



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Słobodziankovo mytologizovani

Author: Ewa Dąbek-Derda

Citation style: Dąbek-Derda Ewa. (2004). Słobodziankovo mytologizovani. W: T. Lazorčakova, E. Wąchocka (red.), "Punkty widzenia II : strategie autorskie w czeskim i polskim teatrze i filmie = Pohledy II" (S. 121-135). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

SŁOBODZIANKOVO MYTOLOGIZOVÁNÍ*

Ewa Dąbek-Derda

Tadeusz Słobodzianek je mezi současnými polskými dramatiky postavou stejně tak zajímavou jako kontroverzní. Jeho umělecký životopis je poutavý tak jako celá jeho tvorba. Má za sebou studium teatrologie na Jagellonské Univerzitě, dálkové studium loutkové režie, zkušenosti s divadlem jako kritik, dramaturg, herec, režisér, učitel a konečně i autor dramatinací. Słobodzianek se může pochlubit imponujícím seznamem cen, které mu byly přiznány za jednotlivá díla, jejich realizaci i za dlouhodobou tvůrčí činnost. Jeho hry, které jsou často oceňovány a vyzdvihovány na příslušných soutěžích, se přitom nepřilíš často objevují na prknech polských scén. Proto také autor, jehož kritika nazývá „nadějí polského divadla“, získal přívlastek „velký nepřítomný“.

Jako dramatik debutoval v roce 1980 na stránkách Scény *Historia o żebraku i osiolku* [*Příběhem o žebráku a oslíku*]. O rok později se uskutečnila na prknech Divadla W. Bogusławského v Kaliszi první premiéra jeho dosud nepublikované *Baśń jesienna* [*Podzimní básně*] a v roce 1982 proběhla v krakovském Divadle Grotosky premiéra taktéž nepublikované *Pulapka* [*Pastí*]. Dále se na stránkách Dialogu objevily texty: *Car Mikołaj* [*Car Mikuláš*] – 1987, *Obywatel Pekosiewicz* [*Občan Pekosiewicz*] – 1989, *Turlajgroszek* [*Kulíhrášek*] – 1990 – společné dílo Słobodzianka a Piotra Tomaszuka, *Prorok Ilija* – 1991, *Merlin* – 1993, a *Kowal Malambo* [*Kovář Malambo*] – 1993. V roce 1992 vzniká dosud nepublikovaná *Jaskólecza* [*Vlaštovička*] (premiéra – Gulliverovo divadlo, Varšava, 1992) a v roce 2000 *Towarzysz Chrystus czyli sen pluskowy* [*Soudruh Kristus čili sen štěnice*], hra, která byla zamýšlena jako pokračování Majakovského *Štěnice*.

* Článek je fragmentem knihy *Tadeusza Słobodzianka nie-boskie historie. Dramaturgia w kręgu mitu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003.

Tadeusz Słobodzianek, narozený roku 1955 v Jenisejsku, vyrostl v oblasti Białystok, kde nadále žije. Jak sám podotýká, je člověkem spojeným s pohraničím. Ve své tvorbě spojuje elementy mnoha kultur, tradicí a religii. Słobodziankova dramata, která jsou situována do pohraničí a provincie, získávají svůj univerzální rozměr hlavně díky výrazné navaznosti na morální hodnoty, jež jsou společné různým tradicím a vyznáním, a také díky situování dramatických konfliktů v základních antinomiích dobra a zla, pravdy a nepravdy, svátosti a hříchu.

