

**Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta**

Dramatická umění
Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Fenomén camp a *Mezi náma dobrý*

Estetika campu v divadelní hře *Mezi náma dobrý* a v jejích dvou inscenacích

Zdeňka Horváthová

Vedoucí práce: Mgr. Jan Jiřík, Ph.D.
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Faculty of theatre**

Dramatic Arts
Theory and criticism

BACHELOR'S THESIS

The Phenomenon of Camp and *No Matter How Hard We Tried*

**The Aesthetics of Camp in the Play *No Matter How Hard We Tried* and in Its
Two Adaptations**

Zdeňka Horváthová

Thesis supervisor: Mgr. Jan Jiřík, Ph.D.
Academic title: BcA.

Prague, August 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Fenomén camp a Mezi náma dobrý: Estetika campu v divadelní hře *Mezi náma dobrý* a v jejích dvou inscenacích

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 18. 8. 2023

Zdeňka Horváthová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému školiteli Mgr. Janu Jiříkovi, Ph.D. za intenzivní konzultace, podnětné připomínky, rady a jeho čas. Dále bych ráda poděkovala PhDr. Peteru Demeterovi, Ph.D. za několik rozhovorů, které mě posunuly v uvažování o fenoménu camp. Děkuji také Týně a Naty za pomoc a komentáře v samotné fázi psaní. Na závěr moc děkuji mámě, Báře, Martinovi a Matesovi za podporu a inspiraci.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá fenoménem camp, který využívá jako nástroj pro interpretaci divadelní hry Doroty Masłowské s názvem *Mezi náma dobrý* a její stejnojmenné divadelní a filmové inscenace, jež režíroval Grzegorz Jarzyna. Na základě analýzy autorka obhajuje přítomnost campu v těchto vybraných dílech a poukazuje na jeho projevy napříč textovým, divadelním a filmovým médiem. Autorka se nejdříve zaměřuje na vymezení fenoménu, přičemž vychází z prvního uceleného shrnutí Susan Sontag, které vyšlo v českém překladu pod názvem *Poznámky o fenoménu camp*. Na základě tohoto eseje aktualizuje camp do současnosti. Zaměřuje se na vyvrácení tvrzení Sontag o apolitičnosti campu a jako oporu vlastní argumentace využívá knihu *Láska k přehnanému* Petera Demetera. Autorka dále vymezuje kontext tvorby Doroty Masłowské, Grzegorze Jarzyny a nastiňuje situaci polské literatury a polského divadla v době, kdy zkoumaná díla vznikla. V další části práce se věnuje analýze dramatického textu *Mezi náma dobrý*, prostřednictvím které ověřuje přítomnost campu – fenomén nachází ve výskytu principů jako je například nadsázka a s ní související subverze. Svoji interpretaci zároveň opírá o kontext tvorby Masłowské. V další fázi nastiňuje, že jsou campové promluvy v obou adaptacích zachovány, a proto už přistupuje k analýze divadelní a filmové inscenace prizmatem campu. Zjištění i v tomto případě dokládá kontextualizací děl Grzegorze Jarzyny. Práce tak ukazuje fenomén camp jako interpretační nástroj schopný reflexe společenskopolitických problémů a poukazuje na možné využití campu v současnosti.

Abstract

The present thesis deals with the phenomenon of camp, which is used as a tool for the interpretation of Dorota Masłowska's play *No Matter How Hard We Tried* and her eponymous theatre and film productions, both directed by Grzegorz Jarzyna. Based on her analysis, the author argues the presence of camp in these selected works and highlights its manifestations across the media of text, theatre, and film. Firstly, the author focuses on defining the phenomenon, drawing on Susan Sontag's first comprehensive summary, which was published in Czech translation as *Poznámky o fenoménu camp*. Following on from this essay, she attempts to update camp for the present. She aims to refute Sontag's claims about the apolitical nature of camp, using Peter Demeter's *Láska k přehnanému* to support her hypothesis. The author further defines the context of the works of Dorota Masłowska and Grzegorz Jarzyna, and outlines the situation of Polish literature and Polish theatre at the time when the respective works were created. In the following section of her thesis, she analyses the dramatic text *No Matter How Hard We Tried*, verifying the presence of camp; a phenomenon she finds in the continuous appearance of principles such as hyperbole, or the related subversion. She conducts her analysis with the context of Masłowska's work in mind. In the next section, she argues that the so-called camp dialogues are preserved in the theatre and film productions, and therefore she may examine both adaptations through the prism of camp. She is able to illustrate her findings also in contextualizing the works of Grzegorz Jarzyna. The present thesis thus shows the phenomenon of camp as an interpretative tool capable of reflecting on socio-political problems and suggests the possibility of updating camp to the present.

Obsah

Úvod	1
Metodologie	2
1 Estetika campu	4
1.1 Campová vnímavost a fenomén camp	4
1.2 Camp jako forma zdánlivého vítězství estetiky nad etikou	6
1.3 Vztah campu a kýče	7
1.4 Dandysmus, flâneurismus a kořeny campu	8
1.5 Camp a feminismus	9
1.6 Fenomén camp jako aktuální interpretační nástroj	10
2 Polské divadlo, polská literatura a camp	13
2.1 Romantické paradigma, podoba polského divadla na přelomu milénia	13
2.2 Polští režiséři na přelomu milénia	13
2.3 Grzegorz Jarzyna a jeho umělecká tvorba	14
2.4 Polská literární tvorba na přelomu milénia	15
2.5 Mladí polští prozaici a fenomén camp	17
3 Dorota Masłowska, <i>Mezi náma dobrý</i> a camp	18
3.1 Tvorba Doroty Masłowské	18
3.2 Analýza divadelní hry <i>Mezi náma dobrý</i>	19
3.3 Divadelní hra <i>Mezi náma dobrý</i> a camp	25
4 Divadelní a filmová inscenace <i>Mezi náma dobrý</i> a camp	27
4.1 Divadelní inscenace <i>Mezi náma dobrý</i> a camp	27
4.2 Filmová inscenace <i>Mezi náma dobrý</i> a camp	31
Závěr	34
Seznam použitých zdrojů	36
Odborná literatura	36
Prameny	36

Úvod

Vždycky jsem byla velkou fanynkou popkultury, s čímž také souvisí má obliba pro bizarnosti. Můj smysl pro humor se točí kolem zveličených, teatrálních nebo umělých projevů souvisejících s akcentováním popkulturních odkazů. Uvědomila jsem si, že tato skutečnost se odráží i ve výběru divadelních inscenací, které mě zajímají a baví. Před pár lety jsem začala přemýšlet, jak by se dal můj vkus pojmenovat na úrovni estetiky. Hledala jsem nějaký princip či konkrétní vnímavost a odpovědi jsem se pokoušela nalézt v akademických textech. Soustředila jsem se zejména na anglickojazyčné zdroje i vzhledem k faktu, že jsem popkulturní bizarnosti preferovala vždycky v dílech z anglicky mluvících zemí.

Camp jsem tedy neobjevila náhodou. Ukázal se jako nástroj, který je schopný odpovědět na otázku, proč mě jeho principy tolik baví a proč mají vůbec někteří tvůrci potřebu teatrálně, uměle a zveličeně předměty či jevy zobrazovat. Odpovědi na obě otázky se samozřejmě doplňují – jak tvůrci, tak recipienti campových předmětů a jevů se chtějí vymezit vůči standardním zobrazovacím metodám, jež souvisí s realistickým pojetím. Tvůrci chtějí být více hraví a recipienti zase chtějí, aby se k nim záměr díla dostal oklikou.

Nejdříve jsem si proto přečetla v anglickém originále *Notes on „camp“* Susan Sontag, jelikož se k textu všechny odkazy, jakými jsem se do té doby probírala, vztahovaly. Seznámila jsem se také s českým překladem Martina Pokorného, který vyšel pod názvem *Poznámky o fenoménu camp*. Ten mě přiměl k uvažování, jak je na tom camp v českém prostředí. Prostudovala jsem několik bakalářských a diplomových prací, jež se campu věnovaly v obecných rovinách, i monografii Petera Demetera *Láska k přehnanému*. Demeter se fenoménu věnoval z historického hlediska a zároveň s ním důkladně pracoval jako s interpretačním nástrojem na příkladech z oblasti performing arts. Právě preciznost jeho interpretací mě dohnala k myšlenkám o tom, co všechno je v mém okolí camp, aniž by mě to na první pohled napadlo.

Dostala jsem se tedy i k úvahám o literatuře, kterou mám ráda a kterou bych považovala za campovou – napadla mě tvorba Doroty Masłowské. Nedokázala jsem však snadno určit, zda by se dala její tvorba za campovou označit, jelikož autorka rozebírá mnoho společenskopolitických témat. Susan Sontag totiž v eseji uvedla, že je camp vyloženě apolitický. Toto její tvrzení mě však dovedlo k přemýšlení, že Sontag camp nevymyslela, nýbrž ho „pouze“ jako první uceleně akademicky uchopila. Navíc tak učinila v roce 1964 a od té doby se interpretace campu výrazně proměnila.

Pro účely své bakalářské práce jsem si vybrala divadelní hru polské spisovatelky Doroty Masłowské *Mezi náma dobrý*, která rozpracovává mnoho společenskopolitických témat. K rozhodnutí mě vedla potřeba ověřit předpoklad, že i camp je schopný reflexe těchto problémů. Na základě analýzy dramatického textu budu zkoumat, zda se v něm dá camp nalézt. Poté se zaměřím na jeho dvě inscenace (divadelní a filmovou), u nichž provedu to stejné. Původní drama bylo totiž napsáno přímo pro divadelní inscenaci Grzegorze Jarzyny v TR Warszawa. Ta byla později na základě velkých úspěchů zfilmována stejným autorským týmem. I zde mě bude zajímat, zda a případně jak se camp v obou dílech projevuje.

