

Jana Pilátová

Teatra polskie. Historie / Teatra polskie. Rok katastrofy

Dariusz Kosiński. *Teatra polskie. Historie*. Varšava: Wydawnictwo naukowe PWN/Instytut teatralny Zbigniewa Raszewskiego, 2010. 590 s.

Dariusz Kosiński. *Teatra Polskie. Rok katastrofy*. Varšava/Krakov: Znak, 2013. 408 s.

Když otevřete knihu Dariusze Kosińského *Teatra polskie. Historie* u kapitoly „Protesty“, jedním pohledem zachytíte, co ho fascinuje: ztělesnění výkřiku „jen přes mou mrtvolu!“ na obraze „Rejtan na varšavském sněmu 1773“ – a na protistraně snímek hořícího Ryszarda Śiwce na varšavském stadionu 8. září 1968, o dvě století později. Tadeusz Rejtan tehdy bránil poslancům podepsat souhlas s dělením Polska. „Ten performativní akt – roztržení košile na hrudi a zapřísahání s motivem fyzického utrpení – byl emotivní inscenací ‚tělesné totožnosti s poníženou vlastí.‘“ Byl sílený? Míň, než se zdá: „Užil vlastní tělesnosti, aby abstraktní – a díky tomu proveditelnější – akt dělení zhmotnil,“ (2010: 403)¹ píše Kosiński. Poláci vědí, že když Jan Matejko tento čin vyobrazil (1866), už bylo jasné, kam vedou ústupky. Další dvě dělení odstranila Polsko z mapy a někdejší Rejtanův protest – legenda plná symbolů – byl v kontextu rusifikace a poražených povstání výzvou. (Pokusy utajit Matejkův obraz korespondují s pokusy utajit Śiwcovo sebeupálení.) Rejtan i Śiwiec chtěli, jak autor říká, „přerušit představení“, narušit „fasádu normality“, vyjádřit odpor morální, když skutečný odpor není možný. Sice neuspěli, přišli o život, ale ostentativní akcí na „centrální scéně“, vyhrazené mocenským představením, poukázali k jiné realitě;

ten čin sice nezměnil situaci, ale ovlivnil budoucnost.

Spojení politiky s metafyzikou a divadelností se v Polsku dědí a romantismus zde není estetická, ale dramatická politicko-mystická kategorie, ať už je to požehnání, prokletí, nebo zvyk, o čemž se Poláci dodnes přou.² Rejtan je praotec takových aktů a Mickiewicz, autor vrcholně divadelních *Dziadła* a paradoxně i zakladatel tradice „opouštění divadla“, je jeho dědicem. Čin Jana Palacha neměl takové kulturní zázemí a po odeznění šoku se ukázalo, že si s jeho nejvyšší obětí nevíme rady. Přesto se ale přičinil o změnu skutečnosti, i když až o dvacet let později. Jak je to tedy s dosahem činu a díla, s působením divadelnosti a silou „normální“ a „jiné reality“? Závidím Polákům knihu, která tak nahlavě řeší otázku smyslu divadla právě pro ně, a přitom inspiruje i druhé. Němci už si ji přeložili (KOSIŃSKI 2011).

Odpověď na podobné otázky řešil Kosiński³ už v *Polském divadle proměny* (KOSIŃSKI 2007), které známe z jeho podání; shrnuje, proč vidí realizaci Mickiewiczovo-

2 „Ať požehnání, nebo prokletí, tak to je. Angličan má svého Shakespeara, Francouz Molièra a Polák má Mickiewicze.“ (KOLANKIEWICZ 1999: 249)

3 Kosiński (1966) je profesorem Jagellonské university v Krakově, byl programovým ředitelem Institutu Grotowského ve Vratislavi a nyní Divadelního institutu Zbigniewa Raszewského ve Varšavě. Založil internetový časopis *Performer*, řadu projektů a je editorem i autorem knih o divadle posledních dvou století.

1 Vnitřní citát Maria Janion. Rejtan po dokonáném dělení Polska spáchal sebevraždu.

vých a Osterwových vizí v práci Grotowského, a právě to pokládá za jádro polské tradice: „Jsou to provokativní výzvy západnímu pojetí divadla jako sféry oddělené od zkušenosti, jako prostoru iluzí a fikcí.“ Míří „přes umění za umění – k poznávání a pracování jiných způsobů bytí. Tento rys ‚reality‘ a starosti o účinnost divadla mi připadá neobvykle důležitý pro polské jevištní umění, nejen to související s divadlem proměny“ (KOSIŃSKI 2010: 88)