Sémantickou dimenzi jeho děl určují ve velké míře intertextuální relace. Słobodziankovy texty opravdu lákají k rozšířování mnohosti různorodých literárních, kulturních a historických stop, k nalézání motivů, dějových pásem a obrazů. Základními ukazateli intertextuálnosti, které se objevují v jeho hrách, jsou elementy mýtu a zároveň jeho laických forem: básně a legendy. Mýtus, neobvykle důležitý prvek struktury Słobodziankových děl, se objevuje na různých úrovních jeho dramatických výpovědí. Autor ve svých textech uplatňuje hlavní zásady mytického myšlení, takové jako identita, analogie, antitetika, konkrétnost představ, magické fungování slov. Vkládá do nich novozákonní citace, fragmenty náboženských a paranáboženských obřadů, modlitby a písně. V hrách se objevují explicitně i implicitně vyjádřená spojení se základními mýtickými archetypy, symboly a motivy. Słobodziankovy hry bezprostředně navazují na biblickou topiku, současné socio-politické mýty, lidové báje a legendy, a nepřímou na struktury myšlení, které byly vlastní archaické a helénistické mytologii. Podle způsobů, jakým Słobodzianek užívá mýticko-básnických linií, se jeho hry dělí na dvě výrazné skupiny. První charakterizuje „udržení akce v prvotních reáliích“¹. Tvoří ji hry *Merlin*, *Turlajgroszek* a *Kowal Malambo*. Jsou to poetické interpretace keltského mýtu, běloruské báje a argentinské legendy. Mýtus, pověst a legenda v nich tvoří realitu představovaného světa. Hry v těchto případech díky navázání na pradávne příběhy a užívání jejich „jazyka“ získávají charakter mýtopoetických textů². *Prorok Ilja*, *Car Mikołaj*, *Obywatel Pekosiewicz* a *Sen pluskowy* tvoří druhou skupinu – „prefigurace“ mýtických

¹ J. Abramowska: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 40.

² M. Cymborska-Leboda: *Twórczość w kręgu mitu*. Lublin 1997, s. 144.

motivů, které se opírají o jejich uvedení do reálií XX. století. Słobodzianek v nich provádí tematickou transpozici mýtických motivů: cesty, obětního kozla a budování centra světa, pád falešného krále a zneprátelených sourozenců.

Mytologické konexe *Merlinova* autora se neomezují pouze na uplatňování mýtických elementů. Słobodziankova narativní strategie zahrnuje také užívání vyprávěcí techniky vlastní dávným rapsódiím. To především on opakuje současným divadelním divákům své nevěrohodné historie, a ne jak tomu obvykle v divadle bývá, až teprve režiséři. Słobodzianek neopouští texty svých her po jejich publikování, ale naopak je pro potřeby dalších premiér nadále modifikuje. Účastní se tak formování většiny inscenací svých her. Vypadá to, jako by jeho dramata neměla kanonickou, konečnou verzi. Claude Levi-Strauss o mýtu napsal:

Neexistuje „správná“ verze mýtu, vedle níž by všechny ostatní byly kopie, a nebo znetvořené ohlasy. K mýtu patří všechny verze.³

To samé se děje se Słobodziankovými dramaty. Tvoří osobité, otevřené struktury, dokreslované autorem, který je stále znovu vypráví. A protože mýtus je, tak jak říká Gerardus van der Leeuv, především

mluveným slovem, které, stále znovu opakované, má rozhodující moc. Jelikož tak jako k podstatě svatého činu patří to, že je opakován, tak také podstatou mýtu je to, že vypráví a že je znovu od začátku vyprávěn⁴,

podstatou Słobodziankova mytologizování se zdá být to, že dramatik se vrací k již napsaným dílům a spolu s různými spolupracovníky, v různém čase, v různých prostorech, a dokonce s využitím různých médií opakuje své jevištní příběhy. „Sama struktura mýtu vyžaduje [...], aby byl opakován, hrán, tančen“⁵, píše van der Leeuv. Antické divadlo nabízelo divákům stále ty samé mýtické příběhy interpretované

³ C. Levi-Strauss: *Struktura mitów*. Tłum. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 255.

⁴ G. van der Leeuv: *Fenomenologia religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1997, s. 362.

⁵ Ibidem, s. 364.

v dílech různých spisovatelů. „Materiál čerpali ze společného repertoáru, nevymýšleli si ho individuálně“⁶. Słobodzianek také sahá k „společnému repertoáru“ bájných a legendárních mýtů, anebo k událostem, které již byly v paměti společnosti mytologizovány, byt' se neudály až tak dávno. O těchto posledních říká:

Není důležitá historická pravda, důležitý je mýtus, legenda, kterou všichni potřebují. Díky legendě jsme ještě více zakofeněni.⁷

Słobodziankova díla tvoří uzavřený celek v konkrétní divadelní realizaci, ale jako texty zůstávají stále otevřená. Jejich otevřenost tkví v tom, že, jak píše Umberto Eco, neobsahují „žádná tvrzení, která by se týkala finální podoby fabule“, poněvadž předvídá modelového recipienta, „který spolupracuje tak aktivně, že si je schopen sám pro sebe vytvořit svoji fabuli“⁸. Fabule Słobodziankových dramát jsou zakončeny, dokonce i když byly přerušeny osudy hlavního hrdiny, ať již se jedná o trpícího *Kulihráška*, či v záhrobí tančícího *Kováře Malambi*. V plánu příběhu se vše stalo a další osudy postav jsou prostě materiálem pro další, již jiný příběh.

