

TADEUSZ RÓŻEWICZ A ERNEST BRYLL

Po roce 1945 se v polském dramatu projevila řada různých směrů a tendencí. V prvním období dominovali autoři staršího pokolení, jejichž postupy můžeme označit jako psychologický realismus (Leon Kruczkowski, Jerzy Szaniawski, Ludwik Hieronim Morstin aj.). Kruczkowski a řada mladších autorů (Jerzy Lutowski, Zdzisław Skowroński, Jerzy Broszkiewicz aj.) uváděli na scénu aktuální problematiku socialistické společnosti. Z katolických autorů se nejvíce uplatňovali Jerzy Zawieyski a Roman Brandstaetter. V polovině padesátých let dosáhla mimořádných úspěchů polská satira (Jerzy Jurandot, Artur Maria Swinarski, Zdzisław Gozdawa, Waław Stępień, Janusz Minkiewicz, Janusz Osęka, Jeremi Przybora; v Československu byly velmi srdečně přijaty polské soubory *Syrena* a *Wagabunda*, jejichž vystoupení nezůstala bez vlivu na český divadelní život). Množily se novátorské pokusy, které souvisely s celkovým světovým vývojem dramatu a divadla; z polských autorů byli předchůdci těchto pokusů Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz a Konstanty Ildefons Gałczyński. V oblasti absurdního dramatu vynikl Sławomir Mrożek. Pohotové tvůrčí kolektivy se vytvořily kolem polského rozhlasu a televize, jejíž pravidelná divadelní představení mají už svoji tradici, vysokou scénickou úroveň a našla velkou oblibu u diváků.¹

Po světovém úspěchu Kruczkowského a Mrożka, jejichž tvorbu znají diváci v ČSSR z jeviště i z hodnocení kritiky, je třeba si všimnout dvou dalších vynikajících zjevů, Różewicze a Brylla, jejichž hry *Stařena vy-sedává* a *Listopadová otázka* byly označeny jako „nejvýznamnější projevy polské dramatiky r. 1968“.² Różewicz jako znamenitý básník je znám v Československu především zásluhou Vlasty Dvořáčkové, která přeložila také několik jeho dramát. Bryll píše dramata teprve tři roky, ale ihned po uvedení první hry se zařadil mezi čelné současné polské dramatiky.

¹ Polský rozhlas a televize rozmnožují pro své účely v posledních letech dvě série dramatických děl (Teatr Polskiego Radia a Teatr Polskiej Telewizji), v nichž se objevily desítky hodnotných her a dialogů. Publikují zde např. Stanisław Grochowiak, Janusz Krasiński, Jerzy Skowroński, Jerzy Broszkiewicz, Zofia Posmyszová, Jarosław Abramow, Tymoteusz Karpowicz, Włodzimierz Odojewski, Jerzy Krzysztoń, Edmund Niziurski.

² St. Gębala, *Różewicza zabawa w koniec świata* (Dialog 1969, 5), str. 105.

Tadeusz Rózewicz³ je ústřední postavou polské poválečné básnické tvorby. Ve svých početných básnických i prozaických sbírkách vyjadřoval základní životní pocity své generace, která poznala hrůzy války, lidské ponižování a hromadné vraždění a která musila se zbraní v ruce bojovat o uhájení holé existence. Z jeho vrstevníků přinesli mnozí oběť nejvyšší; mezi nimi byli velmi talentovaní básníci Krzysztof Kamil Baczyński a Tadeusz Gajcy, kteří zahynuli za války, Tadeusz Borowski, který skončil život r. 1951. Proto si Rózewicz tolik váží samého faktu žítí a neustále vyjadřuje své znepokojení nad tím, že život je znovu ohrožován a promarněn.

