *U nás je to fajna*) jedným z najväčších úspechov poľského divadla v posledných rokoch.

Tadeusz Słobodzianek, dramatik a divadelný režisér z generácie Jerzyho Pilcha, sa v poľskom divadle vyznamenal nielen ako autor (i keď jeho staršie hry, najmä tie, ktoré napísal pre Teatr Wierszalin, napríklad *Prorok IŃja*, boli skutočnými udalosťami), ale i ako tvorca Laboratória drámy, prvej školy formujúcej mladých dramatikov. Práve po jednej z letných dielní pre dramatikov, venovanej židovskej tematike, vznikla *Naša*

trieda, prezentovaná potom v roku 2008 na festivale Konfrontácie v Lubline, zameranom taktiež na poľsko-židovské vzťahy. Na ten rok pripadlo štyridsiate výročie marca 1968, čiže neslávne známej antisemitskej štvance rozpútananej poľskými úradmi, po ktorej bolo vyše 15-tisíc Poľiakov židovského pôvodu domitých emigrovať. Nezávisle od tohto výročia sa vtedy o probléme antisemitizmu diskutovalo v Poľsku už dlhší čas, najmä po vydaní niekoľkých kníh, ktoré otriasli verejnou mienkou. Aby sme vymenovali tie najzávažnejšie: v roku 2000 vyšli *Susedia* Jana Tomasza Grossa, o štyri roky neskôr *My z Jedwabneho* od Anny Bikontovej. Obidve diela odhaľovali kulisť drastického zločinu spáchaného v mestečku Jedwabne v severozápadnom Poľsku: 10. júla 1941 tam bolo niekoľko stoviek Židov (na presnom počte obetí sa historici doteraz nezhodli) zaživa upálených v stodole. Zo zločinu boli obvinení nacisti a obyvatelia mestečka niekoľko desaťročí tajili fakt, že pogrom podnikli sami Poľiaci, práve tí susedia z titulu knihy. Tomasz Gross zhromaždil presvedčivé dôkazy a Anna Bikontová urobila viacero rozhovorov s obyvateľmi mestečka, z ktorých vyšli najavo drastické detaily zločinu, ale aj neskoršie mechanizmy klamstva a popierania viny. „Prípad Jedwabneho“, prezentovaný napokon iba ako príklad antisemitských incidentov v Poľsku, bol pre Poľiakov tvrdou lekciov a vyvolal v mnohých kruhoch vlnu nedôvery a rozhorčenia.

Naša trieda, do veľkej miery inšpirovaná týmito udalosťami, však nie je hrou o pogrome v Jedwabnom. Predovšetkým má väčší rozmach: na priestore niekoľkých desaťročí rozpráva zložitý príbeh rozpadu predvojnovy súdržnosti národov, rozpadu poľsko-židovskej koexistencie, ktorej príkladom je jedna multináboženská školská trieda spred vojny. Pogrom v stodole je iba kulmináčny bod *Dejín v 16 lekciov*, väčšia časť deja hry sa odohráva predtým a potom. Vidíme teda spoločné hry, prvé konflikty, potom čoraz silnejšie napätie. Oduševnenie časti Židov pre Červenú armádu, ktoré Poľiaci tak ťažko znášali, narastanie agresivity, partizánske rozsudky nad zradcami. Po vojne premenlivé cesty osudu priateľov rôzneho pôvodu, zamotanie sa do politiky, nie aj

mechanizmus zlého, nepravého priateľstva, založeného na utlačanom zločine. Spoluziakov a spoluziačky ťaží čosi ako kľatba: buď predčasne umierajú, zablývajú sa navzájom, alebo sa nešťastlivo dotýkajú deň. Tak zločinci, ako aj ich obeť si nevedia poradiť s ťarchou pamäti, napokon sa úlohy obeť a zločincov, v závislosti od konjunktúry dejín, javia ako zameniteľné. Nikto nezostáva bez poškvrny – možno jediný Ahram, ktorý vycestuje do Ameriky a odtiaľ, nevedomý si prekľatých poľsko-židovských komplikácií, poslela naivné listy. On jediný sa tiež, ako biblický patriarcha, stáva otcom rodu.