Otevřenost jeho her netkví také v případě dramát v obvyklém potenciálu textu, v jeho dokreslení pomocí konkrétních předmětů, vzhledu, znění a smyslu. Ačkoliv Słobodzianek prohlašuje, že:

Moje texty se jaksí doplňují díky divadlu, jejich existence mimo divadlo mne nezajímá, nepovažuji se ostatně za člověka literatury, považuji se za člověka divadla⁹,

snaží se konsekventně uchránit své hry před režiséřskými experimenty a reinterpretacemi. Nakládat svévolně s jeho dramaty není také nijak jednoduché.

⁶ E. Havelock: *Kompozycja ustna w „Królu Edypie” Sofoklesa*. Tłum. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 283.

⁷ *Prorok wrócił w legendzie*. Z Tadeuszem Słobodziankiem dramaturgiem rozmawia Roman Pawłowski. „Kurier Poranny”, 3.06.1994.

⁸ E. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 177.

⁹ *W powietrzu wisi bunt*. Z Tadeuszem Słobodziankiem rozmawiają Andrzej Wanat, Janusz i Wojciech Majcherkowie. „Teatr” 1994, nr 1, s. 11.

Słobodzianek přikládá ke každému textu výhružně znějící formulaci „veškerá práva jsou vyhrazena” a je velmi náročný při výběru divadel a režisérů¹⁰,

všimá si Władysław Zawistowski. Janusz Majcherek píše o Słobodziankovi poněkud zlostně:

Pár režisérů poslal pryč s prázdnou, jako by čekal na ideálního režiséra, jehož role by měla spočívat v odhalení toho, co autor již skrytě zrežíroval. Můžeme se domnívat, že ideálním režisérem vlastně není nikdo jiný než autorův dvojník. V zásadě jsou vydavatelská práva na díla spisovatele Słobodzianka věcí režiséra Słobodzianka, který navíc jako jediný ví, co znamenají.¹¹

Marcin Cieński s humorem vnímá autorovo připoutání k jeho hrám a naznačuje, že Słobodzianek „projevuje snahu neustále kontrolovat, co se s jeho dramaty děje”¹². A není se čemu divit, neboť, jak si všimá již výše citovaný, hlavní teoretik otevřenosti a uzavřenosti textů, děl a struktur Umberto Eco:

Nic není otevřenějšího než uzavřený text. Až na to, že ona otevřenost je výsledkem vnější iniciativy, užíváním textů určitým způsobem a ne podléháním jeho delikátní manipulaci. Více než se spoluprací tu máme co do činění s násilím.¹³

A tak se tedy Słobodzianek prostě jenom snaží chránit svá „bezbranná” dramata před takovým scénickým násilným činem. Tím spíše, že jeho hry nakonec přes svou dvouznačnost, hybridní konstrukci postav i představovanou skutečnost umožňují svou mnohovýznamovostí recipientovi různé hry s textem.

¹⁰ W. Zawistowski: *Słobodzianek czyli Golgota z happy endem*. „Teatr” 1994, nr 1, s. 16.

¹¹ J. Majcherek: *Notatki przy Słobodzianku*. „Teatr” 1994, nr 1, s. 14.

¹² M. Cieński: *Słobodzianek: powtórzenie*. „Notatnik Teatralny” 1994/1995, nr 9, s. 54.

¹³ U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 8.

Słobodziankovy příběhy jsou otevřené především k autorovi a pro autora. Jsou otevřené k dalšímu autorovu dourčování a modifikování. Jsou otevřené tak, jako kdysi texty literatury fungující pomocí ústní komunikace. Současnému recipientovi se jeví jako vypravěč příběhů, rapsódií, jenž pro představení svých vyprávění užívá divadelní jazyk. Konec konců, drama odehrané na scéně je dnes téměř jediným místem, kde může existovat verbálně realizovaná literatura, která se za přítomnosti diváka projevuje hlasem, intonací, gestem a mimikou.