Od samotného počátku procesu psaní práce mi bylo jasné, že budu vycházet z českého překladu *Poznámek* Susan Sontag. Rozhodla jsem se však přistoupit odlišně k používání a skloňování výrazu „camp“. Pokorný totiž pracuje pro přehlednost u adjektiv pouze s tvarem „campy“ a „camp“ vyhrazuje pro substantivum. V bakalářské práci jsem se však rozhodla slovo patřičně skloňovat, aby se snadněji dostalo z roviny cizího slova do přesného opaku.¹

Metodologie

Jak už jsem zmínila v úvodu – cílem mé bakalářské práce je ověřit tvrzení, že je camp možné nalézt v divadelní hře Doroty Masłowské *Mezi náma dobrý* a zároveň i v její divadelní a filmové inscenaci v režii Grzegorze Jarzyny. Dále bych chtěla poukázat na to, jak se camp projevuje a případně posouvá napříč těmito třemi odlišnými médii. Zásadní bude také ověření předpokladu o existenci campu v dílech, jež tematizují společenskopolitické problémy, přestože Sontag v *Poznámkách* tvrdí, že camp je apolitický.

Nejprve se zaměřím na vymezení tohoto fenoménu. Sontag a následně Demeter uvažovali o campových předmětech či jevech na základě principů, jako jsou nadsázka, subverze, selhávající vážnost, teatrálnost, umělost či nepřirozenost. Jelikož potřebuji ověřit, zda jsou tyto principy přítomné i v případě vybraného dramatu, rozhodla jsem se přistoupit v další fázi k jeho analýze a následně i k akcentování těchto jednotlivých principů. Již v momentě samotného čtení jsem si rovněž uvědomila, že z dramatického textu vyvstává několik společenskopolitických témat v podobě jednotlivých motivů. Jedná se o feminismus, vliv masmédií (respektive také internetu) a konzumu na lidské uvažování, ale třeba i o problém nevyjasněné polské identity. V divadelní hře se jich samozřejmě objevuje víc, vzhledem k rozsahu a přehlednosti práce jsem se však rozhodla zkoumat jen tyto čtyři.

Analýza divadelní inscenace vychází z mé divácké zkušenosti, jelikož jsem v TR Warszawa zhlédla dvě její reprízy. Při představení jsem si všímala zejména toho, jak se pracuje

¹ Ostatně tak činí i Peter Demeter ve výše uvedené publikaci

s vizualitou, herectvím, hudbou a se čtyřmi výše uvedenými motivy. Prostřednictvím divácké zkušenosti a záznamu, jež mi varšavské divadlo poskytlo, je mým záměrem inscenaci analyzovat a zjistit, zda a jakým způsobem se campové principy objevují v tomto díle.

Přestože jsem kvůli smrti herečky Danuty Szaflarské viděla v roli Zasmušilé Stařenky Lecha Łotockého, rozhodla jsem se, že budu pracovat s inscenační verzí s jejím obsazením. Byl mi totiž poskytnut záznam, v němž se Szaflarská ještě objevuje. Herečka je navíc i ve filmu, který rovněž reflektuji. Právě z toho důvodu jsem se rozhodla neanalyzovat v divadelní inscenaci herectví Szaflarské, pouze pracovat s jejím umístěním v mizanscéně. Po reflexi divadelní inscenace opět přistoupím k analýze filmové inscenace, abych znovu prozkoumala práci se čtyřmi mnou pojmenovanými motivy. Dalším cílem práce bude také ověřit, zda a jak mohlo dojít k posunu campu v případě filmového média.

Podstatnou částí mé bakalářské práce bude i kontextualizace děl Grzegorze Jarzyny a Doroty Masłowské. Na jejím základě bude snadnější ověřit domněnku, že oba tvůrci pracují s principy, jež vyvstanou z mé analýzy, a že se tak nejedná o mou „nadinterpretaci“. K tomu mi pomůže studie *Z Polska do Polska* (2017) Jana Jiříka, kniha *Identita v době otřesu* (2010) Lukáše Jiříčky a v neposlední řadě i dizertační práce Jana Jeništy s názvem *Mladá polská próza ve středoevropském kontextu* (2013).

Výsledkem bakalářské práce bude vymezení fenoménu camp, kontext polského divadla a literatury na přelomu milénia a tři analýzy, které se budou zabývat *Mezi náma dobrý coby* dramatickým textem, divadelní a filmovou inscenací. Na základě toho budu na konkrétním příkladu schopná ověřit, jak se může camp projevovat napříč třemi různými médii.

1 Estetika campu

1.1 Campová vnímavost a fenomén camp

V knize *Zanikající angličtina viktoriánské éry*, již vydal v roce 1909 britský spisovatel James Redding Ware můžeme nalézt nejstarší záznam práce s anglickým výrazem camp. Používání tohoto pojmu přisoudil autor lidem se „zvláště silnou potřebou individuálního charakteru“², kteří campem označovali činy a gesta s přehnaným důrazem. Přestože se nedá etymologie slova camp jednoznačně určit, původ by se dal nejpravděpodobněji nalézt ve francouzském slově „camper“, tedy „portrétovat“ nebo „pózovat“.

V první polovině 20. století se slova užívalo zejména v divadelních kruzích.³ V roce 1954 přišel spisovatel Christopher Isherwood ve svém románu *Svět zvečera* s prvním pokusem o definování campu jako estetické kategorie, což autora vedlo k rozlišení na vysoký a nízký camp. Za vysoký se dá v Isherwoodově pojetí označit celá emocionalita baletu a barokního umění, nízký má na druhou stranu blízko k drag a queer reprezentacím.⁴ Spisovatel se však campu věnoval na pouhých dvou stranách, a tak nedošlo k jeho přesnějšímu vymezení. Důsledné zmapování dějin i teorie campu zpracovala až americká spisovatelka a esejistka Susan Sontag. V roce 1964 vydala v časopise *Partisan Review* text *Notes on ‚Camp‘*, který se stal základní literaturou k tématu.

Sontag camp označuje za vnímavost, která si nezakládá na kráse, nýbrž na míře umělosti a stylizace. V jejím pojetí se jedná o konkrétní polohu estétství a jeden ze způsobů nahlížení na svět jako na estetický fenomén. Camp může být z toho důvodu vlastností, jež se dá odhalit v předmětech, ale i v chování lidí.⁵ Můžeme se proto setkat s campovými filmy, oblečením, romány, ale zároveň se stylizovaným jednáním, jakým se vyznačují například „královny dramatu“. Vnímat camp v předmětech a osobách tedy znamená chápat bytí coby hraní rolí. Ve sféře vnímavosti se tak jedná o nejzazší rozšíření metafory života jako divadla.⁶

Z toho vyplývá, že za jedny ze zásadních principů campu můžeme označit teatrálnost a s ní související umělost. Ty totiž při reprezentaci pracují s běžnou lidskou zkušeností, která je však zveličená, čímž při recepci dochází ke vzniku pocitu nepřirozenosti. Díky této poloze předměty a jevy následně „vybočují“ a tím na sebe i významně upozorňují. Camp se právě proto jeví jako pokus udělat něco výjimečného, co bude vyčnívat. Slovo „výjimečné“ se však v tomto kontextu nemíní jako například „výjimečný čin“. Sontag proto uvádí příklad s mužem, který se

² SONTAG, Susan. Poznámky o fenoménu camp. POKORNÝ, Martin (překladatel). *Labyrinth Revue*. č. 7–8, 2000, s. 79. ISSN 1210-6887.

³ Tamtéž.

⁴ ISHERWOOD, Christopher. *The World in the Evening*. Harmondsworth, Ringwood: Penguin Books, 1966. s. 115. ISBN 0816633703.

⁵ SONTAG, Susan. Poznámky o fenoménu camp, s. 82

⁶ Tamtéž.

pokusil dojít po rukou do Číny. Nejedná se o camp, jelikož provedení chybí teatrálnost a lesk, jimiž se právě campové výstřednosti vyznačují.⁷ Kromě teatrálnosti a s ní související umělosti můžeme za další podstatný campový princip považovat i „selhávající vážnost“.

Vážnost jako kategorie se dá nalézt u uměleckých děl vytvořených s konkrétním záměrem, který je recipient schopný snadno odhalit a pochopit⁸ – například když se malíř rozhodne realisticky zobrazit krajinu a recipient bude následně vytvořený obraz vnímat v souladu s původní intencí tvůrce, tedy jako realisticky zobrazenou krajinu. Cílem campu je svými principy tuto vážnost nabourat a zapřičinit, aby předměty a jevy nebyly takové, jak se na první pohled jeví. K tomu však už přestávají tradiční prostředky (ironie či satira) stačit, a tak camp přichází s novými měřítky – s nadsázkou a subverzí.⁹ Právě z toho důvodu můžeme camp nalézat i v předmětech a jevech, které se na první pohled prezentují „vážně“. Důkazem jsou opera nebo balet, jelikož ani jedna z těchto uměleckých forem nedokáže postihnout složitost lidské přirozenosti.¹⁰

Právě proto Sontag přichází v *Poznámkách* s rozdělením na záměrný a naivní (nezáměrný) camp. První případ se týká předmětů a jevů, k jejichž vzniku bylo principů campu (teatrálnost, umělost, výstřednost) vědomě užíváno. Patrné to je zejména u americké drag queen RuPaula, jež se ke campu hlásí a vědomě ho ve své show *RuPaul's Drag Race* využívá. Naivní (nezáměrný) camp zahrnuje na druhou stranu předměty a jevy, při jejichž vzniku tvůrce nepracuje s campovými principy vědomě. Za takové se dají označit výtvořiny míněné s vážností, která při recepci díla selhala. Jedná se například o latinskoamerické telenovely nebo béčkové horory.¹¹

Při rozeznávání naivního (nezáměrného) campu může rovněž vyvstat problém dobového kontextu. Některé předměty a jevy se totiž dají za camp označit až při změně recipientova kontextu, jelikož k selhání vážnosti předmětu a jevu dojde až s odstupem času. Například baroko nabízí reprezentace výstřednosti a teatrálnosti. Moderním a postmoderním nahlížením na umění bývají tehdejší typické dekorace znevažovány či zesměšňovány, i když byla „výstřednost“ dobovým diskursem pohlčena.¹²

Rozhodnutí o tom, co se řadí mezi camp, činí do jisté míry i recipient na základě vlastního uvážení a zkušenosti. Posuzovaný předmět či jev však musí strukturou, případně poetikou camp vykazovat. Za vlastnosti campu můžeme označit umělost, nepřirozenost, přepjatost,

⁷ Tamtéž, s. 84

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž, s. 85

¹⁰ Tamtéž, s. 84

¹¹ DEMETER, Peter. *Láska k přehnanému*. České Budějovice: Nakladatelství Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2021. s. 23–36. ISBN 978-80-7394-854-2.