Ohniskem další knihy Kosińskiego je opět divadlo proměny, jeho spojení se zkušeností tvůrců i adresátů, ale propojené už s dalšími projevy. *Teatra polskie. Historie* představují divadelní projevy od středověku do současnosti, členěné podle působnosti do pěti oblastí: divadlo svátků, divadlo proměňující (diváky i herce), národní divadlo, divadlo moci a protestů a divadelní instituce. Netradiční podání signalizuje už titul knihy. Polština rozlišuje singulár a plurál slova dějiny (*historia/historie*) a Kosiński zdůrazňuje onu pluralitu, když nevěří v jedinou pravou verzi dějinných událostí. Je to znát na kompozici knihy, která neváže témata a příběhy chronologicky,⁴ ale významově, opouští i tvrz oboru a hledá spolu s antropologií, etnologií, religionistikou a sociologií různé *kulturní podívané*. Na území teatrologie zve dávné i dnešní projevy, formující život: oslavy, rituály, manifestace, ceremonie, zápasy, hry, protesty, zábavy – a nakonec i divadelní umění. Co bývá v dějinách divadla okrajové, zde zachytil plurál pojmu *theatrum*, který kdysi posloužil všem těmto oblastem, ba

i bitvám a přírodním jevům. „Teatra‘ jsou výkony a projevy ‚dramatického umění‘, které byly rozpoznány a využity způsobem významným pro formování života kolektivu i jedinců.“ (2010: 19)

„Kamenné divadlo“ figuruje v kontextu divadla svátků, proměn atd., jen když rezonuje s jejich funkcí; až na konci je řeč o divadelních institucích. Ne ovšem o divadle národním, to autor sleduje v perspektivě zápasu o pojetí národa, ani o divadle zábavném či komerčním, ale o tom s velkým D. Pro mediálně trénované diváky už prý nemá formující význam: krom sebe už neformuje nic, jen láká abonenty na „kulturnost“ a „umění“. *Divadlo kulturního města* (kapitola V/1) obelhává diváky i sebe břešknými efekty a „povznáší“ je ke zúženému pojetí kultury a k představě, že umění a život jsou protiklady. Je samoučelné a nudné, i když vstřebává výboje rebelů (ba i je samé) nebo bavičů, protože je estetizací umrtví. Diagnóza je to krutá, ale současným divadelním celebritám asi moc nekřivdí.

Kosińskiego kniha je impozantní (obrovské množství materiálu, velký formát, skvělé ilustrace), bohatě komentovaná i vyznamenávaná a napínává nejen pro teatrologii. S odkazem na Diltheyovu filosofii života a antropologii osmdesátých let vidí Kosiński svou spřízněnost s „antropologií zkušenosti“ (srv. TURNER a BRUNER 1986). Vychází z rozdílu mezi skutečností, zkušeností a výrazem, jinak řečeno z rozlišení modu života, zakoušeného života a života představovaného. Za základ své knihy pokládá přesvědčení, že „skutečnost“, „život“ je neuchopitelný proud, který vnímá každý po svém. Každý si vytváří smysluplné celky a kompozice –

4 Časové souvislosti od r. 534 př. n. l. do r. 2009 sleduje „Kalendarium“ (521–559), v němž jsou obsaženy historické události, světové divadlo a polské divadlo (události, premiéry a dramata, instituce a soubory, lidé).

„zkušenosti“, které určují individuální základy „totožnosti“ a jsou předávány druhým [...]. Dramatizujeme a představujeme se sobě i druhým pomocí schémat, jež nám poskytuje kultura, takže se zároveň formujeme a jsme formováni performativní mocí dramatizace a představování. [...] Toto „každodenní divadlo“ pro mne není hrou iluzí, maskující „pravdu“ o nás, nýbrž skutečností formovanou dramaticky. Vytváříme se hraním. (2010: 18)

Otázku, jestli kultura roste ze hry, jak soudil Huizinga, nebo z divadelního instinktu, jak myslel Jevrejnov, vyřešil Kosiński třetí možností: roste z jejich souhry, která ruší opozici životní a umělecké tvořivosti a umožňuje i vznik nové skutečnosti.