Je známo, že orální kultury chápou realizaci (přednes) textu jinak, než typografické kultury, kultury tisku. Jak píše Anna Opacka, dnes víme, že orální interpret nikdy „nesešival“ svá hotová klišé-formule identickým způsobem, ačkoliv byl o této identitě přesvědčen.¹⁴

„Tradice, jejímž nástrojem je hlas, je již ze své podstaty doménou variant“¹⁵ – tvrdí Paul Zumthor. Variabilita, která je charakteristická pro ústní tradování literatury, je typická také pro způsob bytí Słobodziankových příběhů. Za prvé, dramatik opakuje již existující příběhy, a za druhé při jejich reinterpetaci nikdy nekončí jen při jednom výkladu. Činí ve svých textech drobné i důležité technické, konstruktivní změny, které mají vliv na výpověď jednotlivých scén, ale provádí také takové zásahy, které rozhodujícím způsobem mění výpověď celého díla. Při opakování příběhů Słobodzianek na určité motivy rezignuje a uvádí nové, podobně zachází i s postavami, občas dokresluje hrdiny i dramatické situace. Přizpůsobuje texty reálným možnostem divadelních souborů, protože se, jak sám tvrdí, snaží psát s myšlenkou na konkrétní divadlo, režiséra, herce i technické možnosti scény. V případě dalšího předvedení hry bývá nezbytné určité přizpůsobení dramatické matérie možnostem konkrétního souboru. Słobodzianek se kromě toho jako dramatik účastní zkoušek, a také samostatně režuruje své hry. Občas se stává, že podlehe návrhům svých

¹⁴ A. Opacka: *Ślady oralności w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Katowice 1997, s. 11.

¹⁵ P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota*. Tłum. M. Abramowicz. „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2.

spolupracovníků, a pod jejich vlivem provede určité změny v textu. Mezi jinými vzpomíná v rozhovoru, který byl vytištěn v časopise *Notatnik Teatralny*, epizodu ze spolupráce s divadelním režisérem Mikołajem Grabowskim při prvním uvedení *Obywatela Pekosiewicza*:

Mikołaj všechno nakreslil a na jakési zkoušce mi to ukázal a řekl: podívej se, tady je špatně napsaná scéna. Byl to rozhovor sekretáře s biskupem. Začal jsem se vztekat, že ne, že to je dobrá scéna. Večer jsme si na nějakém banketu začali povídat s herci a oni mne přesvědčili. Rozzlobený jsem se vrátil do Białystoku a napsal jsem tu scénu znovu. Nakonec se ukázalo, že to byla nejlepší scéna.¹⁶

Část Słobodziankových her byla po jejich ocenění v dramatických soutěžích publikována na stránkách *Dialogu* a vyžádala si, podle autora, úpravu své konstrukce. Změny, které v nich provedl, jsou také efektem „přilnutí“ jeho příběhu „k existenci skupiny“¹⁷. Tato „přilnavost“ je obvykle charakteristická pro vztah mezi tvůrcem a interpretem orální literatury a komunitou, pro niž tvoří. Upozorňuje to na možnost textu reagovat na změny, události a procesy, k nimž ve společenském životě určité komunity dochází.

Značná pohyblivost textů, které fungují pomocí ústní komunikace, způsobuje prolínání témat, motivů a také to, že autor tvoří své příběhy z prvků, částí, či dokonce z celých textů jiných historek, a to dokonce kulturně velmi vzdálených. Paul Zumthor o nich píše:

Za časoprostorem každého textu se rozkládá jiný text, který ten první již obsahuje a v němž sám, spolu s jinými časoprostory, krouží. Tento stálý pohyb se skládá ze střetů, interferencí, výměn a rozhodů.¹⁸

I ve Słobodziankových příbězích se odrážejí jiné literární texty, kultury, historické skutečnosti, jiné časoprostory, dřívější verze, mýtické motivy, literární i historické prototypy představovaných událostí a postav.

¹⁶ *A statek płynie*. Z Tadeuszem Słobodziankiem rozmawia Krzysztof Mieszowski. „*Notatnik Teatralny*” 1994/1995, nr 9, s. 27.

¹⁷ Srv. P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota...*, s. 339.

¹⁸ *Ibidem*, s. 334.