¹² Tamtéž, s. 36

nadsázku nebo přehnanost. Přirozeně se tak campovou jeví popkulturní tvorba, brak, ale paradoxně i umělecké formy, kterým bývá tradičně přisuzovaná vysoká estetická hodnota, například zmíněná opera nebo balet. Přestože se dá camp označit za masový, a tedy i mainstreamový, fenomén může být spojován i s exkluzivitou a alternativními proudy kulturní produkce.¹³

1.2 Camp jako forma zdánlivého vítězství estetiky nad etikou

V eseji Sontag zmiňuje i tři základní druhy vnímavosti západní kultury, které definuje prostřednictvím vztahu mezi estetikou a etikou. Všechny vnímavosti mohou zahrnovat jakýkoliv počin, přesto se ale vždy jedna v rámci recepce nabízí jako nejpravděpodobnější. Vymezením tří základních druhů vnímavosti Sontag vysvětluje, proč se dá campem potenciálně obsáhnout naprosto cokoliv. Záleží pouze na rozhodnutí recipienta, jakou senzibilitu sám zvolí. Dotyčný však musí předem posoudit, zda není jiná příhodnější. I z toho důvodu je důležité brát v potaz kontext předmětu nebo jevu, autora i recipienta.

První vnímavost bývá obvykle spojována s vysokou kulturou, u níž jasně vítězí etika nad estetikou. Týká se předmětů a jevů, jež jsou závazně morální a harmonické. Jedná se například o malbu *Jurská krajina* Gustava Courbeta (1866). Záměrem bylo realistické zachycení konkrétní krajiny a právě tuto intenci obraz skutečně naplňuje. Z toho důvodu se nenabízí další jiná interpretace, a proto ani nedochází k selhání vážného významu uměleckého díla.

Druhá vnímavost je avantgardní, v té jsou styl s morálkou v dialektickém vztahu. Zde už neplatí harmonie. Avantgarda totiž spíše napíná možnosti reprezentace, a tak ukazuje na krajnost lidské existence. Ideálním příkladem může být film Sergeje Paradžanova *Barva granátového jablka* (1969). Poslední, třetí druh vnímavosti označuje Sontag jako camp. V tomto pojetí se camp vymyká konvenční představě harmonie a stojí v absolutní opozici k vnímavosti první. Camp souběžně s tím zvládá upozadovat etiku a soustředit se výhradně na estetiku. Existuje pouze v momentě, kdy má schopnost si držet odstup od extrémních avantgardních stavů a kdy dokáže podat důkaz o selhávající vážnosti zkoumaného předmětu a jevu.¹⁴

Camp proto umí být vůči předchozím vnímavostem nadsazený až cynický. Neznamená to však, že by všechno etické a morální vyloženě popíral. Při jeho podrobnějším zkoumání můžeme dojít ke zjištění, že prostřednictvím hyperboly upozorňuje na závažné společenskopolitické problémy. I proto se mi zdá podstatné se vymežit vůči druhému bodu

¹³ Tamtéž, s. 24

¹⁴ Tamtéž, s. 87

Poznámek, kde Sontag uvádí, že campová vnímavost je nezúčastněná, depolitizovaná nebo přinejmenším apolitická.¹⁵ Camp apolitický není, pouze problém nepojmenovává přímo a pomáhá si možnostmi campových principů (teatrálnost, subverze nebo nadsázka).

Příkladem může být hudební klip a píseň *Detviasky sen* (2023) slovenského interpreta Vojtika. Video bylo v postprodukcí přetvořené do uměle vypadajícího analogového stylu. Interpret v něm chodí v bílé minisukni, v zeleném ustřiženém fotbalovém dresu s nápisem „Detva“ a pózuje se slovenskou vlajku. Při pozorném poslechu však můžeme dojít ke zjištění, že interpret zpívá o traumatech spojených s vyrůstáním na maloměstě jako queer Rom. Styl v tomto případě působí překvapivě a strhává pozornost k debatě o společenské nerovnosti.

1.3 Vztah campu a kýče

Camp a kýč mají spoustu společných vlastností, v důsledku čehož mohou být oba fenomény zaměňovány. Kýč je však pouze jedním z dalších principů, jichž camp využívá. Z toho důvodu je podstatné poukázat na rozdíly, které vedou k jejich rozlišení. Kýči se v českém kontextu věnoval například estetik a filozof Tomáš Kulka v knize *Umění a kýč* (1994). Kulka se rozhodl vymezit se proti slovníkovým definicím, jež kýč označují jako „naoko líbivé, ale umělecky bezcenné dílo“¹⁶, když prohlásil, že jej nikdy nelze považovat za umění.¹⁷ Autor v textu rovněž nabízí vlastní definici kýče, kterou opírá o splnění tří následujících podmínek. První se týká toho, že kýč zobrazuje objekty nebo témata, jež jsou obecně považovaná za krásná, anebo mají silný emocionální náboj. Druhá vymezuje nutnost okamžité identifikace. Recipient tedy musí ihned poznat, co má konkrétní objekt nebo téma reflektovat, s čímž souvisí i nutnost dodržení standardních zobrazovacích metod. Třetí podmínka definuje, že kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem. Z toho plyne, že z kontaktu s kýčem si neodneseme nic nového, jelikož nám neukáže nic dále rozšiřujícího.¹⁸

Recipientova pozice je v případě campu naprosto opačná. Pro vnímání je zásadní odstup a vytříbení campové vnímavosti, aby bylo možné fenomén vůbec přečíst a v důsledku i ohodnotit. Camp tak oproti kýči vyjadřuje způsob reprezentace i recepce.¹⁹ Důležitým rozdílem je tedy fakt, že campové předměty a jevy nejsou takové, jaké se na první pohled jeví. Záměru se dosahuje až při podrobnějším prozkoumání principů, jako jsou nadsázka, subverze, teatrálnost či umělost.

¹⁵ SONTAG, Susan. Poznámky o fenoménu camp, s. 82

¹⁶ *Pojem kýč*. Online. ABZ slovník cizích slov. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/kyc>. [citováno 2023-07-23].

¹⁷ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 3. vyd. Voznice: Leda, 2022. s. 197–198. ISBN 978-80-7335-778-8.

¹⁸ Tamtéž, s. 57

¹⁹ DEMETER, Peter. *Láska k přehnanému*, s. 110

Další rozdíly mezi kýčem a campem lze rovněž nalézt při užití teorie Susan Sontag o třech vnímavostech západní kultury. Avantgardní vnímavost je přímou reakcí na kýč, jíž se vůči němu vymezuje. Estetika v druhé senzibilitě totiž stále bojuje s etikou a může přinášet otázky, zda obdiv ke kýči degraduje umění či společnost. Campová (třetí) vnímavost zase upřednostňuje estetiku natolik, že do svého kánonu zahrnuje i projevy kýče. Morální aspekt už není důležitý, jelikož právě camp může kýč svými principy zparodovat.²⁰

Za příklad kýče se běžně označují sádroví zahradní trpaslíci. Svým účelem mají vyvolat sentimentální a přehnané emoce. Zároveň se jedná o okamžitě rozeznatelnou zahradní dekoraci, která zobrazuje trpaslíky bez dalšího přidaného významu. Americký sochař Elliott Arkin se však rozhodl tento fenomén rozpracovat, posunout ke campu a tím i zparodovat. V roce 2013 uvedl výstavu *A Peaceable Kingdom*, pro niž vytvořil několik soch historických osobností, které měly stejně jako zahradní trpaslíci zkarikovaná těla. Sochy však zároveň odkazovaly k neznámějším dílům jednotlivých historických osobností. Například nizozemský malíř Vincent van Gogh sázel semínka květin, čímž Arkin narážel na jeho obraz *Slunečnice* (1888). Autorovi se tak podařilo vzít kýč v podobě zahradních trpaslíků a zasadit ho do nového kontextu, v němž se jednak jeví jako zahradní trpaslíci, ale zároveň jako karikatury historických osobností. Kýč byl v tomto případně využit jako campový princip, jelikož při podrobnějším prozkoumání soch můžeme zjistit, že styl jejich vyobrazení nese navíc odkaz na jejich slavná díla.

1.4 Dandysmus, flâneurismus a kořeny campu

Susan Sontag věnuje své *Poznámky o fenoménu camp* Oscaru Wildeovi, který jako dandy svými názory a jednáním zformuloval jeden z důležitých principů campové vnímavosti, tedy zrovnoprávnění všech zkoumaných subjektů, když prohlásil, že klika od dveří může být stejně obdivuhodná jako obraz. Podle Sontag se Wilde stává „přechodovou postavou campu“.²¹

Z jejího tvrzení vyplývá, že jedny z kořenů campové vnímavosti by se daly nalézt právě u dandyů. Ti se totiž na začátku 19. století v Anglii ve velkých městech vymezovali proti konvenčním hodnotám nejen šlechty, ale i čím dál tím víc hegemonní kultuře buržoazie. Svoji vlastní reprezentaci zakládali na principech spjatých s campovou estetikou.²² Typický se pro ně stal ironický humor, jež stavěl všechno naruby. Chodili nepatřičně oblečení, předváděli se, a proto výrazně vyčnívali. Právě Oscar Wilde se kromě výstřední módy (sametový baret, krajkované košile) zcela vymykal prudérní buržoazní morálce také chováním, jelikož se ani nepokoušel o skrývání svého homosexuálního vztahu s lordem Alfredem Douglasem.