Z docenění nejzákladnějších jistot života vyrůstá také Rózewiczova poetika: pravdivost, upřímnost a prostota jsou jejími základními stavebními kameny. „Svou cenu má každá radost i každé zoufalství, zkušenost každého člověka. Jako jeden z mnoha hovořím o svých citech a myšlenkách. Je to přemáhání vlastní i cizí osamělosti.“ Básník se brání každé lži a polopравdě, které vyvolávají nedůvěru a ztěžují porozumění mezi lidmi. S velkou odpovědností váží každé slovo, neboť dobře ví, jak často bývají slova znehodnocována a zneužívána. Starost o osud národa a celého lidstva nedopřává Rózewiczovi bezstarostně užívat každodenních radostí; vždycky mu vstupuje do mysli vysoká cena, která za ně byla zaplácena. Takové vidění skutečnosti vytvářelo jeho kritický, tvrdý a nesmlouvavý postoj k životu i prostý jazyk, zaměřený na adekvátní postižení jevu, bez metafor a ozdob. Mnohomluvnost a květnatost zatemňují podstatu, stejně jako produkování „abstrakcí a ideí“. Skutečnost – to je především člověk, jeho tělo a jeho utrpení. Právě lidské utrpení promlouvá k Rózewiczovi hluboce a vede ho k tomu, že za hlavní etický princip považuje: nekřivdit, nepůsobit bolest. Ostatní je vedlejší, a odporuje-li této hlavní maximě, je básníkem odsuzováno a ironizováno, např. abecedním vyjmenováním, encyklopedickým výčtem, hozením na smetišť. Kritičnost a neustálé odhalování samé podstaty života dospělých, v němž panuje násilí, bezohlednost a přetvářka, mají svůj protipól v pohledu na život dětí, plném soucitu, něhy a úsměvnosti. K tomuto radostnému dětství má vést právě poezie, která musí varovat před znečitlivěním, před odlidštěním.

Tento základní tón vyznívá rovněž z Rózewiczových dramát, která podstatně obohacují polskou divadelní produkci.

První Rózewiczova hra *Kartotéka* (1959) je do značné míry pokusem

³ Tadeusz Rózewicz, nar. 1921, uveřejnil od roku 1947 řadu básnických sbírek (*Niepokój, Czerwona rękawiczka, Pięć poematów, Czas który idzie, Wiersze i obrazy, Równina, Srebrny kłos, Uśmiechy, Poemat otwarty, Formy, Rozmowa z księciem, Głos anonima, Zielona róża, Nic w płaszczu Prospera, Twarz*) a prozaických (*Opadły liście z drzew, Wizja i równanie, Próba rekonstrukcji, Przerwany egzamin*), od roku 1959 též řadu dramatických děl (*Kartoteka, Grupa Laokoona, Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja, Akt przerywany, Śmieszny starszerek, Wyszedł z domu, Spaghetti i miecz, Moja córeczka, Stara kobieta wysiaduje*) a řadu filmových a televizních scénářů. V češtině se objevily: *Uprostřed života* (výbor z poezie), SNKLU 1958; *Rozhovor* (výbor z poezie), Mladá fronta 1962; *V nejkrásnějším městě světa* (výbor povídek a drama *Kartotéka*), SNKLU 1964; *Sousoší Laokoon*, Dilia 1965; *Směšný stařeček*, Dilia 1965. Ukázky z veršů (Světová literatura 1956/5), z povídek (Světová literatura 1961/6) a drama *Svědkové aneb Naše malá stabilizace* (Světová literatura 1963/4). Řada překladů vyšla též slovensky.

o dramatické ztvárnění dosavadních autorových životních a uměleckých zkušeností, životní dráhy celého jeho pokolení. Zaznívají v ní hlavní myšlenky autorových předcházejících básnických sbírek a povídek. Divadelní vyjádření těchto myšlenek je překvapivé, novátorské, polemicky zaměřené k tradičním formám scénického výrazu. Již tato první hra Rózewiczova v plné šíři demonstruje vyzrálou autorskou koncepci, promyšlený způsob divadelního projevu, který autor s malými obměnami zachovává dodnes. Dalo by se říci, že vlastně píše stále jedno velké dílo, které doplňuje a modifikuje novými hrami. Je to možné proto, že Rózewicz záměrně a důsledně opouští dosavadní principy výstavby dramatického díla, polemizuje s nimi jako s anachronistickými, neživotnými postupy, které nedovedou postihnout celou složitost dnešní skutečnosti. Důmyslná kompozice, dialog, zauzlení, gradace, kulminace, autorovo řešení navozeného problému – to všechno je pro Rózewicze umělá konstrukce, mašinérie, stereotypy, vnější zásah do konkrétní situace, překroucení čisté pravdy. Proto ve svých hrách řadí obrazy a jednotlivé výstupy volně vedle sebe, bez vzájemné podmíněnosti a následnosti, bez souvislé akce, která jako by nezačínala ani nekončila, trvá stále dál, což je zaznačeno např. i tím, že se opona nezvedá a nepadá, světlo pořád svítí. V poznámkách ke *Kartotéce* to autor vyjádřil takto: „Seznam osob neuvádím. ‚Hrdinou‘ hry je člověk bez přesnější určeného věku, zaměstnání a vzhledu. Naš ‚hrdina‘ často přestává být ‚hrdinou‘ vyprávění a nahrazují ho jiní lidé, kteří jsou také ‚hrdiny‘. [...] Místo a dekorace jsou stále stejné. [...] Je to realistická hra ze současnosti. [...] Světlo nezhasíná, ani když se představení končí. Opona nepadá. Snad je vyprávění pouze přerušeno. Na hodinu, na rok. [...] Otevřenými dveřmi procházejí rychle nebo pomalu různé osoby. Občas zaznívají úryvky rozhovorů. Někdy stojí a čtou noviny... Vypadá to tak, jako by hrdinovým pokojem vedla ulice. Někteří chvíli naslouchají, o čem se mluví v hrdinově pokoji. Občas se zapojí do rozhovoru a řeknou několik slov. Pak jdou dál. Děj trvá od počátku až do konce bez přestávky.“