„Divadlem svátků“ kniha začíná, protože svátky a slavnosti pořádají zkušenost na „nejprostší a zároveň nejhlubší úrovni“. Ustavují „základy totožnosti“ i „orientační body každodenní zkušenosti“ (2010: 31). Z repertoáru svátků vybírá autor jen ty rodné a kalendářní, vlastně přechodové rituály. Už názvem kapitoly první („Svatba – ustanovovaná skutečnost“) a druhé („Skutečnost představovaná“) však doplňuje klasiky Arnolda van Gennepa i Victora Turnera: rozlišuje dvě možnosti působnosti svátku a začíná tou, v níž dramatizace a představování jsou formou uskutečnění. Výjimečnost svatby spočívá v tom, že dramatickou *akcí* mění realitu v čistě lidské režii, zatímco jiné proměny jako smrt, zrození či dospívání umožňují jen *reakci* na událost jiného řádu, ať biologickou, nebo metafyzickou. Všechny lidské proměny se musejí navázat do sítě sociálně kulturních významů; žádný životní fakt nestačí sám o sobě, aby byl platný, musí být i představen (v tradiční kultuře nestačí

narodit se, aby se člověk stal potomkem, ani zemřít, aby se stal předkem), ale v plné moci lidí je jen svatba, i když i tento akt propojuje svět lidský s nadlidským. Svatba se odehrává podle daného scénáře jednáním, které zakládá nové vztahy a nový celek, což prý bylo ještě před sto lety na polské vesnici důležitější než právní nebo církevní úkon. Divadelnost tedy není symbolické koření či ozdoba, ale sám základ svatby.

Svatbu rozehrává „jako náhodná“ návštěva starosvata; způsob pohoštění je odpovědí na nevyřčenou otázku, zda jsou námluvy vhodné. Protagonisty „svatebního dramatu“ od začátku animuje společenství, „které jim nejen říká, co mají dělat, ale i mluví jejich jménem“ (2010: 36); osobní prožitky překrývá kolektivní kreace nové skutečnosti a svatební chór působí jako ruka osudu. Autor interpretuje symboliku dějišť, kostýmů, rekvizit a ceremonií pro přechod do jiného světa, k zásnubám, ke svatbě a k odchodu z domova; ženich nevěstu dobývá jako poklad, který získá, když překoná překážky.

Dramatizace provádí svatební družina akcemi, zpěvem, hudbou, dialogy, tancem, hrou s falešnými nevěstami, jimiž se ženich nedá ošidit. Proslovy a gesta snoubenců, rodičů a ostatních příbuzných, řád svatebního průvodu, hostiny s přípitky a symbolickými pokrmy, věštbami a škádlením (třeba únos nevěsty) spějí až k bodu, který nás šokuje: aby celé to symbolické jednání nebylo jen „jako“, je vrcholem tradičního obřadu i sexuální akt a jeho potvrzení zakrvácenou svatební košilí, prostředkem či svědkem. Společenství garantuje skutečnost toho, co se stalo ve svatebním loži. Nám se to zdá barbarské, ale lidem, kteří věří, že dát někomu moc nad svým tělem znamená svěřit mu moc i nad svým životem a tím nad trváním

celku, zase připadá barbarské naše chápání sexuality.

Dramatičnost svatby neušla profesionálům. Ve Varšavě se už roku 1823 hrál balet *Krakovská veselka v Ojcowie* a poprvé se na scéně tančily polské tance. Od té doby se svatba vrací tu jako jevištní rekonstrukce, tu jako zpráva o stavu společnosti. Vrcholným dílem je *Veselka* (premiéra 1901 v Krakově). Stanisław Wyspiański si při svatbě básníka Lucjana Rydla se selskou nevěstou všiml, že na bujaré oslavy v chalupě hledí z Matejkova obrazu bájný věstec polských osudů Vernyhora a napadlo ho prý, co by se stalo, kdyby z obrazu vystoupil se zprávou, že nastal čas osvobození. Ve *Veselce* se zjistí, že nic – svaťčané to oslavili a pak zaspali. Tato svatba byla podle Kosińského jen imitací vzniku nového celku. Krakovští umělci venkovany přezírali, oni se chtěli ukázat – a dramatičnost svátku vyvolala přízraky, usvědčující všechny ty vlastence ze zaslepenosti. Wyspiański představil svět, který ztrácí svou podstatu, píše Kosiński a připomíná Gombrowicze, který ve *Svatbě* o půl století později zachytil svět ještě rozpadlejší a přízračnější (2010: 42).⁵

Ačkoli Wyspiański ukázal krakovské společnosti její pozérství, skandál byl krátký; převládlo nadšení nad krásou hry. Utrpěl úspěch, řekl by Ivan Vyskočil; umění převálcovalo sdělení. Tvůrce se to prý snažil dalším dílem překonat, ale *Veselka* je jeho nejoblíbenější hrou a Kosiński interpretuje: „navzdory intencím dal Wyspiański Polákům kvazirituální scénář masochistického ospravedlnění vlastní bezmoci,