Hra, uvedená najprv po anglicky v Royal National Theatre v Londýne a pozitívne tam aj prijatá, dostala v roku 2010 významnú literárnu cenu Niké a vtedy mala zároveň aj premiéru vo Varšave. Slovenský režisér Ondrej Spišák, ktorý už predtým pracoval s viacerými Slobodziankovými textmi a dobre dešifroval jeho zámyery, šiel v stopách Tadeusza Kantora v tom zmysle, že pomiešal žijúcich hrdinov s nežijúcimi. Ako ďalšie a ďalšie osoby v predstavení zomierajú, postupne sa vracajú do školských lavíc – a v úzadí scény pribúdajú duchovia, ktorí na konci ďalších výjavov zborovo ako v triede deklamujú a spievajú pesničky. Tento nevinný akcent predstavuje kontrast k pochmurnému rozprávaniu a intenzívne pôsobí na city.

Tak Tadeusz Slobodzianek, ako aj Ondrej Spišák zdôrazňovali, že im záležalo na univerzálnom vyznení textu, na predstavení zložitosti dejín a kľatby rozmanitých ideológií, bez rozhodovania o vine. Podarilo sa im preložiť hustú spleť udalostí do čitateľného systému znakov, no zároveň sa vyhnuť jednoznačnosti.

Skutočnou majsterkou nejednoznačnosti je však Małgorzata Sikorska-Miszczuk, jedna z najzaujímavejších súčasných dramatičiek. Jej renami ovenčená hra *Kufor*, uvádzaná v Poľsku a vo Francúzsku, sa tiež zameriava na povojnovú židovskú pamäť, konkrétnejšie – na pamäť zdedenú, nesenú potomkami obeť holokaustu. Príbeh opísaný v tejto hre sa skutočne stal istý Francúz židovského pôvodu, ktorý ako dieťa prežil vojnu pod zmeneným menom, navštívil v Paríži výstavu venovanú holokaustu a v jednom z exponátov, vypožičaných

z múzea v Osvienčime, spoznal kufor svojho otca. Zastatnutý týmto objavom vrátil sa k niekdajšiemu židovskému priezvisku, pokúsil sa aj o to, aby exponát ponechali vo Francúzsku. Predovšetkým však prežil hlbokú krízu identity, musel sa zmieriť s tým, kým bol a je. Autorka v prekvapujúco ľahkej, surrealistickej, no zároveň dojímavéj forme ukazuje, že kríza tohto druhu môže byť aj vyslobodením. Nejde o jatrenie historických rán, ale o to, aby (ako povedala v jednom z rozhovorov) „sa otvoril kufor s minulosťou a začalo sa žiť“. Jej dráma prináša aj zamyslenie nad otázkou dôležitou najmä vzhľadom na Poľsko, na území ktorého sa zachovalo množstvo miest holokaustu, neskôr zmenených na múzea: ako uchovať, „konzervovať“ pamäť tohto druhu? Postava Ťufalej sprievodkyne, ktorá sprevádza hrdinu po múzeu holokaustu a nevie psychicky zvládnuť nesmiernu masu uchovávaného utrpenia, akoby bola autorkino alter ego. Sama Małgorzata Sikorska-Miszczuk sa takmer obsedanne vracia k otázke, čo robí s pamäťou a spomienkami, aj keď tú otázku kladie v rôznych dobových súvislostiach. Pre slovenského čitateľa môže byť zaujímavá napríklad jej hra *Studené Československo*, ktorú napísala o rok skôr. Postavičky z československých filmov pre deti, známe i v Poľsku, ako Krcko alebo Kremienok a Chocholúšik, sú tu ironicky konfrontované s brutálnou čias Novotného a Svobodu.

Ak si čitateľ so záujmom prečíta *Kufor* a ostatné hry uverejnené v antológii, bude to znamenať, že lekcija Glowackého *Antigony v New Yorku* splnila svoj účel – poľská dráma prekrížila národné hranice a rozpráva o lokálnych problémoch univerzálnou zaujímavým spôsobom. Je úplne jedno, či úlohu medzikulturného tlmočníka bude plniť humor, absurdita alebo celkom prosté dojatie. O divadle, najmä avantgardnom, sa často hovorí, že hľadá – nové témy alebo výrazové prostriedky. To je iste dôležité, avšak novým poľským dramatikom záleží i na tom, aby to bolo divadlo, ktoré aj nachádza a nachádza predovšetkým svojich divákov. Len také divadlo bude totiž skutočne pôsobiť, čiže zblízka nás navzájom.

Preklad Karol Chmel