Autorovy scénické poznámky jsou tedy jednou z podstatných složek díla, navozují dramatickou situaci, která má rozhodující význam. Hra je v podstatě metafora, obsahující jednotlivé momenty skutečnosti jakoby ve stavu chemicky čistém. Výrazné vystižení jednotlivých postav, jejich profilu a vývoje, je nepodstatné, stejně jako akce, kterou autor chápe jako umělý mechanismus, deformující skutečnost. Osoby se nevyvíjejí, jsou vsunovány jako hotové předměty do kompozice, jako kousky novin do koláže.

Ještě důrazněji formuloval Rózewicz svůj odsudek dosavadní divadelní praxe a vyslovil své představy o současné formě dramatu v úvodním vyznání a scénických poznámkách k *Přerušovanému aktu* (1964). „Na našich jevištích dobíjíme klasiky pomocí různých pseudoavantgardních postupů. To však nezastoupí současné divadlo. [...] Naše divadlo, a vlastně současné polské hry, vycházejí z ‚dramatizace‘ tzv. salónového flirtu. Různé osoby, vzájemně svázané nejrozmanitějšími vztahy, hovoří o svých zážitcích, citech atd. [...] Naše divadlo (naše drama) není špatné proto, že je ‚moderní‘; je špatné, protože je nijaké. Je to divadlo bez koncepce a bez idee. [...] Moje divadlo je podobné člověku, invalidovi, který v boji ztratil levou nohu, ale stále cítí v této noze bolest. Toto divadlo totiž

ztratilo dramatickou akci (onu stavbu, která byla cílem snah řeckých, alžbětinských a částečně varšavských a dokonce krakovských dramatiků), ale ten ztracený, základní orgán mi stále působí bolest. Někdy ve chvílích slabosti a ochabnutí užívám této dávné ztracené levé nohy (akce) a tehdy připomínám jisté cizí i domácí dramatiky.“ Svoje divadlo nazývá Rózewicz realistickým a poetickým, jediné takové podle něho dovede říci plnou pravdu o dnešku. „Jako realista neuznávám žádný ‚čas‘ divadelní, filmový, románový atp. Můj čas je identický s tím, který ukazují naše hodinky.“

Rózewiczova reforma divadla nepochybně souvisí s celkovým vývojem světového dramatu. Kritikové psali o podobnostech s díly existencialistů, s hrami Beckettovými, Ionescovými, Wilderovými či Gombrowiczovými. V neposlední řadě bychom jistě mohli připojit do této řady Stanislava Ignáce Witkiewicze (Witkacy). U Rózewicze však nepřevládá komediální odhalování pravé tváře skutečnosti, groteskní míšení tragičnosti se směšností, skepticky a pesimisticky laděné konstrukce s filosofickým podtextem. Dominuje spíše jeho realistické a poetické východisko, které rozhoduje o vybírání autentických záběrů ze skutečnosti, o řazení obrazů jako metafor, o logice vnitřního rytmu. Když polský básník ve svých kusech nerespektuje dramatický čas ani ustálené zásady pro kompozici scénického díla, musil najít jiné výrazové možnosti a stavební postupy; člení svoje hry spíše na zásadě konfrontace, kontrastního sestavení, dokumentárního řazení, přeskoků, překvapení a šokování, podobně jako je to již běžné ve filmové či románové tvorbě. Že je tato tendence obecnější, o tom svědčí např. dnešní mimořádná obliba pamětí, dokumentů a nejrůznějších autentických svědectví.