⁵ Protagonista *Svatby* zápasí s dominancí obřadů a nadvládou formy, chce nad nimi zvítězit tím, že si sám udělí sňatek, ale zatím si jak ve zlém snu uspořádá vlastní pohřeb.

dílo, které poetizuje apatii a lenost“ (2010: 172). Diváci se prý při *Veselce* dodnes slastně děsí a hrouží do nostalgie. Nevím, jestli autor míní to, co dojmám i mne: třeba když se Nevěsta ptá: „Kde je to Polsko?“ a Ženich odpoví, že v srdci. Imaginace a strhující hudebnost veršů prý zastřela ubohost existence. Možná, ale možná je tu vidět, že se Kosiński chytil do pastí třídění podle působnosti a nemůže přiznat uměleckému dílu působení stejně mnohotvárné, jako je působení života, což vystihla třeba dramatizace Brandstaetterovy novely *Já jsem Žid z Veselky* (1981). Hrála se v Krakově dvacet let. Hirszy Singer, předobraz postavy Žida, si stěžuje advokátovi, že mu *Veselka* vzala dceru a zničila život: zatáhla je do umění. On už není on, je jen stín svého umělého dvojníka a Pepce to popletlo hlavu, říká si Ráchel, spustila se s krakovskou bohémou a sousedi se prou, jestli už byla taková, jakou ji pan spisovatel napsal, nebo si začala hrát na Ráchel až pak. Stížnost na ničivou sílu umění působí víc než moralizování. Ale jak to funkčně zařadit?

Kosiński rušením oborové izolace otevírá nové možnosti: třeba analýza svatby mě vede k otázkám, proč tolik lidí u nás žije beze sňatku (a odchází bez pohřbu), zatímco polský politik má během volební kampaně církevní sňatek, aby ho média nenachytala, že už třicet let žijí s manželkou v hříchu. Když pochopíme, že z podstatných sociálních aktů je v moci lidí jen svatba a jen na nich záleží její smysl, můžeme líp pochopit, jak ji představili další dramatici. Když ale opomíjíme uměleckou hodnotu, kterou v rámci svých východisek může Kosiński interpretovat jen bohemem, uniká nám něco jedinečného. Autor ve „střetu zájmů“ teoretika s divadelním

kritikem, který zná a umí vystihnout uměleckou kvalitu, dává přednost novému konceptu divadelních dějin Polska. Zřetelně vyjádřený je tento koncept v kapitole „Skrze divadlo za divadlo“ („étos tohoto divadla vyrůstá z nutnosti sloužit čemu vyššímu a důležitějšímu než umění“, 2010: 206). Kosiński tvrdí, že romantikům a jejich dnešním dědicům jde „o účinnost jednání, činění, o změnu skutečnosti a ne o její vyjadřování nebo okrašlování. Divadlo a drama jsou uměním jen potud, pokud se umění chápe jako druh působení, způsob provádění změny a ustanovování skutečnosti prostředky odlišnými od běžných, každodenních.“ (2010: 115) Tvůrci, jichž se dovolává, však byli svrchovaní umělci, a až když jim umělecké hodnoty nestačily, zamířili k tomu důležitějšímu; formulace *pres umění za umění* to vystihuje, ale členění podle *druhu působení* neumožňuje sledovat kvality přesahu.

Kosiński interpretuje to, co prakticky zkoumal už Grotowski a teoreticky Turner a Schechnerova *performatika*, nebo Kolaniewicz *antropologii podívaných*. Nepokládá svůj přístup za objev, ale za způsob, jak vzít do hry i opomíjené zdroje a zkušenosti a zachytit vrstevnatost procesů, které v nás i před našima očima neustále probíhají. Divadlo je pro něj epicentrem sociálních dějů jako *paradigmatický model světa představení* a věří, že teatrologická kritéria a metodika⁶ se dají užít pro všechny akty, v nichž se vyskytuje dramaturgie a představování a nevyžadují speciální schopnosti, čas a místo, protože „jsou způsobem existence, rámcem, v němž se projevuje a v proměnách trvá naše bytí

[...] jako individuální či kolektivní proces, v jehož důsledku je bytí zároveň pořádáno podle určitého vzorce (dramatizováno) a vystaveno potenciálnímu náhledu (představeno)“ (2010: 18). Estetickou kvalitu takový přístup pomíjí, ale zato pomáhá uchopit to, co v dějinách polské kultury znamená třeba Rejtan a co Kosińského nejvíc znepokojuje.