Słobodzianek-dramatik by mohl být označen za vyprávěče, který „opakuje jiný příběh“¹⁹,

jak navrhoval Marcin Cieński na stránkách časopisu *Notatnik Teatralny*. Podle jeho názoru podtitul *Merlina „jiný příběh“* odpovídá charakteru všech Słobodziankových příběhů. Všechny jsou totiž alternativou k nějaké skutečnosti, historické pravdě, legendě a mýtu. Jsou také alternativou k „hlavnímu proudu historického vědomí“, protože to jsou vyprávění nalezená „kdesi na okraji, na periferii [...], v promíšení s legendou“²⁰. Słobodzianek vypráví příběhy, které jsou zasaženy do polsko-běloruského pohraničí, do prolínání polské, běloruské, ruské a židovské kultury. Do míst, v nichž vedle sebe žijí katolíci i pravoslavní, a kde kdysi nechyběli ani představitelé judaismu. Mimo *Obywatela Pekosiewiczze* a *Merlina* se všechny příběhy odehrávají právě v těch místech, dokonce i *Kowal Malambo* do krajiny Słobodziankova pohraničí plně zapadá i se svým argentinským kostým a exotickým vzezřením.

Všechna dramata se zdají být napsaná z perspektivy právě tohoto místa. Z perspektivy pronikání kultur, náboženství, jazyků, ideologií a mytologií. Realitu Słobodziankových příběhů totiž vždy tvoří nehomogenní svět, ve kterém se mísí tradice a jazyky. Svérázným vztažným bodem pro ostatní hry je poetický příběh o tajemném mudrci Merlinovi, který je umístěn v reáliích, jež jsou jim vzdáleny. „Jiný příběh“ v sobě spojuje motivy keltských legend a katolických obřadů, je to jakoby zrcadlo, v němž jako bychom si prohlíželi ostatní Słobodziankovy příběhy. Motivy a témata, která se v nich objevují, jsou v *Merlinovi* uvedeny do světa legendy prostřednictvím metafory a báje. Jsou v nich obsaženy jako domyšlivé pokusy stvoření dokonalých států, království a carství, tak i činnost falešných proroků a hříšné uctívání světské skutečnosti. Poetická výpověď se v časech rozkvětu ústní slovesnosti spojovala s všedními diskursy a stávala se „jejich stálým odrazem“. Obdobně zahrnuje Słobodziankův *Merlin* diskursy jiných příběhů a stává se jejich „kouzelným zrcadlem“²¹. Poetický hlas, jak

¹⁹ M. Cieński: *Słobodzianek: powtórzenie...*, s. 55.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Srv. P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota...*

zdůrazňuje Paul Zumthor, „je proroctvím a zároveň pamětí“²². Mýtický Merlinův svět, který je divadelním divákům vyprávěn krásným poetickým jazykem „jako varování“, se zdá být také pamětí a varováním pro současné recipienty a tak je občas chápán až příliš doslovně. V postavách této hry byli občas viděni hrdinové tehdejší politické scény. Tak byl ve Słobodziankově *Merlinovi* spatřován papež, i Jaruzelski, v králi Artušovi Wałęsa a v úpadku „svaté věci“ porážka Solidarity.

Ve zdramatizovaných příbězích Tadeusze Słobodzianka, především v mýtopoetických hrách, je možno nalézt také charakteristické elementy poetiky výpovědi autorů a interpretů ústní slovesnosti, jež zmiňuje Walter J. Ong, a jmenovitě aditivní konstrukci role, formulování a užívání stálých epitet, nebo zásad agnostické konstrukce světa²³. Aditivní konstrukce výpovědi je svázána s užíváním parataxe, dál souřadných struktur místo podřadných a hromadění prvků místo syntézy. Ong to spojuje s tendencí orálních kultur k představování situací a nedostatečnou snahou o abstraktní pojetí. Jednoduché konstrukce tohoto typu výpovědi charakterizují věty přednášené postavami *Turlajgroszka*.

Hlavní hrdina si stěžuje:

Ježíš
Na svět
Zapomněl
Člověk
Si sám
Poradit musí
Neměli rádi
Máma táta
Na trh dali²⁴

²² Ibidem.

²³ Srv. W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Slowo poddane technologii*. Tłum. J. J. J. a -
pola. Lublin 1992, s. 68–70.

²⁴ T Słobodzianek: *Turlajgroszek*. „Dialog” 1990, nr 7, s. 46.

Aditivní konstrukce výpovědi se nejmórazněji projevuje v *Merlinovi*, příběhu, který je stylizován jako *chansons de geste*. Hlavní spojkou, kterou používají postavy hry, je spojka „a”.