Hrdinové v tradičním pojetí u Rózewicze neexistují. Tam, kde vystupuje několik osob a hovoří mezi sebou (*Laokoontova skupina*), jsou to vlastně jenom čtyři varianty jedné postavy, autorem zesměšněného typu automatizovaného estetizujícího inteligenta. V *Kartotéce* sice vystupuje ústřední postava, nazvaná dokonce ‚Hrdina‘, v podstatě však jde o vybavování jednotlivých momentů z jeho života technikou snu.

Domyslíme-li Rózewiczův přístup k divadelní tvorbě do konce, zjistíme, že tento autor popírá i další podstatnou vlasnost dramatického díla — jeho zaměření na scénické provedení. Rózewiczova dramata vlastně nemusejí být dotvářena na jevišti. Rozhodující je to, že byla napsána. I když Rózewiczova snaha o vytvoření nového divadelního výrazu je daleka od navazování na starší tradici, přece jen jeho úsilí v tomto směru připomíná nescénická dramata (Lesedrama), právě v polské divadelní kultuře — zvláště romantické — tak častá. Tehdy ovšem tato díla odsuzovala k pouhému čtení nejen jejich novátorská, nekonvenční forma, protikladná ke schématu klasického i měšťanského dramatu, v ostrých, expresivních prostředcích vyjadřující velkou ideu a rozhodný protest proti soudobým zlořádům a nedostatkům, ale i cenzura sousedních mocností, které si polský stát rozdělily. V poslední době se v Polsku o Lesedrama pokouší více autorů. Rózewicz v této oblasti stvořil díla nejdokonalejší.

V Rózewiczově tvorbě se prolíná mnoho prvků, které přinesly avantgardní směry: expresionismus, kubismus, dadaismus, futurismus, surrealismus. Rózewicz využívá techniky koláže, krátkých informací, encyklopedických poznámek, veršů, obrazů, volí ostré výrazové prostředky, kon-

trastní srovnání, karikaturu, atrapy, marionety, písničky, reklamu, píše dramata-manifesty.

Jde tedy Rózewiczovi především o to, aby ukázal celou pravdu o současnosti, bez jakékoliv masky, bez vymyšlené konstrukce a zhuštěné akce. V praxi pak povstane montáž scén, řetěz událostí nebo lépe obrazů dějově nespojených, akce je nahrazena řadou protéz a holí. Dalo by se říci: divadelní cinéma-verité.

Takovou řadou surových životních scén, jakoby zahlédnutých klíčovou dírkou, operuje *Prerušovaný akt* a *Směšný stařeček*. První je v podstatě metaforou o povstávání literárního díla, v druhém zapsal dramatik vnitřní monolog omezeného a úchylného starce. Tato hra je dále pro autora charakteristická tím, že vedle starce – jediného herce na scéně – v ní vystupují loutky, manekýni, zastupující soud, a nezávisle na starcově monologu si na scéně hrají děti a v přestávce za scénou cvičí dívky na tělocvičném nářadí. V této hře se uplatní takto simultánně tři divadelní konvence: herecký projev, metaforika manekýně a fragment všedního života ve formě dětské zábavy. Hranice mezi figurinami a lidmi se ztrácejí, loutkám vlastně chybí jenom jedno: lidství. Ale to přece chybí i většině Rózewiczových postav.