Polsko-Litevská unie (1569–1795) byla šlechtickou republikou plnou pnutí mezi kulturně a sociálně odlišnými vrstvami společnosti,⁷ a tak třetí část knihy, „Národní divadlo“, ani zdálky nepřipomíná legendu o zlaté kapličce. Kapitola „Theatrum sarmatského národa“ líčí, jak polská nobilita „užitím performativně-dramatických prvků vytvářela sama sebe, svou roli, scénáře, kostýmy, techniky těla i hlasu, prostor a scénografii pro celou danou vrstvu – a přetvořila ji v kulturní výtvar – sarmatismus“ (2010: 216).⁸ Obsahoval normy vzdělání, chování a soubor hodnot soukromého i veřejného života, životní styl, přerůstající při politických událostech v „totální sarmatské divadlo“. S ním se etnický i náboženský různorodá společnost ztotožnila a sjednotila i v očích cizinců. Evropská barokní teatralita byla všeobecná, sarmatismus specifický, proto se prý v 19. století mohl stát „základem národní performance se všemi pozitivními i negativními důsledky“ (2010: 216). Za pozitivní pokládá Kosiński vznik svébytnosti, díky níž Poláci přežili léta odnárodňování a nesvobody, a za negativní důsledek spojení národní ideje s jednou sociální vrstvou.

7 Dodnes, jako teď na Ukrajině, se zde, na teritoriu někdejší unie, odehrávají i střety velmocí (srv. SNYDER 2013).

8 Starověcí Sarmaté, za jejichž potomky se polská šlechta pokládala, byli legendární kočovný kmen z oblasti mezi dolní Volhou a Donem.

6 Jan Roubal nabízí otázku: Teatrologie nebo teatralitologie? (ROUBAL 2005: viii)

Sarmatismus nezahrnoval celý národ, ale postupně byl „uznán za jeho performativní reprezentaci, z níž vzešla celonárodní kultura a živé dědictví – romantismus“. Tak prý vznikly mýty a přímo „scénáře velkých dramát oběti a proměny, realizované mnoha generacemi Poláků na velké scéně světa“ (2010: 232). Kosiński je evokuje pomocí děl národních mistrů, fotografiemi z rodinných alb, jevišť i z politické scény, dokládá popisy akcí a reakcí, projevovaných v běžném chování i v herectví, v prožívání historických událostí i zbožnosti, v intimitě i veřejně. Vysvětluje: „Tuto tezi neformuluji proto, abych přesvědčoval, že polskost je vlastně ‚komediantsství, chci jen poukázat na podstatné hodnoty dramaticko-představovacího způsobu bytí, které zajistily přetrvání a zachování nejzávažnějších hodnot.“ (2010: 21) Může tak sledovat zápas o hodnoty na veřejné scéně, který nazval „Mezi ceremonií a protestem“.

Jako jsme v první části knihy sledovali svatbu, křtiny, pohřby a jejich socializační roli v prvotní skupině, ve čtvrté části to vidíme ve velkém, s proměnou osob v symboly. Křest Měška I. je metonymií křtu celé země. Stvrzením její nezávislosti a uznání je korunovace, rituální proměna osoby krále v symbol království – a holdy jsou ceremoniální amplifikací této reality. Jako se překonává osobní smrtelnost tím, že pohřeb manifestuje trvání rodiny, tak královské a státní pohřby zajišťují trvání národa a moci, a proto je představení s nimi spojené výpravnější; z dějiště života do jiného světa provází zemřelého pohřební průvod, představující „celý národ“. Nejposvátnějším dějištěm je pro Poláky Wawel s ostatky králů, politických vůdců i Mickiewicze a Słowackého, aby jako duchovní vůdci národa byli „rovni králům“. Wawel a tamní

obřady demonstrují trvání národa a také jeho ztotožnění se státem.

Loučení se zemřelým je prověrkou trvalosti života a loučení s reprezentantem společnosti jako je král či prezident, je příležitostí konfrontovat smysl významného života s vlastním, obyčejným, což se snadno mění v manifestaci protestu vůči stavu společnosti (pohřeb Jana Palacha 1969 či umučeného Jerzego Popiołuszki 1984), nebo naopak jednoty (smutek po smrti Jana Pavla II. nebo Václava Havla). Vždycky je to zahuštění sociálních dějů, zkouška integrity osob, národa a státu. Kantorovo „divadlo smrti“ připomíná Kosiński už ve *Svátcích*, ale zde vidíme, jak mrtví propojují intimní sféru se sférou moci a historie, úroveň osobní s národní a univerzální. Polskost *Zemřelé třídy* nebo *Wielopola*, *Wielopola* rezonovala všude, protože připomíná základ zkušenosti. Je to osud; každý je odněkud – a může jen váhat, jestli je lepší vědět to (jako Antigonu), nebo nevědět (jako Oidipus).

