



Pašiji bylo velkým mysteriem, v němž hra světla, zvuku a pohybu formovala jevištní verzi dramatu.

Existenciální a historiografickou reflexí byla také inscenace Krále Rogera Karola Szymanowského. Je třeba připomenout, že tento hudební skladatel je podobně jako Krzysztof Penderecki Majewskému obzvláště blízký. Výtvarně zpracoval všechna jejich divadelní díla. Krále Rogera v roce 1983 také režíroval. Symbolika krajiny, blízká malířské tvorbě A. Bocklina vyvolávala asociace s „Ostrovem zemřelých“, představovala drama osamocení a pomíjivosti. Na ostrově, uprostřed zbytků bílých sloupů, paláce a kaple, v bujně rostlinné krajině se odehrávalo Rogerovo drama. V nostalgické náladě, na ostrově zahaleném mlhou melancholie. Kdysi živé ideje, myšlenky a city, svaté i hříšné, které vyvolávaly drama vnitřně rozpolceného člověka a způsobovaly války a porážky národů, mizí v propasti nicoty. Nad ostrovem klidně plují mraky. Ve finále se na tmavém nebi objevil jasný záblesk světla, jakoby obrys postavy ukřižovaného Krista, záblesk víry a naděje v osamocení a v zoufalství. Představení vyvolávalo zamyšlení nad lidským stavem a připraveností na změny idejí.

Odpor k pomíjivosti a drama jedince jsou v uměleckém díle A. Majewského věcnými konflikty dramatu života a smrti – jejich ideje zvěčněné v symbolech, mýtech, náboženství a umění. Umělec vytváří divadlo velkých idejí a velkých emocí. Nejlépe se cítí na velké, technicky dobře vybavené scéně, přestože divadlo velkých idejí může dělat i na malých komorních jevištích a jednoduchými prostředky. Dokázal to při práci se souborem A. Dziuka v Zakopaném; adaptace Sofoklovy tragédie Oidipus král v provedení Divadla I. Witkiewicze byla mysteriem. Majewski vytvořil svět lidí ovládaných přírodou. Dekorace byla provedena ze surových materiálů, dřeva, juty a přírodní kůže. Z podobných materiálů byly vyrobeny i masky. Vpředu jeviště stál symbolický dřevěný kmen se suký, oloupaný z kůry, vyleštěný, zakončený hladkým oválem jako penis s trny. Otvřeli ho živí hadi. Byl to expresivní, neobyčejně sugestivní obraz sil přírody, obraz poutající zrak, obraz, hypnotizující diváky.

V 80. letech se Andrzej Majewski stal také režisérem a prolomil bariéru konvenčně závazných práv scénografa. Byl to přelom, který zahájil období plných autorských výpovědí, divadelních výtvarných kreačí.

Agnieszka Koecher-Hensel



POLSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO V PRAZE

ANDRZEJ MAJEWSKI DRACI

výstava u příležitosti Pražského quadriennale
vernisaž 10. června 1991 v 11.00 hod.

výstavní sál střediska v Praze 1,

Václavské nám. 19

(potrvá do 9. 8. 1991)



Většinu svých premiér měl A. Majewski na známých světových scénách v zahraničí. Přesto však zůstal trvale spjatý s divadly polskými, nejen jako hlavní scénograf Velkého divadla ve Varšavě. Polské scénografické práce z posledních několika desítek let mají velký význam v jeho umělecké dráze. Mnoho tematických a výtvarných motivů, které procházely jeho dřívější tvorbou, dozrálo a nabylo plnější a výraznější podoby.

V 60. letech dominovaly v Majewského tvorbě práce naplněné zvláště silným pocitem ohrožení smrtí a pomíjivosti života. Stejně motivy jako ve scénografiích, rozpadávající se, zkažené, potřhané, ohořelé látky, provázejí i jeho malířskou tvorbu, cyklus obrazů „Nesmrtelné“, zahájený v roce 1964. Tyto portréty nesou vzor názvu známky smrtelnosti a rozkladu. Neobyčejně efektní způsoby provedení, které metaforicky znázorňují nicotnost materiálů, které nás obklopují a z nichž je vybudovaný svět, jsou stejně jako dekorace a kostýmy poznamenány zkázou.