Dalším klíčovým dramatem Rózewiczovým po *Kartotéce* jsou *Svědkové neboli naše malá stabilizace* (1962). O jakou stabilizaci jde? O takovou, které dosahujeme tím, že se odseparujeme, utlumíme svědomí, hlídáme si vydobyté postavení a o nic jiného se nestaráme. Je to tedy stabilizace se záporným znaménkem, proti níž autor rozhořčeně protestuje ve všech třech pasážích svého díla: v úvodní lyrické části, spočívající v recitaci básně o stabilizaci, ve střední rodinné či manželské scéně a v závěrečné společenské rovině, v níž bezejmenní páni středního věku houževnatě lpějí na svých křeslech, aby nepřišli o svoji pozici. Všechny tři části jsou na sobě nezávislé (druhá a třetí tvoří obrazové ilustrace části první), mají však společnou základní myšlenku, stejné vyznění: odsuzují svět zmechanizovaných homunkulů, spěšně a povrchně vykonávajících jistý počet úkonů, zaměřených výlučně na konzumpci, na udržení dosaženého standardu, na vyvolávání určitého dojmu. Hlubší myšlenky a city jsou těmto tvorům cizí, silněji pociťují jenom strach, aby neztratili pracně vydobyté místo, aby nepřišla nějaká katastrofa. Každý z nich hledá závětrné zákoutí, kde je mu příjemně a bezpečně. Naše malá stabilizace je tedy mravenčí shon mezi jedním a druhým úderem holí do mraveniště. Podobné automaty v oblasti historie umění uvádí autor v Laokoontově skupině, ošidný kruh plytkých, nicotných pseudoprolémů zasahuje hra *Odešel z domu*.

Svět, v němž je lidské svědomí ohlušováno, v němž malichernosti zatlačují do pozadí závažné otázky a lidé mlčky, bez povšimnutí přecházejí kolem otevřených ran a hrůzných křivd, básníka znepokojuje a nutí k protestu, který zní stále důrazněji; projevuje se v zaostřeném výrazivu, odráží se v hromadění křiklavých kontrastů, odporných situací a jevů. Smetí a odpadky zamořují ovzduší, tlačí se na jeviště v nejnověji publikované Rózewiczově hře *Stařena vysedává* (1968). Zdá se, že autorovy postupy došly tu k nejzazší únosné hranici, po níž by měl nastoupit kvalitativní zlom. Protest proti prázdnotě, otupělosti, bezohlednosti a sobectví kulminuje v naléhavé osobní zpovědi z nedostatků této doby. Je to

zповeď otřesná, přímo odpudivá. My jsme však přesvědčeni o autorově niterném zájmu o skutečnost, o snaze po její přeměně v pozitivním smyslu. To skutečnost nutí básníka užívat tak výstředních prostředků, chce-li otřást svědomím svých současníků a přinutit je k hlubšímu zamýšlení. Autorovo pero nevede beznaděj, ale touha po spravedlivě uspořádané společnosti, po opravdu lidských vztazích.

Podobně jako Rózewicz i Ernest Bryll⁴ se svým způsobem odklání od dosavadních principů výstavby scénického díla, vytváří si svéráznou formu dramatického projevu. Nepostupuje však tak radikálně jako Rózewicz, nepolemizuje s dosavadní dramatickou praxí. Rózewicz je blízký absurdnímu divadlu, mnohem více užívá vnitřního monologu a hromadí nesmyslné kontrasty, jak je vidí kolem sebe. Bryll nezavrhuje dřívější jevištní praxi, spíše se snaží využít nosných forem vytvořených starší tradicí a navázat na ně. Přece však i u něho je podstatně oslabena tradiční role dialogu a akce, kterou nahrazuje uspořádání jednotlivých obrazů široké panorámy. Zcela jiná situace je v tomto ohledu u Sławomira Mrożka, který logicky dovádí divadelní akci k její kulminaci a výrazné pointě.

Ernest Bryll je jedním z čelných a nejprůbojnějších představitelů mladé generace, nazvané generací Współczesności (podle čtrnáctideníku Współczesność — Současnost). Začal poezií, k níž se po napsání několika románů vrátil. Rovněž scénická díla, jimiž se v poslední době vyjadřuje nejčastěji, píše Bryll převážně veršem. V jeho tvorbě splývají hluboká znalost lidového prostředí, zvláště vesnického, s rozsáhlou literární kulturou, publicistickými zkušenostmi a mnohostranným navazováním na národní tradice. Programově hlásí se Bryll k poezii aktuální, občanské, která spoluvtváří profil dnešního člověka. Již během polonistických studií spolupracoval s různými redakcemi. Pro svoji přímočarost musil odejít z novinářských studií, pracoval v brigádě opravářů kotlů, kde nemálo obohatil a prohloubil své životní zkušenosti; později jich využil jako redaktor literárních časopisů a televize.