²⁰ Tamtéž, s. 110–111

²¹ SONTAG, Susan. *Poznámky o fenoménu camp*, s. 85

²² DEMETER, Peter. *Láska k přehnanému*, s. 68

Mimo to vytvořil z Wildea výrazný inspirační zdroj campu i jeho esej *Péro, tužka a jed* (1885), v němž se spisovatel zaměřil na tehdejšího úspěšného umělce a vraha v jedné osobě, Thomase Griffithse Wainewrighta. Skutečnost, že byl Wainewright travičem by se neměla podle anglického spisovatele spojovat s jeho vlastní tvorbou. Primární by podle něj měla být spíše schopnost docenit kvality uměleckých děl bez ohledu na činy autora. Důležitou úlohu pro popsání způsobu recepce sehrál nástup dekadence a amoralismu ke konci 19. století, kdy se při vnímání mezi dandy rozšířilo upozadění etického aspektu a zaměření se na estetiku.²³

Ve Francii dandy částečně splynul s flâneurem, pro něhož byla typická obliba městského konzumu. Právě flâneur vnesl do dandysmu hluboký zájem o estetiku spotřební společnosti, neboť k jeho největším zálibám patřilo toulání se městem a kochání se výlohami obchodů. Jednalo se o první osoby, které si užívaly masové kultury, aniž by si cokoliv kupovaly. Dandysmus, potažmo flâneurismus se však ze společnosti nevytratil, ale transformoval se v camp, jenž si ponechal prvky dandyovské poetiky jako jsou teatrálnost, frivolita, láska k výstřednosti, a zejména převaha estetiky nad etikou.²⁴

1.5 Camp a feminismus

Aktualizaci campu do současnosti můžeme nacházet například v jeho propojení s feminismem. Oba fenomény jsou schopné nabourávání genderových rolí a sexuální identity, každý toho ale dosahuje vlastními specifickými prostředky. V případě campu se k nabourávání přistupuje hravě. Daný problém se nepopíše přímo, ale pojmenuje se například prostřednictvím nadsázky, konotací nebo jinotajů. Feminismus zase reflektuje témata s vážností a nijak se nepokouší o cílené skrývání kritiky. Feminismu se však dá dosáhnout i využíváním campových principů, a právě z toho důvodu je možné uvažovat o „feministickém campu“.²⁵

Feministický camp můžeme nalézt v ironické destrukci stereotypů týkajících se ženskosti. Běžně se jedná o představy, že o sebe všechny ženy nadmíru pečují, jsou pořádnější než muži, líčí se, jsou zodpovědné, hubené, stále upravené anebo mluví spisovně. Tyto principy se následně promítají i do způsobu, jakým jsou ženy vyobrazovány. Britská filmová a kulturní teoretička Laura Mulvey proto přišla v textu *Vizuální slast a narativní film* (1975)²⁶ s pojmem „mužský pohled“, kterým označuje způsob zobrazování žen z maskulinní perspektivy pro vyvolání pocitu slasti mužského heterosexuálního diváka. V současnosti se však užívání

²³ Tamtéž, s. 75

²⁴ Tamtéž, s. 51–80

²⁵ Tamtéž, s. 127

²⁶ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film [1975] In: HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007, s. 115–131. Pracuji s online verzí českého překladu dostupnou: <https://is.muni.cz/el/phil/podzim2017/FAV320/um/LMulvey.pdf>.

tohoto pojmu ustálilo i mimo vizuální kulturu, může se s ním pracovat například i při reflexi literárních děl.²⁷

Právě camp může skrze princip uvědomělého produkování kýče tento stereotyp v zobrazování záměrně nadsadit a tím ho i zkritizovat.²⁸ Například v případě české herečky Ivy Pazderkové ze stand-up show *Na stojáka*. Pazderková vytvořila postavu blondýnky založenou na stereotypech femininity a na jejím následném přehánění. Například když před každým výstupem začne na jevišti pózovat a upozorňovat tak na své tělo, které naplňuje aktuální představu o ideálu ženské postavy. Skutečnost Pazderková akcentuje i pravidelnými zkouškami mikrofону, když pronese čísla „90-60-90“, která jsou považovaná za ideální dámské tělesné míry.

Se stereotypy ženskosti dokáže však camp pracovat i jejich záměrným převrácením.²⁹ Při zobrazení ženy tak mohou být akcentovány principy, jako jsou obezita, nepořádnost, vulgární mluva, případně neupravenost a špinavost. Camp se proto jeví coby prostředek schopný docílení daného zobrazení a zároveň jako nástroj k jeho správnému přečtení. Tvrzení dokazuje postava Francine Fishpaw z filmu *Polyester* (1981) amerického režiséra Johna Waterse. Roli ztvárnila drag queen Divine, u níž se klade důraz na její přehnané a nevkusné líčení, výstřední oblečení, ale především na obézní tělo, které se stává zdrojem humoru. V celém filmu zároveň neexistuje jediný náznak, že by nebyla Francine ženou. Feminitu totiž definuje podle vlastních pravidel a zobrazuje ji novým osobitým přístupem.

1.6 Fenomén camp jako aktuální interpretační nástroj

Fenomén camp vnímám jako důležitý interpretační nástroj, který je vhodný pro analýzu (recepti) i ovlivňování reprezentace jednotlivých předmětů a jevů. K tomu se využívá campových principů jako jsou selhání vážnosti, teatrálnost, kýčovitost, umělost, nadsázka nebo subverze.

S campovými principy se může v rovinách reprezentace pracovat záměrně, mohou však při recepti vyvstat i bez předchozí autorské intence. Příčinou naivního (nezáměrného) campu může být například fakt, že se daný předmět nebo jev dostane do jiného kontextu. Camp je totiž záležitostí, která je nutně na svůj kontext vázaná a která ze svého kontextu zároveň vychází. Důvodem záměrné práce s campovými principy může být na druhou stranu potřeba poukázat na závažný společenskopolitický problém hravou anebo kreativní cestou. S tím se setkáváme třeba i v případě akcentování projevů flâneurismu, jež poukazuje na negativní

²⁷ Tamtéž.

²⁸ DEMETER, Peter. *Láska k přehnanému*, s. 137

²⁹ Tamtéž, s. 145

dopad konzumní společnosti na lidské uvažování. V případě feminismu se zase může jednat o dekonstrukci stereotypů v zobrazování žen, a tedy vymezení se proti patriarchátu.

Aby mohlo k nalezení, případně produkování campu dojít, je potřeba mít osvojenou campovou vnímavost. Recipient se nesmí nechat unést tím, že některé campové principy mohou mířit k nemorálním jevům. Například spojením nadsázky a feminismu, kdy se může nadsazený stereotyp, že obézní ženy nejsou dostatečně „ženské“, stát hlavním tématem uměleckého díla. Pokud bude recipient schopný si uvědomit, že je dané téma stereotyp, využití campové vnímavosti mu pomůže dekódovat důvod popsaného zobrazení, což může být v tomto případě kritika mužského pohledu v uměleckých dílech.

Úsudek, co zařadit do campového kánonu může ověřit i koncepce tří vnímavostí západní kultury. Pokud se recipient rozhodne, že se mu třetí, tedy campová vnímavost, jeví jako nejpříhodnější a je schopný si důvod volby obhájit, může posuzovaný předmět nebo jev označit za campový. Právě proto se stává camp nástrojem, který je schopný obsáhnout filmy, literaturu, divadlo, fotky, obrazy, ale i třeba určité polohy lidského chování a jednání.

Největší důležitost a společenská relevance campu spočívá dle mého názoru v záměrném campu, jelikož se vědomým užíváním campových principů dají postihnout nejrůznější společenskopolitické problémy. Jak už bylo naznačeno výše – tento názor se neshoduje s tím, co píše Sontag o apolitičnosti v *Poznámkách*. Vzhledem k tomu, že jedny z prvních kořenů campu by se daly vysledovat už mezi dandy, již se svojí reprezentací ve veřejném prostoru vymezovali proti tehdejší prudérní buržoazní morálce, je toto tvrzení neopodstatněné. Už v průběhu 19. století se totiž campové principy staly projevem společenskopolitického nesouhlasu.

Tato skutečnost se dá demonstrovat i na příkladu feminismu. Sontag *Poznámky o fenoménu camp* formulovala už v roce 1964, tedy ještě před třetí vlnou feminismu v 90. letech 20. století, jež ukázala, že neexistuje jediný homogenní feminismus, nýbrž mnoho různých proudů, které chtějí zdůraznit důležitost rovnoprávnosti³⁰ – stejně tomu může být i v případě feministického campu. Ten sice nic napřímo nepojmenovává, ale myšlenku zdůrazňuje prostřednictvím campových principů. Sontag svůj esej také napsala ještě před vznikem hnutí Identity politics, které ve svých kulturních a uměleckých projevech otevřeně s campem pracuje.

Camp tedy dle mého názoru není apolitický, jelikož se jím dají v rovinách reprezentace předmětů a jevů hravou cestou (campovými principy) dekonstruovat strategie kulturních

³⁰ BURŠOVÁ, Irena. *Vlny feminismu*. Online. Heroine. Dostupné z: <https://www.heroine.cz/slovník/feminismus-vlny>. [citováno 2023-07-23].

stereotypů či praxí (například právě patriarchát či konzum). Jelikož není daná kritika vyslovená napřímo, fenomén umožňuje nacházet nejrůznější způsoby pojmenování mimo rámec realistického popisu. V rovinách recepce zase camp usnadňuje dekódování záměru, případně může upozornit na selhávající vážnost jevu nebo předmětu.

2 Polské divadlo, polská literatura a camp

2.1 Romantické paradigma, podoba polského divadla na přelomu milénia

Podobně jako další státy bývalého východního bloku procházelo Polsko v 90. letech 20. století společenskou, kulturní, politickou a ekonomickou proměnou. Přirozeně tak začalo docházet ke změně uvažování o tom, jakou má mít Polsko identitu, a jak se má postavit k nově nabyté autonomii. Situaci začalo reflektovat i divadlo, které až do 90. let plnilo převážně vlasteneckou funkci, jelikož se od přelomu 19. a 20. století konstitovalo kolem „romantického paradigmatu“. To se na divadle projevovalo inscenováním romantických a neoromantických děl, díky kterým se polské publikum utvrzovalo ve vlastní identitě, jež nebyla do té doby samozřejmá.