A svět široký objeli,
A tisíc slavných činů vykonali,
A velkou slávu u lidí získali,
A nikdo z nich Grál nenašel.²⁵

Autor tímto zaznamenáváním scén jasně buduje obraz, který tvoří situaci, jež nechává na vnímání analyzování i syntetizování poselství, což neuvěřitelně přibližuje průběh děje oním způsobem, jímž vytvářeli svá díla autoři a tvůrci orální literatury.

Ve všech Slobodziankových poetických dramatech je možné lehce nalézt stále se vracící formule. V *Turlajgroszkovi* jsou varianty stále stejné formule tvořeny lekcemi, jež udílí čert, koulení hrachu hlavním hrdinou je doprovázeno kajícím se chórem, opakujícím stejné fráze. V *Kowali Malombovi* se s určitými změnami opakují scény prodávání duše ďáblům a jejich přelstění. V *Merlinovi* se především opakují pasáže, jež jsou svázány s hledáním Grálu, se zničením příšery a se všemi činnostmi sedmi rytířů Kulatého stolu. V textech postav se opakují také modlitby a poslední fragment hry je kopií úvodní části. Pro svět Kulihráška a Kováře Malambo je charakteristické trojnásobné opakování, pro Merlinovu realitu sedminásobné. „Musíš to říci třikrát – to je pradávna zásada magie.”²⁶ Mnohonásobnost, která je vlastní magickým a náboženským formulím, poukazuje na dnes již často zapomenutou magickou sílu slova.

I když aditivní konstrukce výpovědi a užívání formulí jsou charakteristické především pro způsob tvoření textů bájí a legend, tak přece jen přítomnost epitetu *constans* a agnostická konstrukce světa vytvářejí skutečnost, kterou Slobodzianek nabízí ve všech svých hrách. Nejčastěji se epiteton *constans* objevuje v textu *Merlina*. Se záležitostí, o které hra vypráví, čili se stvořením dokonalého Britského království

²⁵ Idem: *Merlin*. „Dialog” 1993, nr 3, s. 7.

²⁶ G. van der Leeu v: *Fenomenologia religii...*, s. 358.

díky nalezení Grálu, je stále svázáno její označování za svatou. V textu se vždy mluví o svaté záležitosti, svatý je také Grál, který hrdinové hledají. Bitvy, v nichž bojuje sedm statečných rytířů Kulatého stolu, jsou pokaždé slavné po celém světě, a díky prožitým bitvám je každý rytíř nejlepší na světě. V textu se objevuje také sedm panen a každá z nich je nahá a bezbranná. V *Kulihráškovi*, který je psán prostým a kondenzovaným jazykem, se epiteton objevuje zřídka. Text je téměř zbaven přídavných jmen, Kulihrášek se nicméně ve větách, které přednáší Bába, čili chlapcova matka, jeví obvykle jako ubohý, ubohoučký. V *Kowali Malombovi* se užívají dvě epiteta constans: mladý a starý. Kovář a celé jeho okolí je staré nebo mladé, což záleží na tom, zda to je před, či po dalším podepsání úpisu. Epiteton starý vždy opisuje svatého Petra, a mladý Ježíše. Realita *Cara Mikolaje a Proroka Ilji* je označovaná především přívlastkem „hynoucí“. „Hynoucí“ je samozřejmě svět, který se postavy hry pokoušejí zachránit a spasit. V *Proroku Iljovi* se ve funkci epitetu constans vyskytuje také přívlastek svatý. Svatý je prorok, svatí jsou jeho věrní i ženy, které ho doprovázejí, a také d'áblem posedlá Olga se ve finále hry stává svatou. Epiteton constans je instrumentem, který v Slobodziankových hrách nepřímo, na zásadě *à rebours*, popisuje postavy a věci. Epiteta vytvářejí fikci významu, úrovně a hodnoty záměrů a charakterů postav. Nejlépe to lze vidět na epitetu svatý. Jestliže něco, či někdo je v jakémkoliv Slobodziankově příběhu označen touto charakteristikou, tak určitě nemá nic společného se svatostí. Svatá záležitost v „jiném příběhu“ zbavuje Anglii výkvětu rytířstva. Zůstává po ní jen popel a zmar. Svatí a svaté v příběhu o prorokovi a carovi hřeší všemi způsoby. Nejinak je tomu i v relacích mezi postavami a záležitostmi, které jsou označovány jinými epitety constans. Nejlepší rytíři na světě se vzájemně zabíjejí. Kovář, bez ohledu na to, zda je mladý, či starý, je stále tentýž, a na druhou stranu mladý Ježíš bručí jako životem znavený stařec. Nahé a bezbranné panny nejsou až tak nevinné a čisté, jak naznačují epiteta, která jim byla nastálo přidělena. A pouze charakteristika Kulihráška, která zaznívá ve větách Báby, se ukazuje jako pravdivá a hrdina je opravdu ubohý, ubohoučký.