Názor, že divadlo má *sloužit čemusi vyššímu a důležitějšímu než umění*, Kosiński nevztahuje jen k metafyzice, ale zde už s pomocí Michela Foucaulta a jeho analýzy moci/vědění i k politice. Političnost je kontextuální; i záměr působit jinak, třeba kvalitou herectví, jako Grotowského *Vytrvalý princ* či Staniewského *Život protopopa Avvakuma*,⁹ může zapůsobit (roku 1968 nebo za výjimečného stavu roku 1983) v aktuální situaci političtější než to, co bylo

9 *Avvakuma* jako životní zkušenost uvedl Wojciech Dudzik z varšavské školy antropologie podívaných (DUDZIK 2010: 68). Příspěvek z r. 2008, pronesený na konferenci „Trendy současného myšlení o divadle“ pořádané na brněnské JAMU dokládá, že polská teatrologie ruší úzce oborový přístup různě, ale vždy je hlavní fakt zkušenosti.

jako politická výpověď přímo míněno. Touha sloužit však může zmutovat ve snahu přesvědčovat, vychovávat nebo svádet a estetizovat, což všechno velmi dobře umí iluzivní divadlo. Není už zrcadlem „skutečné skutečnosti“, ale „zrcadlem vyvlastněným“, podsouvajícím preferované vzorce. „Scéna není světem proto, že – jako ještě v divadle alžbětinském a španělském – tvoří jeho mikrokosmický model, ale proto, že produkuje způsoby vnímání a hodnocení [...], že ‚velké divadlo světa‘ redukuje na scénický obraz...“ (2010: 327)

Dohlídat se to ale nedá; každá manipulace se při tradiční vzpurnosti polské kultury může zvrtnout. Kosiński dohledává kořeny domácí smíchové kultury a její obdoby v divadlech, kabaretech a estrádách, i akcích kontrakultury, která se nedá manipulovat, protože už jí nejde o umění, vlast ani o politiku, ale o svobodné hledání v bludišti intelektuálních, uměleckých, politických a životních her, o tvořivou podvrtnost, která už přechází z divadla na ulici jako u *Teatru Ósmego Dnia* nebo *Pomaraneczowej Alternatywy*.

Jako je Rejtan pravzorem individuálních protestů, kolektivní protesty mají předobraz už v roce 1789 (2010: 405). V té první politické performativní akci využili představitelé 141 královských měst, kteří nesli králi své postuláty, formu smutečního procesí: symbolicky pohřbívali skomírající města a měšťany. Teatralizované vlastenecké manifestace v následujících stoletích ovšem v historických momentech přerůstaly až k masovým akcím s krvavou dohrou ještě i v roce 1970 – a roku 1981 ukončila „karneval Solidarity“ armáda.

Zdá se mi jasné, proč Kosiński divadelnost nechápe jako metaforu nebo zdroj ana-

logií, jako třeba Goffman, ale jako podstatu jednání a osobní zkušenosti. Také proto *Teatra* nejsou uzavřeným výkladem, ale kompozicí poukazů a narážek. Autor prý našel jen směr a s ním nové otázky, ne odpovědi. Místo obligátního závěru píše „Otevření“, kde čtenáře pobízí, aby šli dál. I on má cíl ještě před sebou a každý ať hledá svou historii.

Teatra Polskie. Historie vyšly ve chvíli, kdy Polsko zasáhla „smolenská katastrofa“. Každý musel nějak zareagovat. Kosiński reagoval tím, co měl připravené k další cestě za smyslem divadla; mohl to otestovat. *Teatra* rušila ustálené představy novými interpretacemi. Kniha *Teatra Polskie. Rok katastrofy* naopak zachytává neukotvené představy, vztažené k jediné nepochopitelné skutečnosti, jak ji představují různé dramatické události a představení mezi 10. dubnem 2010 a 10. dubnem 2011. K osvědčeným interpretačním postupům musel Kosiński přidat i sledování médií: teď byla dirigentem emotivních reakcí.

Je rozdíl čist *Rok katastrofy* jako pokračování *Historií*, jako to dělám já, nebo v kontextu toho, co v mediální době zní jako příkaz dne: „Performuj, nebo zhyň“ je název kapitoly a parafráze performatika, který analyzoval katastrofu Challengeru 1986.¹⁰ Tento impuls přinesl inflaci pojmu „performance“ i proměnu narace: zmizela pluralita historií, které si skládá dohromady čtenář. Autor je vypravěčem, který chronologicky pořádá různá svědectví a vyvažuje je jako korektní moderátor. Některé komentáře a obrazový doprovod jsou ale tak jednoznačné, že je vyvažování marné.