Bryll má zálibu ve staropolské poezii a v nejrůznějších projevech lidové slovesnosti. Folklórních námětů využíval pro svou básnickou tvorbu, pro rozhlasová i televizní představení, pro scénické montáže partizánských i vojenských písní a motivů (*Sceny żołnierskie*). Hlavně však z nich vrostlo zdařilé pastorále *Po horách, po mracích* (1968), které pohotově připravil na žádost divadla v Nové Huti. Vánoční hry a „szopky“ měly v polské divadelní kultuře odedávna význačné místo, které ještě zvýraznil Leon Schiller jejich adaptacemi pro současné jevištní podmínky. Bryll zábavně vpletl do biblických motivů dnešní problematiku. Čtyři muzikanti, nazvaní podle evangelistů Matouš, Marek, Lukáš a Jan, zpívají koledy a kuplety, které se váží k vánoční době od Štědrého dne do Tří králů. Dramatického napětí dosáhl Bryll sporem muzikantů s pastýři, při-

⁴ Ernest Bryll, nar. 1935, je v ČSSR téměř neznám. Má za sebou řadu sbírek básnických (*Wigilie wariata, Autoportret z bykiem, Twarz nie odłonięta, Sztuka stosowana, Mazowsze, Muszla, Fraszka na dzień dobry*) i prozaických (romány *Studium, Ciotka, Ojciec, Jałowiec*; sbírky povídek *Gorzko, gorzko, Drugi niedzielny autobus*), dramata (*Po górach, po chmurach, Rzecz listopadowa, Kurdiesz, Na szkle malowane*), řadu rozhlasových a televizních dialogů a scénářů. Ukázkou z jeho prózy uveřejnila Světová literatura 1966/1.

čemž humorně a satiricky využil špatné informovanosti králů a přímočaré prostoduchosti v uvazování uniformovaných postav. Nenásilná aktualizace bavila stejně jako nutila k přemýšlení. Hned první uvedení této hry dosáhlo rekordu v návštěvnosti.

Současně s touto štědrovečerní pastorálkou-kabaretem připravoval autor svou nejdříve uveřejněnou *Listopadovou otázkou* (1968), která jej okamžitě zařadila mezi nejvýznamnější současné polské dramatiky. Bryll v ní záměrně připomíná klíčové historické události (listopadové povstání 1830/1831, varšavské povstání 1944), odvolává se a navazuje na významná literární díla největších polských básníků (Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Wyspiański). První dějství lokalizuje na hřbitově jako Mickiewicz svoje *Dziady*, druhé dějství se odehrává na svatbě v domě při Divadelním náměstí ve Varšavě, které je svědkem těžkých bojů a velkých obětí. Podobně jako ve *Veselce Stanislava Wyspiańskiego* se na svatbě setkávají představitelé různých společenských vrstev a názorů. Závěrečné dějství probíhá přímo na Divadelním náměstí a důležité slovo v něm dostal čistič vystupující z kanálu. K pochopení trefnosti a výrazné expresivnosti tohoto obrazu je nutno si uvědomit, že právě kanály jsou v paměti každého Poláka zafixovány jako součást národní kalvárie (vzpomeňme na *Wajdův film Kanály*), promlouvají k jeho obrazotvornosti, symbolizují ponížení i hrdinství a oběti národa; v kanálech odtékala krev nejlepších synů i odporné splašky a odpadky. Obraz je tedy vysoce funkční v dramate, které ve značně míře diskutuje o národním charakteru.

Bryll má velmi citlivé ucho jak pro nejpodstatnější otázky národní existence, tak pro básnické hodnoty lidové slovesné tradice i umělecké literatury. Učil se především u velkých romantiků: Mickiewicze, Słowackého a zvláště Norwida. Přitom však neváhá uplatnit nejrůznější odstíny hovorové mluvy, dokonce i vulgárnější. Jadrná je také Bryllova metaforika, srozumitelná i širší čtenářské a divácké obci. Některé jeho obraty mají aforistickou hutnost. Přivolává-li Bryll uzlové momenty národní historie, tragické obrazy národních povstání a jejich literárních transpozicí, nejde mu o jejich napodobení či parodii, pro niž má – podobně jako Mrozek – mimořádné předpoklady v dokonalém básnickém sluchu. Jde mu o pokračování v zásadních diskusích, o jejich domyšlení pro současnou generaci, o hledání správného východiska. Názorová konfrontace různých pokolení a společenských vrstev – tak typická pro vrcholná romantická dramata – nutí diváka k aktivní účasti na představení. Národní tradice není pro Brylla prázdným pojmem, ale moudrou průvodkyní k dnešku. Vybirá ovšem její progresivní složku, věčně živou, měnivou silu, která nedovolí zastavit se a zaostávat: „żadne dobra nasza dzisiaj już nie pomoże, trzeba główką ruszać!“ („žádné naše dobré dnes už nepomůže, hlavu třeba zapnout!“). Varuje přitom neustále před zbytečnými oběťmi, kterých bylo v historii nespočetně. Bryll ctí každou poctivou práci, umí vyvednout zásluhu bezejmenných mozolnatých rukou stejně jako prohlédnout frázi a falešný postoj. Jeho vyznání k činorodosti je neodbytné, formulované na pozadí stále přítomných obětí a promarněných nadějí. Humor, neodmyslitelný od Bryllova životního postoje, je zabarven ironií, dokonce sarkasmem.