Každá Slobodziankova historie je charakteristická agnostickým zabarvením. To se projevuje ve vychloubání postav, v invektivách

namířených proti protivníkům, nebo vyhlášených za jejich zády, v ideových sporech i v obvyklých hádkách. Dualistická, antitetická konstrukce skutečnosti, která je prezentována v bájevě-legendárních hrách se vztahuje hlavně na opozici dobro – zlo, a v realistických hrách stojí proti sobě převážně ideová antagonisté, strana – církev, komunisté – mikolajovci (přívrženci nového cara), ale ne vždy. V realitě Słobodziankových her si všichni nadávají, počínaje prorokem, přes obětníky, kteří se ubírají křížovou cestou, stranické úředníky, vesnické komunisty, bájnými čerty a světci konče. Dokonce i starý svatý Petr, hrdina „argentinského příběhu“, nadává opravdu všem, Ježíše nevyjímaje.

Pro Słobodziankovy hry o proroku Iljovi a caru Mikulášovi je příznačná zásada, charakteristická pro poetiku ústní slovesnosti, kterou Ong označuje jako bytí „v blízkosti lidského života“²⁷. Díky úzkému spojení s historickými reáliemi, navazování na opravdové události a postavy, situování dějů dramatu do autentických míst, v nichž se pohybovali skuteční hrdinové historie, se tyto příběhy velmi přibližují skutečným problémům, snahám a touhám konkrétní skupiny lidí. Jsou blízké lidským záležitostem. A tyto záležitosti, byť jejich časem jsou třicátá léta, jsou mezi obyvateli oblasti Białystok stále živé. Tak živé, že situace, které Słobodzianek vymyslel, tam bývají reprodukovány jako opravdové.

Kdysi jsem v rozhovoru s jedním z prorokových stoupců uslyšel, že ho již někdo viděl v televizi – vzpomíná dramatik. – Dokonce mi zacitoval fragment dialogu proroka s carem; [...] Ta slova se mi zdála podivně známá. Ale ovšem, byl to fragment mé hry *Car Mikolaj!* Ukázalo se, že před premiérou ve Varšavě, koncem osmdesátých let, dělala televize reklamu tomuto představení právě oním fragmentem dialogu. Někdo to uviděl v televizi, zopakoval před lidmi a rozběhla se fáma, že Ilja žije a povídá si s carem.²⁸

Ongem vyjmenované zásady pro tvorbu orální literatury splňuje text hry *Merlin*. Je to dané tím, že si Słobodzianek vybral divadelní formu a stylizaci na způsob *chansons de geste*. Autor vytváří hlavní

²⁷ Srv. W.J. Ong: *Orálnost i písmienność...*, s. 68–69.

²⁸ *Prorok wrócił w legendzie...*

text hry v třetí osobě. Role v jiných hrách vyžadují od herců zahrát tvůrce příběhů a hrdinů keltských legend. Jednotlivé znaky, které jsou typické pro ústní literaturu, jsou čitelné také v ostatních příbězích. Jestliže vezmeme v úvahu dramatikovo prohlášení, že ho nezajímá život jeho her ve formě zápisu, ale jen jejich život divadelní, jenž se realizuje slovem vyřčeným hercem a divákem vyslyšeným, pak je používání prostředků, charakteristických pro orální literaturu, v textech přirozenou konsekvencí takového postoje. Ovšem v době zprostředkované komunikace se již samo psaní dramát, děl určených k pronášení a hraní před publikem, zdá být reliktem minulosti, a přece představení Slobodziankových textů stále vyvolává živé reakce na slova, která jsou na scéně pronášena. Projev Merlina, jeho znění, přitahuje pěknými frázemi, vracejícím se rytmem, opakujícími se formulemi, epitety, obrazy. Projev Kováře Malambo nás baví jazykovými hrami a opakováním, projev Kulihráška hluboce dojmá svou prostotou. Slova pronášená hrdiny *Proroka Ilji*, *Cara Mikolaje* a *Obywatele Pekosiewiczze* vyvolávají obvykle nejsilnější emoce, způsobují diskuse a kontroverze, a také občas dosti nevybíravé útoky směřované na autora. Jazyk Slobodziankových příběhů je nepochybně živý. Má moc ovlivnit čtenáře, posluchače i diváky, byť přitom jedny baví a druhé nutí k výrazným protestům. Vyslovené slovo, jak napsal Gerardus van der Leeu,