Platnost romantického paradigmatu však na přelomu milénia zpochybnila polská literární vědkyně Maria Janion v eseji *Soumrak paradigmatu*, který vydala mezi lety 1992 a 1993. V textu dochází ke zjištění, že se vznikem polského odborového hnutí *Solidarita* (založeno v roce 1980) se začala tamější společnost diferenciovat a demokratizovat, čímž došlo ke změně její podoby i hodnot. V důsledku toho vznikaly i nové nároky na kulturu. Skutečnost dokázala na příkladu polského činoherního divadla, jež už od 80. let 20. století procházelo uměleckou krizí, jelikož přestalo vzbuzovat tak silné emoce jako kdysi.³¹

Polští tvůrci proto pochopili, že musí začít reflektovat témata, se kterými se potýkají samotní diváci. Poetické divadlo, které do té doby v činohře převažovalo, je totiž nebylo schopné patřičně odrážet. Právě z toho důvodu se stala nevyjasněná polská identita, násilí, sex, život na sídlištích, beznaděj malých měst, xenofobie, ekonomická situace, homofobie či katolicismus hlavními tématy, jež polské divadlo v 90. letech a na přelomu milénia mělo potřebu explicitně zobrazovat a reflektovat.³²

2.2 Polští režiséři na přelomu milénia

V druhé polovině 20. století začali v Polsku působit tři režiséři, jejichž tvorba do tehdejší polské činohry nezapadla. Jednalo se o Jerzy Grzegorzewského, Jerzy Jarockého a Krystiana Lupu. Tito divadelníci ovlivnili podobu polské činohry konce 20. století i tvorbu režisérů další generace, která začala působit na přelomu milénia.

³¹ JIŘÍK, Jan. Z Polska do Polska: Tendence a podoby polského psaní pro divadlo. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana, JIŘÍK, Jan, JOBERTOVÁ, Daniela (eds.). *Horizonty evropského dramatu: Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*, s. 124–125. Praha: Nakladatelství AMU, 2017. ISBN 978-80-7331-410-1.

³² JIŘIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu: skici o současném polském divadle*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. s. 14–15. ISBN 978-80-7331-190-2.

Jerzy Jarocki se s Krystianem Lupou rozhodli upustit od inscenování romantické a modernistické polské dramatiky. Jarocki převážně inscenoval texty absurdních autorů, jako byli Witkacy, Stanisław Mrożek nebo Witold Gombrowicz. Lupa se zase po pár experimentech s Witkacyho divadelními hrami rozhodl drammatizovat díla evropských moderních prozaiků (Robert Musil, Fjodor Michajlovič Dostojevskij nebo Rainer Maria Rilke). Na začátku 90. let se však přesunul k inscenování her Thomase Bernharda.

Jerzy Grzegorzewski se však oproti jeho dvěma kolegům rozhodl v inscenování děl polských romantiků a modernistů pokračovat. Předlohy ale značně upravoval, což se projevilo například na inscenaci *Dziady – Dvanáct improvizací* (1995), ve které původní Mickiewiczův text dekonstruoval a tím i podrobil hluboké kritice.³³

Tito tři tvůrci, jak už bylo naznačeno výše, však významně ovlivnili režiséry, kteří začali se svojí uměleckou tvorbou na konci devadesátých let. Výrazně na sebe upozornili právě Krzysztof Warlikowski a Grzegorz Jarzyna, dvojice režisérů spojená s TR Warszawa (do roku 2003 Teatr Rozmaitości). Oba byli žáci Krystiana Lupy, který v době jejich studia vyučoval na krakovské divadelní akademii.³⁴

2.3 Grzegorz Jarzyna a jeho umělecká tvorba

Grzegorz Jarzyna (1968) je divadelní a operní režisér. V roce 1993 začal se studiem režie na AST v Krakově, kde ho pedagogicky vedl Krystian Lupa. Jarzyna byl asistentem Lupy u inscenace *Lunacy (Esch, czyli anarchia)* z roku 1995, která se hrála ve Starém Teatru v Krakově. V roce 1997 uvedl jednu ze svých nejslavnějších inscenací *Tropické šílenství*, kde spojil dva Witkiewiczovy texty *Nové osvobození* a *Tropické šílenství*, jež fungovaly jako zrcadlový komentář a na principu volných asociací. Pro inscenování využil rovněž vícero divadelních principů – pracoval s objektovým divadlem, s herci, spojoval realistické a groteskní herectví.³⁵

Od roku 1998 je Jarzyna uměleckým šéfem TR Warszawa³⁶ a v letech 2006–2012 byl také jeho ředitelem.³⁷ Jarzynovi se podařilo převrátit systém poměrně konzervativní dramaturgie a přinést osobitou postmoderní poetiku a radikální postoj k aktuálním společenským problémům. Možnost předvádět svá díla měli v TR Warszawa nově i hudebníci, výtvarníci a filmaři. V důsledku toho se za poměrně krátkou dobu stalo toto divadlo prostorem, které shromažďovalo soudobé umění.³⁸

³³ JIŘÍK, Jan. Z Polska do Polska: Tendence a podoby polského psaní pro divadlo, s. 126–127

³⁴ JIŘÍČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu: skici o současném polském divadle*, s. 17

³⁵ Tamtéž, s. 126

³⁶ Jarzyna však k 1. červenci 2023 na svůj post rezignoval

³⁷ Grzegorz Jarzyna. Online. CULTURE.PL. Dostupné z: <https://culture.pl/en/artist/grzegorz-jarzyna>. [citováno 2023-07-23].

³⁸ JIŘÍČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu: skici o současném polském divadle*, s. 17

Pro Jarzynovu tvorbu je typická práce s popkulturou, ale i s možnostmi prolínání divadelního a filmového média, s čímž začal už na přelomu milénia, kdy dokonce čerpal z kinematografie náměty pro své inscenace. V roce 2001 například zadaptoval *Rodinnou oslavu* Thomase Vinterberga a Mogense Rukova. O osm let později měla zase v TR Warszawa premiéru inscenace *T.E.O.R.E.M.A.T.*, která vznikla na motivy Pasoliniho filmu *Teoréma*. Režisér se na těchto několik desítek let starých filmových klasikách pokoušel zdůrazňovat jejich univerzální charakter. Stejný přístup se projevil i v roce 2014 skrze přenesení Cassavetesova filmu *Premiéra* na jeviště.³⁹

Tvorba Grzegorza Jarzyny není v českém kontextu neznámá. V roce 2019 byla například na plzeňském Mezinárodním festivalu Divadlo uvedena jeho inscenace *Jiní lidé* (2019), která je adaptací stejnojmenného románu Doroty Masłowské. K této inscenaci vyšlo několik recenzí, v nichž se čeští kritici vyjádřili k Jarzynově typické poetice. Jana Machalická si v textu pro *Lidové noviny* například cení kombinace projekcí a herců: „To, jak Jarzyna propojil herecké akce s videem, je úžasné – rychlým střídáním výjevů a odrazem živých akcí na plátně vznikla divoká a proměnlivá jízda jako na horské dráze. Styl, který se stal odpovídajícím vizuálním vyjádřením textu.“⁴⁰ Kombinaci projekcí a herců Machalická reflektuje i v další části své recenze, když poukazuje na motiv masmédií a internetu realizující se skrze projekce: „Jarzyna do své jízdy na obludě moderní doby šikovně zapojuje odkazy na reklamy, sociální sítě a jiné mediální výdobytky – to, co se děje na zmíněných třech velkých plátnech, je výtvarné dílo samo o sobě.“⁴¹ Petra Zachatá v recenzi pro *Divadelní noviny* také zmiňuje projekce. Vyjadřuje se i k Jarzynově subverzivnímu přístupu, díky kterému režisér s nadsázkou upozorňuje na současné polské společenskopolitické problémy: „Pomocí těchto současných vizuálně-akustických prostředků Jarzyna vytváří barvitý divadelní videoklip, možná trochu zkratkovitý a banalizující, zato ale přitažlivý subversivním humorem, díky němuž lze upozornit na palčivé polské nešvary, aniž by tvůrci moralizovali.“⁴²

2.4 Polská literární tvorba na přelomu milénia

Situace polské literatury v 90. letech 20. století vykazovala podobné principy jako tehdejší polské divadlo. Kvůli diferenciaci a demokratizaci společnosti se nové nároky na kulturu kladly kromě divadla také na literaturu. Právě proto na sebe upozornila nově nastupující generace spisovatelů a spisovatelek, která se pokoušela tyto změny reflektovat. Jednalo se o skupinu s názvem bruLion kolem stejnojmenného literárně-kulturního periodika, které spoluzaložil

³⁹ STASZCZYSZYN, Bartosz. *Kino-teatr Grzegorza Jarzyny*. Online. CULTURE.PL. 2017-02-27. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/artykul/kino-teatr-grzegorza-jarzyny>. [citováno 2023-07-23].

⁴⁰ MACHALICKÁ, Jana. *Zběsilost žití a videa. Festival Divadlo v Plzni mučil prostitutky a podával svědectví o holokaustu*. Online. Lidovky.cz. 2019-09-18. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zbesilost-ziti-a-videa-festival-divadlo-v-plzni-mucil-prostitutky-a-podaval-svedectvi-o-holokaustu.A190918_114011_In_kultura_jto. [citováno 2023-07-23].

⁴¹ Tamtéž.

⁴² ZACHATÁ, Petra. *Jiní lidé*. Online. Divadelní noviny. 2019-09-28. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/jini-lide>. [citováno 2023-07-23].

v roce 1986 jeho šéfredaktor Robert Tekieli.⁴³ BruLion si kladl za cíl představovat mladé autory, jejichž tvorba upustila od tematizace ideologických sporů.⁴⁴

Mezi lety 1996–1999 se začala formovat nová mladá generace polských prozaiků a prozaiček narozených kolem roku 1970. Nejdříve se zviditelnili publikováním kratších prozaických textů v regionálních kulturních časopisech anebo se věnovali poezii. Jednu z prvních próz, která se dočkala většího ohlasu, publikoval v roce 1999 Mariusz Sieniewicz pod názvem *Prababka*. Kromě něj ve stejném roce také prorazil i Wojciech Kuczok s povídkou *Slýchané příběhy*, s níž byl dokonce nominován na literární cenu Nike.⁴⁵

S přibýváním dalších autorů a autorek mladé generace polských prozaiků a prozaiček, kteří se pohybovali kolem nově vzniklého periodika *Ha!art*, začalo docházet k porovnávání jejich tvorby s generací *bruLion*. Mladá generace tak začala přirozeně cítit potřebu se vůči srovnávání vymezit a definitivně se od *bruLion* odlišit, což učinila na přelomu let 2002 a 2003 vydáním souboru tezí reflektujících postupy v jejich společné tvorbě.