Neméně otevřeně a přesvědčivě analyzuje současný život a zároveň

útočí na svědomí diváků i další Bryllova hra *Kurdesz*. Název⁵ i celkové ladění hry připomíná spíše veseloherní žánr; autorovo slovo zní však stejně naléhavě a nesmlouvavě jako v *Listopadové otázce*. I zde klade dramatik před diváka široký obraz společnosti, jakýsi průřez dnešního života, panoráma. Tentokrát méně operuje historickým pozadím a zaměřuje se především na současnou problematiku.

V obou hrách vystupuje řada analogických postav. Poláci přicházející ze zahraničí umožňují autorovi zařadit aktuální a v Polsku stále diskutovanou otázku: Polsko a Evropa, či jinak řečeno, jak nás svět vidí a v čem je národní specifika. V první hře jde o anglického novináře, jehož autor traktuje spíše ironicky, v druhém případě jde o starého slepce, žijícího idealizujícími představami vlasti v literárních dílech, jehož Bryll učinil soudcem druhých, téměř svědomím národa. V *Kurdeszi* tedy dochází též ke konfrontaci skutečnosti a představ, které dřívější literatura, zvláště romantická, vštěpovala čtenářům.

Mezi nejdůležitější postavy obou her patří představitelé veřejného života, zamýšlející se nad svou činností – otec nevěsty a host, kterého v *Kurdeszi* vítají v jeho rodišti. Host kdysi bojoval se svými rodáky, riskoval s nimi život, dnes úřaduje ve Varšavě. Jeho žena je nahony vzdálena ideálům jeho odvážného a cílevědomého životního postoje před dvaceti lety, vysmívá se jeho dnešním frázím a odtržení od životní reality. Dobře se cítí jenom ve svém světě předsudků a konvencí vlastní vrstvy. Dcera propadla big beatu a způsobům zlaté mládeže. Autor klade do kontrastu strnulou halasnost tradičních přivítacích formalit, přípitků atd. na jedné straně se zemitými zkušenostmi a názory těch, kdož na vesnici zůstali a musí se všech ceremonií kolem slavného rodáka zúčastnit.

Bryll neodmítá sevřenost dramatické akce jako Rózewicz, ale ani on o ni příliš neusiluje. Více dbá o všestranné a důkladné vystižení problematiky, o její osvětlení hlasy z mnoha stran, pronesené pěknou básnickou formou. K tomuto rozšíření a prohloubení pohledu zařadil v *Listopadové otázce* novináře, starého básníka a vypravěče (nazývá je prostě První a Druhý). Komentář vypravěčů doprovází vlastní děj a rozvíjí autorovy myšlenky i ve druhé hře, kde je ještě doplněn vařením polské národní potrawy bigosu na předscéně, což připomíná analogický moment v úvodní scéně *Kordiana* Julia Słowackého.

Kurdesz obsahuje mnoho hořkých obvinění z falešných póz, kultu fráze a hlučných oslav, bezmyšlenkovitého opakování starých zvyků a obyčejů, zatímco dnešní život vyžaduje konkrétní myšlení a tvůrčí činy. Proto je tato hra, plná ironie a humoru, vtipně využívající kontrastních konfrontací a parodistických vložek, také velmi smutná a zdrcující. Bryll zná dobře minulost i přítomnost, přednosti i vady národního kolektivu a s plným zaujetím píše své obžaloby povrchnosti a přetvářky. Učitelem mu v tom byl kromě Norwida, Słowackého a Wyspiańskiego též Żeromski, neustále hledající a v tom nejlepším úmyslu neustále zraňující.