¹⁰ Autor prý navrhuje brát katastrofu Challengeru jako metamodel obecné teorie performance (McKENZIE 2001).

Podloží katastrofy byl tradiční polský vztah k divadelnosti.

10. dubna 2010 u Smolenska havarovalo letadlo s polskou delegací, která letěla uctít výročí Katyňského masakru. Zahynulo 96 osob: prezident s manželkou, předsedové Sněmu a Senátu, generalita polské armády, reprezentanti církve, kultury, potomků obětí. V Polsku to byl blesk, který spojil minulost s přítomností hromadou mrtvých. Vyvolalo to zděšení, soucit, hněv i strach, co bude dál. Kosiński říká, že ho napadlo, že tím končí romantické paradigma Poláků, že tak banálně absurdní katastrofa se nedá uchopit mesianisticky; ale šlo to. Hned byla řeč o obětech a mučednících, díky nimž vychází najevo pravda o Katyni a proradnosti Moskalů.

To ukazuje, jak velká je síla dramatických procesů symbolizace a mytologizace. Smolenská katastrofa odhaluje jako snad žádná jiná událost v nejnovějších dějinách Polska výrobu „faktické pravdy“ dramaturgickou montáží významů. [...] Pravda je zároveň příliš složitá i příliš triviální, než abychom ji uznali. Mnohem lépe se v té roli osvědčuje dramatické představení, které uskutečňujeme slovy a jednáním a vytváříme si tak snesitelnější skutečnost. Není to specificky polský mechanismus, ale v naší divadelně dramatické kultuře je zvláště dobře viditelný. (KOLANKIEWICZ a KOSIŃSKI 2010: 87)

Recenzent knihy Krzysztof Rutkowski soudí, že jejím tématem „nejsou příčiny smolenské katastrofy, ale její – stejně katastrofální – důsledky: to, co se projevilo a zformovalo v pouličním národním divadle. [...] Mezi výkřiky ,tady je Polsko!' je nejvyš-

ší čas zeptat se: ,jaké?‘¹¹ O čem to mluví? O tom, že ve zkoušce integrity tváří v tvář smrti Polsko neobstálo. Celonárodní smutek se slzami, květinami, svíčkami a s davy truchlících totiž zrušilo rozhodnutí krakovského kardinála ve spolupráci s prezidentovým bratrem – dvojčetem, reprezentantem národovecké strany Právo a spravedlnost. Neštěstí dolehlo i na jejich odpůrce, ale pokus heroizovat smrt prezidenta Lecha Kaczyňského pohřbem na Wawelu je pobouřilo jako politický tyjáter. Ještě ve fázi truchlení se tak rozpoutal národní konflikt, pokračující pak v pouličních i mediálních střetech celý rok. Jako by se polská společnost rozdělila, aby odehrála pokračování kapitoly „Mezi ceremonií a protestem“ a zápasila o „centrální scénu“. Bratr mrtvého dva týdny po pohřbu zahájil volební kampaň jako „výraz morálního odporu vůči Katyni II“. Spektakulární tryzny, opakované co měsíc za účasti davů, však byly – i díky identické reprezentaci mrtvého – tak přízračné, že nevyhrál. Performativní masáž však pokračovala dramatem „obranu kříže“ proti pořádkové policii i proti ironizaci. Navzdory snahám vládnoucí strany se konfrontaci „představení“ nedařilo přerušit (dokonce došlo na střelbu v Lodžské kanceláři strany PIS), protože všem, i zastáncům zdravého rozumu i tradicionalistům, šlo o budoucnost. Etapy těchto dramatizací Kosiński interpretuje: soudí, že se v nich zápasilo o autentičnost duchovního života Poláků.

Příčiny katastrofy jsou ale také důležité, protože už cílem výpravy do Katyně, bez níž by ke katastrofě nedošlo, byla performance – rivalizace premiéra a prezidenta totiž vedla ke

11 Ukázka z recenze Krzysztofa Rutkowského je na obálce knihy.

zdvojení oslav. Premiér Donald Tusk se tři dny před katastrofou setkal v Katyni s prezidentem Putinem, aby zahájili novou etapu vztahů. Zval i prezidenta Kaczyńskiego, ale ten chtěl organizovat pouť do Katyně sám, bez Rusů, s „národem“. Letěli s ním veteráni varšavského povstání, stařícký prezident někdejší exilové vlády, herec, hrající Piłsudského, který měl vystoupit na tryzně; v letadle byl tak velký náklad živých národních pokladů a symbolických hodnot, že byl div, že vůbec vzlétlo. Zdvojení oslav navíc snížilo rozpočet a bezpečnostní standardy (2013: 63-67).