V manifestu se dotkli například toho, že jsou pro jejich tvorbu podstatné politicky angažované názory západních levicových autorit (například Slavoj Žižek, Noam Chomsky nebo Susan Sontag). Postoje se projevovaly například naturalistickými popisy a obrazy tehdejšího Polska, což mohlo na některé čtenáře působit jako „šoková terapie“.⁴⁶ Právě z těchto důvodů se tvorba mladé generace začala označovat jako „angažovaná próza“.⁴⁷

Autoři ve svých textech reflektují témata nezaměstnanosti, vykořisťování, alkoholismu, xenofobie, drogové závislosti, případně i domácího násilí. Akcentují zároveň i ztrátu tradičních hodnot a morálních zásad v dnešní konzumní společnosti. Stejně jako v případě tehdejšího polského divadla se totiž i polští literáti rozhodli, že musí začít reflektovat a explicitně zobrazovat témata, se kterými se potýkají samotní čtenáři.

Z hlediska formální stránky by se dali autoři angažované prózy rozdělit do tří skupin. První volí realistický až naturalistický způsob vyprávění; mezi ty patří například Małgorzata Rejmer (1985). Druhá se přiklání k užívání surrealistických prvků a obrazů, sem se může řadit například Michał Palmowski (1975). U třetí skupiny se však angažovanost projevuje jako jazykový experiment, konkrétně střídáním žánrových konvencí, využíváním nadsázky,

⁴³ HANCZAKOWSKI, Michał. Psát normální romány. In: PECHAL, Zdeněk a kol. *Současná ruská, polská a ukrajinská literatura*, s. 229–230. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3924-2.

⁴⁴ Tamtéž, s. 230–232

⁴⁵ JENIŠTA, Jan. *Mladá polská próza ve středoevropském kontextu*. Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. s. 46

⁴⁶ Tamtéž, s. 52

⁴⁷ Tamtéž.

absurdity, subverze, grotesknosti nebo parodie. Jedná se například o texty Doroty Masłowské, Michała Witkowského (1975) nebo Sylwie Chutnik (1979).⁴⁸

2.5 Mladí polští prozaici a fenomén camp

V Polsku byly *Poznámky o fenoménu camp* Susan Sontag přeložené už v roce 1979, camp se tak dostal do tamějšího akademického, ale i společenského diskursu podstatně dřív. Není proto divu, že část mladé generace polských prozaiků a prozaiček, která kolem zmíněného časopisu na přelomu milénia působila, se ke campu ve své tvorbě otevřeně hlásí – například Michał Witkowski. Kromě toho, že patří mezi jednoho z autorů, kteří v textech pracují s politickou angažovaností prostřednictvím speciálního jazyka, záměrně využívá campových principů. Například v jeho knize *Královna Barbara* (2007) obdivuje postava Huberta, stejně jako si flâneur liboval v pozorování vitrín, konzum skrze nostalgické vzpomínání na jeden z prvních fastfoodů v Polsku.⁴⁹

Camp lze nalézt i v románu Sylwie Chutnik s názvem *Kapesní atlas žen* (2008). Spisovatelka v něm líčí mimo jiné i módní přehlídku pouličních alkoholiků, díky čemuž se jí daří v kontextu módního průmyslu poukazovat na práci s konzumem a vykořisťování lidí.⁵⁰ Autorka v díle také pracuje s detailním popisem potratu, kdy je kladen důraz na tělesnost a smyslové vnímání celého procesu. Projevuje se to například v situaci, v níž zmáčkne právě potrácené embryo, které následně přirovná k jantarové kuličce s mouchou uvnitř.⁵¹ Znovu se tedy potvrzuje, že se dá s fenoménem camp pracovat jako s nástrojem, který může prostřednictvím campových principů (v tomto případě nadsázka) otevírat debatu kolem vážných témat, jako jsou v případě postav Witkowského i Chutnik konzum, případně svoboda v nakládání s vlastní (ženskou) tělesností. Dalším příkladem autorky, která využívá jazyk coby prostředek politické angažovanosti, je polská spisovatelka a dramatička Dorota Masłowska.

⁴⁸ Tamtéž, s. 54

⁴⁹ Tamtéž, s. 91–94

⁵⁰ Tamtéž, s. 80

⁵¹ Tamtéž, s. 87

3 Dorota Masłowska, *Mezi náma dobrý a camp*

3.1 Tvorba Doroty Masłowské

Dorota Masłowska (1983) debutovala v roce 2000 v soutěži *Dzienniki Polek* pořádané měsíčníkem *Twój Styl*. Přestože soutěž vyhrála, její skutečná literární kariéra začala až o dva roky později díky vydání románu *Červená a bílá*. Ve stejném roce se jí za knihu podařilo obdržet tzv. *Pas týdeníku Polityka*, zvítězila v hlasování čtenářů deníku *Gazeta Wyborcza* o knihu roku a dostala se do finále nejvýznamnější polské literární ceny Nike. V roce 2009 byl podle *Červené a bílé* dokonce natočen stejnojmenný film režiséra Xaveryho Żulawského, v němž Masłowska ztvárnila románovou zapisovatelku Masłoskou. V roce 2005 vyšel další spisovatelčin román *Královnina šavle*, za který se jí tentokrát o rok později podařilo cenu Nike získat.⁵²

V roce 2006 napsala Masłowska na objednávku režiséra Przemysława Wojcieszka z TR Warszawa první divadelní hru *Dva ubohý Rumuni, co mluvěj polsky*. Autorka v dramatickém textu tematizuje polský komplex méněcennosti, který je v díle kompenzován pomocí stereotypu „Rumuna“, „Rusáka“, „Cikána“ či „vesničana“.⁵³ Spisovatelka princip později rozvedla i ve druhé divadelní hře z roku 2008 s názvem *Mezi náma dobrý. Zabíla jsem naše kočky, miláčku* (2012) je v pořadí třetí román, který Masłowska publikovala. Důležitým principem se opět stává jazyk deformovaný vlivem masmédií a reklamní propagandou.⁵⁴ O šest let později vydala spisovatelka román *Jiní lidé*, který podobně jako *Královnina šavle* kombinuje prvky básně, rytmické prózy a polského hip-hopu.⁵⁵

Pro autorčinu tvorbu je charakteristické deformování jazyka prostřednictvím neustálého opakování reklamních sloganů, citátů z filmů a seriálů nebo textů popových písní. Využíváním těchto principů se jí tak daří poukazovat na růst mediálního vlivu na lidské chování či uvažování a na potřebu kritického nahlížení na přijímané informace. Z jazykového hlediska pracuje spisovatelka i se špatnou větnou skladbou doplněnou o nespisovné a slangové výrazy.

Masłowska ve svých dílech rovněž vytváří postavy postrádající výraznější psychologii. Mezi postavami většinou nalezneme alkoholiky, drogově závislé, handicapované nebo zástupce nejchudších skupin Poláků, kteří nejsou se svými životy spokojeni. Pro její tvorbu je typická nadsázka, humor, ale i smutek a neštěstí, což efektivně podtrhuje absurditu rozváděných konfliktů.

⁵² Tamtéž, s. 146

⁵³ Tamtéž, s. 147

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ SOWIŃSKI, Michał. *Dorota Masłowska, "Inni ludzie"*. CULTURE.PL. Online. 2018-04. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie>. [citováno 2023-07-23].

3.2 Analýza divadelní hry *Mezi náma dobrý*

Druhé drama Doroty Masłowské *Mezi náma dobrý* bylo publikováno v roce 2008. Samotný název je převzatý z písně o znásilnění od punkové hudební skupiny Siekiera. Divadelní hra vznikla na objednávku varšavského TR Warszawa a berlínského Schaubühne am Lehniner Platz. V roce 2009 byla nominována na literární cenu Nike.⁵⁶

Kompozice divadelní hry *Mezi náma dobrý* je spíše tradiční. Z hlediska struktury se dramatický text člení do tří aktů. První a druhý mají po pěti scénách, poslední tři. V dramatu se také nachází scénické poznámky, v nichž Masłowska kromě popisu inscenační vize pracuje s metaforami a přirovnáními typu: „Do bytu, aniž by použila klepání, v rozrušení typickém pro osoby, jež nemají ke sdělení žádnou senzační zprávu, pouze tu, kterou si sami vymyslí, vchází Božena.“⁵⁷ Nejedná se tedy o popis, spíše o evokování.

Prostor se v dramatickém textu dá díky scénickým poznámkám jednoznačně určit. Děj se totiž odehrává ve dvou interiérech. První je byt tří generací žen z jedné rodiny – Zasmušilé Stařenky, Malé Metalické Dívenky a Haliny, do kterého chodí Halinina přítelkyně Božena na návštěvy. Jedná se o jednopokojový byt ve staré mnohopodlažní budově ve Varšavě. V prostoru se nachází dvoje dveře. Jedny vedou na dvorek s kontejnery a za druhými je pořád slyšet hluk ze splachování záchodů a kapajících trubek. V bytě je nepořádek a špína. Nechybí ani neustále zapnutá televize. Ze scénických poznámek vyplývá, že druhý interiér je téměř identický tomu prvnímu: „Vidíme ten samý interiér s těmi samými dvěma páry dveří, s oknem, za nímž se krvelačně šerí město, s tím samým zvukem z trubek, ozvěnami fotbalových zápasů a sexuálních styků zpoza zdí, s tou samou ekologickou venkovní skládkou.“⁵⁸ Byt patří postavě Muže, který píše scénář ke svému filmu *Kůň, který jezdil koňmo*.

Rozdělení prostoru v *Mezi náma dobrý* není však podstatné pouze kvůli snadnější orientaci v textu. Každý z bytů totiž symbolizuje jeden ze samostatných světů, které se prolínají. To je patrné například ze čtvrté scény druhého aktu, kdy jsou společně v prostoru postavy Muže, Boženy, Zasmušilé Stařenky, Haliny a Malé Metalické Dívenky. Muž fabuluje děj filmu *Kůň, který jezdil koňmo* a na jeho slova zbylé přítomné postavy hlasitě reagují. Muž je však neslyší, protože se postavy nenachází v jeho světě. Součástí jeho roviny jsou dále Herec, Hlasatelka a Edita. Postava Herce ztvárňuje hlavní roli Jaška v *Kůň, který jezdil koňmo*, Hlasatelka s Hercem provádí interview a Edita je zase postavou, která reflektuje zhlédnutí Mužova filmu.

⁵⁶ *Sztuka Doroty Masłowskiej "Między nami dobrze jest"*. CULTURE.PL. Online. 2011-06-15. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/artykul/sztuka-doroty-maslowskiej-miedzy-nami-dobrze-jest>. [citováno 2023-07-23].