Rovněž poslední dosud uveřejněná Bryllova hra *Malované na skle* (1969), tentokrát s jánošíkovskou tematikou, zachovává pro autora typický způsob výstavby dramatického díla. Znovu je to široký scénický

⁵ *Kurdesz*, výraz tureckého původu, označuje pijáckou píseň i veselého kumpána. Je vzat z refrénu velmi populární písně, zpívané v Polsku při zábavách, hlavně v 18. století.

obraz, panoráma, v němž poezie vítězí nad dramatickou akcí. Právě takový postup autorovi nejlépe vyhovuje. Rozvíjení dramatické akce znovu doprovázejí komentátoři (opowiadacz, dopowiadacz), o hrdinu zápasí anděl s ďáblem, jak se to často dalo s personifikacemi různých žvlů v ústní lidové slovesnosti či v romantickém dramati. Hra je přes všechnu tragiku hlavního hrdiny plná pohody a úsměvů, lidové moudrosti a bodrosti, nezlovního ducha lidí, vchovaných horskou přírodou a tvrdými životními podmínkami. Bryll zdařile napodobuje styl, atmosféru a celkový ráz jánošíkovských podání, která prosvětluje hravou básnickou tvořivostí a lehkostí. Poetický styl díla je blízký dřívější hře *Po górach, po chmurach*. Východiskem k němu byla kresba na skle, typický folklórní projev polského Podhalí. Podle kresby jsou na jevišti rozmístěny i jednotlivé skupiny horských chlapců a dívek, jednotlivé motivické prvky jsou řazeny do tří dějství-fází: narození, láska, smrt. Připomínají tonaci lidových her s jejich vzruchem, zvraty, humorem a zlidštěním pekla. Bohatost a košatost básnického vyjádření v této hře vede k myšlence, že právě slovesná vynalézavost, snaha vyzkoušet si možnosti a hranice svého literárního projevu, byly jedním ze základních podnětů k napsání jánošíkovského dramatu. Poezie má stále dominantní postavení v Bryllově dvojdomé dramatické tvorbě.

Dramata Rózewiczova a Bryllova mají řadu podobných rysů, ačkoli každý z nich vyznává zcela rozdílnou poetiku. Oba vyšli od poezie a stále se k ní vracejí (stejně tak Stanisław Grochowiak, další čelný představitel současné polské dramatiky i poezie). Bryll píše i dramata převážně veršem. Oba hluboko vrostli do domácí půdy a intenzívně žijí současnou problematikou. Rózewicze nejvíce ovlivnily zážitky z války, ve způsobu tvorby pak postupy avantgardních směrů. Bryll byl v době druhé světové války příliš mladý, proto se u něho zkušenosti z této nejstrašnější zkoušky dějin přiřazují k jiným tragickým lekcím historie. U obou autorů se silně odrážejí paradoxy dnešního života: spojení síly a slabosti, hrdinství a zbabělosti, blahobytu a hladu, pohodlí a nudy s pracovním vypětím a infarkty. Oba s plným zaujetím a velmi kriticky reagují na současné dění. Toto analogické východisko v posuzování skutečnosti vystupuje v jejich dílech na mnoha místech. Rózewicz je sám přímo dokumentuje ve hře *Svědkové neboli Naše malá stabilizace* citováním Bryllova výroku ze sbírky *Mazowsze* o nebezpečí souhlasu s nedostatky, o nutnosti jejich kritiky. Oba dramatikové užili obrazného vyjádření o „zocelení“ smetiště (šmietnik się zestali).

U Rózewicze nabývají neobvyklého významu scénické poznámky; autor v nich často vysvětluje své pojetí divadla. U Brylla vystupují glosátoři, komentátoři, vypravěči. U obou autorů se dostávají do popředí prvky, které charakterizovaly již postoj romantiků: využívání členitosti a fragmentárnosti děl jako estetického východiska a prostředku, přisvojování si práva vynášet soud nad světem a spoluvytvářet ho, posílení lyrické stránky děl.

Díla obou autorů svérázně spojují realismus a poezii, strohou věcnost, hluboký zasvěcený pohled na současnou skutečnost s jeho básnickým vyjádřením. Hlavní pozornost Rózewicze a Brylla je upřena na nejzákladnější problematiku dneška: lidský život je pro ně vzácnou hodnotou a velikou šancí, kterou není možno promarnit.