je vždy kouzlem: budí nebezpečnou a nebo blahodárnou moc. Kdo se vyjadřuje, ten vždy ovlivňuje, ale také riskuje.²⁹

Zdá se, že Slobodzianek svojí dramatickou tvorbou dokazuje, že i dnes může být vyprávění zajímavých příběhů spojené s magií, může mít vliv na společenské vědomí, získávat krásou příběhu sympatie příjemců, a také vystavovat autora útokům, jestliže příběhy, které vypráví, spojují neuvěřitelné události, neobyčejné postavy a jazyk, který odkrývá dvojitou přirozenost věcí.

(přeložila Petra Formánková)

²⁹ G. van der Leeu v: *Fenomenologia religii...*, s. 356.

Ewa Dąbek-Derda

SŁOBODZIANKOWE MITOLOGIZOWANIE

Streszczenie

Mit, niezwykle istotny element struktury sztuk współczesnego polskiego dramaturga Tadeusza Słobodzianka, występuje na różnych poziomach jego dramatycznych wypowiedzi. Autor wprowadza do swoich tekstów podstawowe zasady myślenia mitycznego, wpisuje nowotestamentowe cytacje, religijne modły i pieśni. W sztukach pojawiają się, wyrażone *explicite* i *implicite*, nawiązania do podstawowych archetypów, symboli i motywów mitycznych. Mitologiczne koneksje dramaturgii Słobodzianka nie ograniczają się wyłącznie do pomieszczenia w nich elementów mitu. Strategia narracyjna autora obejmuje także stosowanie technik właściwych dawnym rapsodom. To przede wszystkim on powtarza współczesnej teatralnej publiczności swoje niewiarygodne historie. Nie porzuca tekstów sztuk po ich opublikowaniu, lecz modyfikuje je na użytek kolejnych premier. Jego sztuki zdają się nie mieć ostatecznych, kanonicznych wersji. Stanowią swoiste struktury otwarte, dookreślane wciąż na nowo przez opowiadającego je ponownie autora. Wariantywność charakterystyczna dla ustnych przekazów literatury cechuje także sposób istnienia dramatów Słobodzianka. W jego sztukach odnaleźć można także, wymieniane przez Waltera J. Onga, charakterystyczne elementy poetyki literatury oralnej, a mianowicie addytywną konstrukcję kwestii, formuliczność, stosowanie epitetu stałego oraz zasadę agonistycznej konstrukcji świata.

Ewa Dąbek-Derda

MYTHOLOGIZATION À LA SŁOBODZIANEK

Summary

The myth, as an element of central importance to the structure of the plays by Tadeusz Słobodzianek, contemporary Polish playwright, appears on various levels of his dramatic discourse. By inscribing in his texts such elements as New Testament citations, orisons or religious songs, Słobodzianek informs his work with basic principles of mythical thinking. Both explicitly and implicitly, his plays feature allusions to elementary archetypes, symbols, and mythical motifs. However, the mythological linkage of Słobodzianek's drama is by no means limited to the bare inclusion of mythical elements in the text. Also the narrative strategy employed by the author involves techniques used by ancient rhapsodists. Therefore, it is primarily himself to tell the contemporary theatrical audience his awesome stories: instead of abandoning the texts of

his plays once they have been published, he modifies them in preparation for the subsequent first nights. Thus, Słobodzianek's dramatic oeuvre appears never to arrive at any ultimate, canonical version. His plays are open structures of sorts; structures concretized anew with each instance of the authors telling the story again. Hence, the variance characteristic of the oral literature is also one of the defining traits of the mode, in which Słobodzianek's drama functions. The particularity of this mode is further reinforced by the presence of elements of the poetics of orality, which Walter J. Ong indicated as typical: the additive structure of protagonists' utterances, formulaicity, the use of fixed epithets, and finally the principle of the antagonistic construction of the world.