⁵⁷ MASŁOWSKA, Dorota. (Autorka divadelní hry). *Mezi náma dobrý*. [překlad: Bára Gregorová Kolouchová]. Dramatický text. Dostupné v databázi Aura-Pont. s. 8

⁵⁸ Tamtéž, s. 12

Příčinou prolínání světů je skutečnost, že Muž si postavy tří generací žen vymyslel a v průběhu divadelní hry pouze rozvádí jejich příběh. Zasmušilá Stařenka navíc v jeho příběhu zemřela ještě předtím, než vůbec stihla zestárnout, a tak se ani její dcera Halina s vnučkou Malou Metalickou Dívenkou nemohly nikdy narodit: „MUŽ: A v tu ránu se rozbulí [pozn. Malá Metalická Dívenka], pochopí totiž, že nejen, že její milovaná babí během bombardování zemřela, tím pádem se však její matka pravděpodobně nikdy nenarodí, takže nejenom, že je sirotek, ale navíc, ona sama taky neexistuje, ani nikdy neexistovala [...]“⁵⁹ Z úryvku je tedy patrné, že má Muž nad světem kolem tří generací žen kontrolu. Tuto skutečnost se však explicitně dozvídáme až na konci divadelní hry, což jí přidává na absurditě, jelikož jsme mohli od samého začátku dramatického textu sledovat jejich promluvy.

Kromě světů kolem Muže a tří generací žen však v divadelní hře existuje ještě svět filmu *Kůň, který jezdil koňmo*, do kterého patří postava Moniky. Monika je v Mužově příběhu nejdříve hluchoslepou dívkou žijící na počítačové simulaci hald. Později se však rozhodne, že už ji její handicap nebaví, ubytuje se v počítačové simulaci na reklamním folderu a stane se copywriterkou, advokátkou a k tomu všemu ještě architektkou. Tato postava se však do Mužova světa dostává přes interview s Hlasatelkou, která v minulosti zpovídala i Herce. Nejedná se ale o rozhovor s ženou, která by Moniku ztvárňovala, ale o rozhovor se samotnou postavou. Dochází proto i k míšení světa kolem Muže a fikčního světa kolem filmu. Z dramatického textu jsou tedy patrné tři roviny, které se vzájemně prolínají. Dalo by se však říct, že je svět Muže nadřazený dalším dvěma světům, jelikož oba vymyslel a může s osudy postav libovolně nakládat.

Údaje o čase vyplývají z hlavního textu, přestože nejsou podrobněji konkretizovány. Z promluv Zasmušilé Stařenky je patrné, že neustále vzpomíná na život před druhou světovou válkou: „ZASMUŠILÁ STAŘENKA: Ach, vzpomínám na den, kdy vypukla válka. MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: Co vypuklo? ZASMUŠILÁ STAŘENKA: Válka. Byla jsem tehdy mladé krásné děvče [...]“⁶⁰ Svět Zasmušilé Stařenky, Malé Metalické Dívenky, Boženy a Haliny je tedy zasazen do období po druhé světové válce. Zbylé dvě roviny (rovina kolem Muže a rovina kolem Moniky) můžeme z hlediska času v dramatu určit pouze na základě nápověd z hlavního textu, což jsou například promluvy o tom, že postava Edity zná postavu Fredyho Krugera z *Noční můry v Elm Street* nebo hororovou komedii *Crittersovi*, tedy filmy z 80. let minulého století: „EDITA: [...] Víc jsem se bála jenom na Fredy Krugerovi a na horské dráze, víc jsem se bála jen u Crittersů.“⁶¹ O Monice se zase dozvídáme, že využívá nástrojů jako fax nebo photoshop: „MUŽ: [...] Hodně pracuje odborně a má fax, ale po práci je ztracená, protože nemá děti. Chodí

⁵⁹ Tamtéž, s. 24

⁶⁰ Tamtéž, s. 2

⁶¹ Tamtéž, s. 16

do fotoshopu a pije tam vývar Knorr...“⁶² Z této promluvy tedy vyplývá, že se Moničin svět musí odehrávat v době po vynalezení těchto nástrojů a předmětů.

Ve druhé scéně třetího aktu se ještě Mužův fikční svět kolem tří generací žen a Boženy přenesse do minulosti, konkrétně k okamžiku bombardování Varšavy. Přítomné jsou však pouze Zasmušilá Stařenka s Malou Metalickou Dívenkou, které se stanou svědkyněmi a v případě Stařenky i oběťmi útoku: „MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: [...] Co to může bejt, za a zakrvavený, za a zaprášený, za a mrtvý, nejspíš se to roztříštilo vo cihly! [...] Není to jenom tak čistě náhodou váš vobličej, bábí? A ten zbytek, nejste to jakože celá vy? Nervy celý pošramocený, celý zašmodrchaný [...].“⁶³

Z hlediska jazyka jsou pro *Mezi náma dobrý* charakteristické spíše nespisovné útvary, mezi kterými se objevuje hovorový jazyk a slangové výrazy: „MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: Co to povídáte, my taky vobčas lovíme..... Teda jako schnilý kondomy. A jak utíkaj, jak sebou mrskej! Kluci se smějou, ale ve mně se vaří krev, když si uvědomim, kolik potenciálních vychytralých, oportunistických Poláčků se každěj den vyhejbá existenci.“⁶⁴ Spisovný jazyk se v divadelní hře projevuje zejména prostřednictvím postavy Zasmušilé Stařenky: „ZASMUŠILÁ STAŘENKA: Sem a tam, tam a sem. Před válkou se chodilo jedna báseň. Do kina, na vafle, na dortíky, k řece. Po písku, po zemi, k řece. Po trávě, po načechraných fialkách, k řece, v horkých dnech, kdy její mohutná, čistá paprsky slunce pokrájená jako nějaká nádoba hladiny...“⁶⁵ Stařenčino vyjadřování kontrastuje mluvě Malé Metalické Dívenky, která používá nespisovné a vulgární výrazy. Masłowska tak poukazuje na rozdíly mezi těmito dvěma postavami – jejich promluvy na sebe nenavazují, jelikož se vzájemně neposlouchají, a pokud ano, ani si nerozumí, protože se jejich pohled na svět liší. To je patrné například i z odlišného vnímání řeky Visly: „MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: K jaký zase řece? STAŘENKA: Jaké? K Visle. MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: K tý močůvce? Ježíši. STAŘENKA: Jaké močůvce? Sem k Visle. Dřeváčky na nožky, kousek chleba do ruky a jen dál. Koupat se, opalovat, snít ten nejhezčí sen [...].“⁶⁶

Při analýze práce s nespisovným jazykem bych se chtěla zaměřit na využívání expresivity, která je patrná například z detailních popisů, jež jsou obsažené v některých promluvách: „EDITA: [...] Kalhotky mám úplně mokré od slizu, asi je budu muset vyhodit a koupit si nové [...] tolikrát si stěžuju se svými problémy, komplexy a že mám kozičky malý jako ponožtičky [...] Dotedka mám před očima, jak se ta matka umývá v lavóru a její otec horník pije hadicí

⁶² Tamtéž, s. 18

⁶³ Tamtéž, s. 24

⁶⁴ Tamtéž, s. 3

⁶⁵ Tamtéž, s. 2

⁶⁶ Tamtéž, s. 2–3

brzdny plyn přímo z bažanta a zvrací na gauč.“⁶⁷ Práci s expresivitou považují ze strany Masłowské za záměr vyvolat ve čtenářích, prostřednictvím detailních popisů lidských tělních tekutin a výměšků, různé emoce – ať už se jedná o zděšení nebo znechucení, případně smích. Skutečnost může vést k otevření debaty o tom, proč Masłowska zvolila právě citová zbarvení výpovědí a na co se tím snaží poukázat. Dle mého názoru používá autorka expresiva jako princip nadsázky, díky které následně schovává motivy obsažené v promluvách za formální stránku.

V divadelní hře *Mezi náma dobrý* tedy není na děj kladen větší důraz, jelikož motivy vyvstávají ze vztahu obsahu a formy promluv jednotlivých postav. Jedná se o feminismus, vliv masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování či například o problém nevyjasněné polské identity.

Motiv feminismu je z dramatického textu paradoxně nejvíce patrný prostřednictvím postavy Boženy, která o sobě mluví pomocí výrazů s urážlivým a vulgárním charakterem: „BOŽENA: Já taky nikdy nevycházím z domu po 16.30 ani po jiné hodině, protože jsem tlustá jako prase a nebudu se ostatním promenádovat v jejich zorném úhlu [...]“⁶⁸ Masłowska přistupuje v případě postavy Boženy k vyjádření feminismu subverzivně. Prostřednictvím záměrného akcentování její obezity poukazuje na vylučující postoj k ženám, které na první pohled nezapadají do aktuálního ideálu krásy a podvrtně tím zdůrazňuje kulturní stereotypy spojené s jejich vyobrazením. Skutečnost není patrná pouze z promluv, ale i z jejích činů: „[...] Je monstrózně tlustá [pozn. Božena] a pohybuje se se značnými potížemi, a protože nemůže dovřít dveře, vyrve je a odloží stranou. Supí, nařiká a bolestivě se drží za páteř, rychle cupitá směrem ke křeslu, do kterého si okamžitě sedá, jako by se nemohla udržet na vlastních nohou. Hladina předmětů v místnosti stoupne o 40 centimetrů.“ Ze scénické poznámky i z citované promluvy vyplývá, že je zmíněné subverze dosahováno pomocí nadsázky, tedy záměrným zveličením vlivů obezity na Boženino okolí, případně na vnímání sebe sama.