I přistávání letadla poznamenala performance: ze zpráv vyšetřovacích komisí Kosiński vyčetl, že v tlaku události takového politického významu a tak důležitých pasažérů posádka nemohla odmítnout splnit úkol jen kvůli počasí a změnit místo přistání – tedy režijní koncepci obřadu. Nedorozumění, jehož protagonistou byl pilot, vzniklo prý kolizí „vysoké“ a „nízké“ performance: nezvládnout vysokou hru by znamenalo konec jeho kariéry, ztrátu prestiže atd. Pilot prý nechtěl přistát, ale jen předvést, že to nejde, zkusmo plnil/neplnil nesplnitelný úkol, jenže posádka nebyla sehraná a bez souhry s letovou kontrolou smolenského letiště se ta demonstrace změnila v pokus o přistání, k němuž nikdo nedal souhlas (2013: 61-62).

A oběti neštěstí? Jak blízká jim byla ta slavnostní událost?

Pasažéři při nástupu do letadla věděli, čeho se účastní: oslav katyňského výročí, organizovaných prezidentem Lechem Kaczyńským. Cíle, hodnoty, funkce i způsob provádění jeho dramatické politiky byly odedávna

známé a kontext rivalizace s premiérem a jeho táborem byl evidentní. [...] Všichni přítomní na palubě tam byli z nějakého svého důvodu. [...] Jejich tragika je v tom, že – v různé míře, ale všichni – účinkovali v cizí hře. [...] Tadeusz Kantor měl pravdu: do divadla se nedá vstoupit beztretně. Smolenská katastrofa je událost, v níž se ukazuje, že performance není podívaná ovládaná lidskou mocí a její účinnost a síla je v tom, že v jisté chvíli začíná působit sama. To je právě moment tragické katastrofy – moment, kdy se projeví skutečné rozložení sil a zároveň se přeruší hra a mnohotvárný život se promění v tablo, přetiskované v novinách a na letácích a vystavované na oltářích. (2013: 68-69)

Rok katastrofy představuje skutečnosti, které nebyly osudné jen těm, kdo při nich zemřeli, ale i těm živým, kteří je dodnes vstřebávají. Nečtu ale tuto knihu jako politologickou studii, nýbrž jako pokračování a rozvíjení tématu skutečnosti formované dramaticky, a také jako trest zkušenosti účastníka krize, který je teatrologem a Polákem. Vidím, že vytváření snesitelnější skutečnosti jako životního, ne divadelního prostoru iluzí je životu nebezpečné. Divadlo je nebezpečné. Žít je nebezpečné. Možná je to čím dál nebezpečnější, když do hry vstupují i média. Ale možná jsou to všechno jen mé interpretace, k nimž mě navedl Dariusz Kosiński. A možná zas o trošku víc chápu Poláky i sebe.

Bibliografie

- BRANDSTAETTER, Roman. 1981. *Ja jestem Żyd z Wesela* [Já jsem Žid z Veselky]. Poznaň: Wydawnictwo poznańskie, 1981.
- DUDZIK, Wojciech. 2010. Ke kulturní teatrologii. In Radka Kunderová (ed.). *Tendence v současném myšlení o divadle*. Brno: JAMU, 2010: 63–70.
- KOLANKIEWICZ, Leszek. 1999. *Dziady, teatr święta zmarłych* [Dziady, divadlo svátku zemřelých]. Gdaňsk: Slowo/obraz terytoria, 1999.
- KOLANKIEWICZ, Leszek a Dariusz KOSIŃSKI. 2010. Palimpsest žaloby. *Dialog* 55 (2010): 10: 76–87.
- KOSIŃSKI, Dariusz. 2007. *Polski teatr przemiany* [Polské divadlo proměny]. Vratislav: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.
- KOSIŃSKI, Dariusz. 2010. Grotowski a divadlo proměny. *Divadelní revue* (2010): 3: 88. Přel. J. Pilátová.
- KOSIŃSKI, Dariusz. 2011. *Polnisches Theatre. Eine Geschichte in Szenen*. Berlín: Theater der Zeit, 2011.
- McKENZIE, Jon. 2001. *Perform or Else. From Discipline to Performance*. Routledge 2001.
- ROUBAL, Jan. 2005. *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- SNYDER, Timothy. 2013. *Krvavé země. Evropa mezi Hitlerem a Stalinem*. Praha: Paseka/Prostor, 2013.
- TURNER, Victor W. a Edward M. BRUNER (edd.). *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.