Už ve velkých inscenacích oper R. Strausse v režii Augusta Everdinga, Salome v Covent Garden (Londýn 1970) a Straussově Elekře v Hamburské Státní operě (1973) a v Theatre National de L'Opera v Paříži (1974) a inscenacích moderních her ve spolupráci s Kazimierzem Dejmkiem se stále zřetelněji rýsuje úsilí o získání dynamické syntézy.

Na kolik byl strach z ohrožení a ze smrti v počátečním období spjat s lidským rozpolžením, o tolik výrazněji se projevil jako strach z ohrožení, přicházejícího zvenčí, v Dejmkových představeních, kde dosáhl vrcholu v 80. letech, zvláště v inscenacích s Markem Grzesińským ve Velkém divadle: Pucciniho Turandot a Kunadově Místru a Markétce. Inscenace podobnosti o čínské princezně Turandot se stala univerzálním, veskrze aktuálním dílem, šokujícím diváka krutou vizí světa. Byla groteskní parodií totalitarismu. Autorem jevištního obrazu světa byl A. Majewski.

Silnou stránkou představení byla ostrá hra kontrastů, neobyčejná dynamika a pohyb. Plná dynamika byla rovněž dekorace, která dělila prostor na několik horizontálních a vertikálních rovin. Obrys císařského paláce byl umístěn v nejvyšší rovině, jako by byl zavěšen ve vzduchu a tvořil symbolickou a reálnou propast mezi panovníkem a poddanými, kteří zaplňovali nízké, vysunuté proscénium. Přizemnost a vznešenost, všednost a přepych, lesk blýskavých bílých šatů princezny, zosobňující smrt a bezbarvosť ponurého hemžícího se davu. V tomto světě kontrastů se vznášela „archa rozkoše“, vynořující se z girland žárovek a červeně pláště Mandarinů jako výsměšný tón ironie a parodie. Změny perspektiv, staveb a barev materiálů, získávané světelnými efekty, násobily dojem pohybu a dynamiky.

Zážitky z války, vzpomínky z dětství a mládí, zvětšené ve stálém strachu, snech a sklíčoví klostrofobní obsesi, nacházejí u Majewského svůj umělecký odraz v uzavřených prostorech, zdech, hradbách, stěnách bez dveří a oken, zavěšených plošinách nad hlavami. Vytvářejí pocit zavřenosti. Není to však azyl bezpečný, chránící před světem. Je to spíše uvěznění, které nikdy neumožňuje únik.

Ploty a zdi uzavíraly prostor v Shakespearově hře Troilus a Kressyda (se zhora zavěšenými kostrami ani ryb ani ptáků), v Honeggerově Judith, Bergově Wozzecku, Wyspiańského Osvození, aby v Kunadově Místru a Markétce podle M. Bulgakova vytvořil děsivou vizí života v moskevském domě, ve vězení bez východu a na dvorku s rachitickým stromkem bez listů, obklopeném plotem z pneumatik traktorů.

Stejně symbolická, i když fantastičtější, obohacená o hru barev, světél a stínů je poslední dekorace k Černé masce Krzysztofa Pendereckého: Architektonická a kinetická, postavená z pohyblivých segmentů, které mění obraz života tím, že se otáčejí kolem vlastní osy. Místnost, složená

ze čtyř stěn bez oken se zhora doléhajícím masivním stropem, je zároveň nekonečným polem s těžkým nebem. „Genialita spočívá v nalezení nápadu domu bez oken a dveří, kam má přístup vánice, chlad duší a apokalypsa,“ řekl Albert André Lheureux, režisér představení.

Počínaje prvými kresbami a obrazy, krajinami, inspirovanými architekturou, je z tvorby Majewského vidět fascinace hebrejskou sakrální architekturou v polském pojetí. Z toho vychází často používaný materiál dekorace – dřevěné lišty. To, že použil přetvořených forem architektonických prvků, motivu šesticípé hvězdy, nápisů desatera přikázání a hebrejského písma ve scénografiích, mohlo by se zdát, že slouží pouze pro určení doby, aury kultury, pojící se s tématem umění. Tyto prvky se však nacházejí i v malířské tvorbě a na autorských výstavách.

Své obrazy, aranžované formou synagogální fresky s názvem Jom Kipur – Soudný den, představil A. Majewski na mezinárodním bienále umění v roce 1986 v Benátkách. Byla to freska z obrazů „... v nichž se pod tlakem fyzické síly rozpadává všechno, dokonce i památka, zvětšená v náhrobkách kamenech, kde se pod tmavým kouřem zataveným nebem převálují násilné tvary studených růží, bledých modří a mrtvolných bělob, kde cválají čtyři jezdcí epidemie, hladu, války a smrti, kteří ničí relikvy života i relikvy kultury, trvanlivější než život,“ píše Jerzy Madeyski. V environment Chevra (Krakov, 1990) dominovaly v symbolickém prostoru náhrobky, rozbité kousky desek, včetně postavy tuláka, která se v tvorbě A. Majewského objevovala již dříve, jako symbol syntetizující reflexe nad osudem národa a člověka vůbec.

Kritici zdůrazňují v Majewského tvorbě apokalyptickou vizi světa, v níž jsou ptáci i lidé poznamenáni smrtí a v níž se strašlivá ptačíka proměnila v ptáky-hračky, nástroje smrti, vyrobené lidmi. Tento svět však není tak docela jednorodý, tak úplně ovládaný ničícími silami. V malířsko-scénografických kompozicích z posledních dvou let, představených v autorské galerii Andrzeje Majewského ve Středisku polské scénografie Slezského muzea nacházíme vedle děsivých hraček zdegenerované lidskosti také takové, které jsou svou formou podobně zgeometrizované, ale jakoby skládané z papíru: lodičky, vojáčky-panáčky. V nostalgické auře symbolizující stesk po dětské čistotě, citlivosti, vnímavosti a naivitě vidění. Podobně máme vedle mechanických ptáků létavce-draky, nevinné ptáky-hračky, okřídlené postavy, vznášející se nad krajinou.

S myšlenkou na novou expozici Ptáků-létavců udělal Andrzej Majewski projekt Ikara, symbol věčného úsilí člověka o překročení své přirozenosti.

Abychom plně pochopili umění tohoto umělce, zvláště pak jeho divadelní vizi, je neobyčejně důležitá jeho první samostatná inscenace Pašijí Krzysztofa Pendereckého (Velké divadlo, Varšava 1979). Stále větším úsilím o zevšeobecnění díla se v Pašijích dostal k inscenaci dramatu čisté ideje.

Hlavním motivem architektury jeviště byl stříbrný podstavec pro sbor ve tvaru kříže, vystupujícího z propadlého obrovské scény Velkého divadla. Kříž, který neustále měnil svůj vzhled vlivem projekcí a hry světél vedl výtvarnou akci, založenou na proměnlivosti obrazů a napětí mezi nimi. Jeviště zvolna doplňovaly skupiny lidských sádrových odlitků, které se vynořovaly ze tmy. Ostré záblesky bílých reflektorů vytvářely obrysy lidských postav. Jeviště se měnilo v dramatické environment. Ve druhé části hasl velký stříbrný kříž a nad jevištěm se objevoval jeho zrcadlový obraz, složený z útržků těl. Ve finále zůstalo v kuželi ostrého světla pouze umučené tělo – postava Krista. Docházelo k přerodu fyzického utrpení jedince v ideu. Základem takto pojatého dramatu bylo přesvědčení, že z velkých idejí vzniká utrpení, které opět rodí velké ideje. Představení