V kontextu vlivu masmédií a internetu na lidské uvažování je podstatné zmínit postavu Malé Metalické Dívenky, která neuvažuje kriticky o informacích, jež z těchto zdrojů získává. Patrné to je například v momentě, kdy objeví nové slovo, které následně používá, přestože ani neví co znamená: „MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: Já taky nejsem žádná lezbičanka. HALINA: Co to pořád meleš, taková slova? MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: Sama je neznám, právě jsem si je stáhla z netu.“⁶⁹ S podobným principem se pracuje i v momentě, kdy Dívenka vyjmenovává konkrétní kusy nábytku z IKEA. Nadsázka je tentokrát zřejmá skrze nesmyslnost vymyšlených názvů: „[...] normální lidé by si v ní [v mnohopatrové budově] koupili byt, dali by si do něj gauč

⁶⁷ Tamtéž, s. 16

⁶⁸ Tamtéž, s. 15

⁶⁹ Tamtéž, s. 19–20

z Ikea RIKKA, stůl z Ikea STAKKA, vázu ROSTE, kytku HAMMA, vodu do vázy LIKKE, pokojový vzduch GRETTA, sami sebe SEBBE [...].⁷⁰

Motiv konzumu výrazně otevírá postava Haliny, o které ze scénické poznámky vyplývá, že se zájmem listuje letáky ze supermarketů: „HALINA: Sukně – Tesco, 28 zlotých. Skvrna z tuku dodá na záhadnosti. [...] Mužské ponožky – Stadion Desetiletí: 17 párů 10 zlotých. Boty – koženka. „Všechno za pět zlotých“, 12 zlotých. Kabelka – umělohmotná taška. Zlotý padesát, Lidl.“⁷¹ Halina však letáky pouze se zájmem listuje a nic si nekupuje, v důsledku čehož ukazuje Masłowska na absurditu kochání se předměty, které člověk nevlastní a které si ani nechce pořídit. Halina navíc kvůli tomu, že nedisponuje velkým množstvím peněz chodí „nakupovat“ do popelnic: „HALINA: Koupila jsem si ho [časopis] dneska v popelnici s papírem. Skutečná příležitost – zadarmo a navíc s vyluštěnou křížovkou.“⁷²

V souvislosti s konzumem je rovněž podstatné zmínit postavu Hercu, který uniká ze své psychické krize pomocí drog, alkoholu a obklopování se zbytečnými předměty. Jeho promluvy však obsahují citoslovce, které repliky zlehčují a Hercův stav tak spíše vyvolává komično: „HEREC: Mám jedno obyčejné auto na ježdění autem a jedno terénové na ježdění v terénu, taky mám byt a ženu, se kterou nás oba spojila velká láska ke mně, mám dcerku a chci s ní trávit co nejvíc času, ale bohužel trochu piju, a v tu chvíli vytáhnu koks, po kterém jsem ospalý a podrážděný, že si musím šlehat čím dál víc a víc, až se se mnou ve finále vůbec nedá domluvit a bez kokeše ani ránu, a tak si dávám před hraním, po hraní, před zkouškou a představením, po představení, dokonce i na rozhovor jsem si musel nasypat lajničku vodsud odtamtud, aby se ve mně probudil ten osvobozující pocit bytí mnou skrze mě a dění skrze věci, které se dějí; nic necítím, se svou ženou nespím a dcerunka mi je volná, už jsem prodal obě auta i byt, ale dostal jsem se z těch sraček a teď chlastám vodu, abych se trochu uklidnil a večer hups do své peřinky s prasátko a chra-pšš chra-pššš. Je ze mě děsnej spáč.“⁷³ Nadsázka je tentokrát umocněná i faktem, že je tato dlouhá promluva ve skutečnosti jednou větou. Z toho důvodu dojde spíše k zaniknutí skutečného obsahu promluvy, tedy že se Herec nezajímá o svoji dceru nebo že musel prodat obě auta i byt, aby se mohl se svým životem posunout dál.

Motiv polské identity se v divadelní hře promítá skrze postavy Moniky nebo Malé Metalické Dívenky: „MONIKA: I přesto jsem neexistenci a nebytí hodně dlužná, na jednu stranu nejsem nikdo, na stranu druhou však například nejsem Polka. [...] Narodila jsem se tu jako malinké nemluvně úplně náhodou, prostě tu už delší dobu žili moji prapředkové, předci a rodiče,

⁷⁰ Tamtéž, s. 12

⁷¹ Tamtéž, s. 7

⁷² Tamtéž, s. 8

⁷³ Tamtéž, s. 14

sourozenci, strýcové, tety a bratřenci [...].⁷⁴ Přestože vše nasvědčuje tomu, že je Monika Polkou (v Polsku se narodila a v zemi dokonce žije celá její rodina), nepovažuje se za ni, což působí na první pohled absurdně. Při podrobnějším prozkoumání však můžeme dojít k tomu, že Masłowska prostřednictvím této repliky znovu využívá principu subverze, kdy poukazuje na problém nevyjasněné polské identity. Skutečnost potvrzuje právě i Malá Metalická Dívenka, která otevřeně odsuzuje Polsko a hlásí se k evropské identitě: „MALÁ METALICKÁ DÍVENKA: Každý ví, že Polsko je blbá země, chudá a hnusná. [...] Já už sem se před dost dlouhou dobou rozhodla, že nejsem žádná Polka, ale Evropanka a polsky jsem se naučila z desek a kazet, který mi tu nechala polská uklízečka. Nejsme žádný Poláci, ale Evropani, normální lidi!“⁷⁵

Autorka kromě promluv těchto dvou postav zdůrazňuje problém i prostřednictvím monologu Rádía. Ten přináší velice obecná a navíc smyšlená vysvětlení důvodů, jež se schovávají za krizí polské národní identity: „RÁDIO: V dávných dobách, kdy se ještě svět řídil božím právem, byli všichni lidé na světě Poláci. Každý byl Polák, Němec byl Polák, Švéd byl Polák, Španěl byl Polák, Polák byl každý, zkrátka každý každý každý. Tehdy bylo Polsko pěkný stát; měli jsme nádherná moře, ostrovy, oceány, loďstvo, které po nich plulo a objevovalo neustále nové kontinenty, jež také patřily Polsku, [...] Pro náš stát však skončily dobré časy. Nejdříve nám sebrali Ameriku, Afriku, Asii a Austrálii. Ničili polské vlajky a dokreslovali na ně další pruhy, hvězdičky či jiné klikyháky, polský jazyk úředně vyměnili za podivné cizí řeči, [...] nejsme Poláci, ale Němci anebo Rusové, respektive jejich mrtvoly, a ti, co zatím nejsou mrtvoly, se jimi stejně záhy stanou...“⁷⁶ Monolog může opět prostřednictvím nadsázky, která je obsažená v absurdní argumentaci, odkazovat k promluvám politiků, jež tíhnou k nacionalismu, případně k populismu. Jejich cílem totiž není zaujmout skrze faktickou správnost obsahu jejich projevů, ale naopak oslovit vágními a obecnými prohlášeními co největší množství lidí s nejrůznějšími názory.

V *Mezi náma dobrý* se tedy neklade na děj větší důraz. Motivy, mezi něž patří feminismus, problém nevyjasněné polské identity nebo vliv masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování, se skrývají za vztahem formy a obsahu promluv jednotlivých postav, jež postrádají výraznější psychologizaci. K nalezení zmíněných motivů napomáhá rozpoznání nadsázky, která je patrná například z expresiv, jejichž používání bych označila za typické pro styl Doroty Masłowské. Nadsázka je však podstatná i pro identifikaci subverze. Autorka totiž všechny přítomné motivy zobrazuje jejich záměrným a zveličeným převrácením.

⁷⁴ Tamtéž, s. 19

⁷⁵ Tamtéž, s. 21

⁷⁶ Tamtéž, s. 20–21

3.3 Divadelní hra *Mezi náma dobrý a camp*

Nadsázku přítomnou v *Mezi náma dobrý* vnímám jako campový princip. Z hlediska recepce má totiž vliv na to, jak si čtenář interpretuje obsah skrytý za formou jednotlivých promluv. Díky jejímu rozpoznání, tedy využitím campové vnímavosti, je recipient schopný rozklíčovat, že skutečnost není taková, jaká se na první pohled jeví, ale je zveličená. Z hlediska reprezentace zase princip nadsázky umožnil Masłowské do divadelní hry hravě (např. prostřednictvím subverze) vložit svůj postoj ke společenskopolitickým problémům, jako jsou právě motivy feminismu, problém nevyjasněné polské identity nebo vliv masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování.

Dílo můžeme být schopni dekodovat i díky kontextualizaci autorčiny tvorby, která se dá zařadit mezi angažovanou prózu mladé generace polských prozaiků a prozaiček. Ta se právě projevuje campovými principy – střídáním žánrových konvencí, využíváním nadsázky, absurdity, subverze nebo parodie. Díky tomu jsme schopni úsudku, že například reprodukování marketingové kampaně IKEA Malou Metalickou Dívenkou neodkazuje k obdivu této značky, nýbrž vede k otevření motivu vlivu masmédií na lidské uvažování. Stejný princip je patrný i z monologu Rádia. Campová vnímavost totiž zajišťuje potřebný odstup, jež následně zapříčiní odhalení motivu nevyjasněné polské identity, který je skrytý za promluvou plnou vágních a obecných prohlášení.

Některé motivy, které vyvstaly skrze analýzu dramatického textu však camp vyloženě reflektuje. Třeba subverzivní přístup k feminismu vykazuje všechny principy feministického campu. Například postava Boženy o sobě otevřeně říká, že je „tlustá jako prase“, při příchodu do bytu musí „vyrvat“ dveře z pantů, aby je mohla dovést a po jejím usednutí do křesla se navíc zvedne hladina předmětů v místnosti o čtyřicet centimetrů. Masłowska v tomto případě destruuje stereotypy ženskosti jejich převrácením. Prostřednictvím zveličení Boženiny obezity tak poukazuje na vylučující přístup k ženám, jejichž těla neodpovídají současnému ideálu krásy. Masłowska může tímto zobrazením problém tematizovat a zároveň upozorňovat na různé podoby feminity, které se od stereotypního zobrazení výrazně liší.

Motiv konzumu, realizující se skrze postavu Haliny, která obsesivně listuje letáky z Tesca a Lidlu, se podobá principům flâneurismu. K absurditě kochání se předměty, které člověk nevlastní a které si ani nechce (nebo nemůže) pořídit je opět přistoupeno subverzivně. Postava totiž neobdivuje výlohy luxusních obchodů, ale zboží nabízené supermarketu. Díky tomuto campovému převrácení se tak Masłowské daří upozorňovat na vliv estetiky konzumu, typickou pro současnou spotřební společnost, na lidské uvažování.

Skutečnost, že Dorota Masłowska přistoupila k zobrazení motivů v divadelní hře za pomoci campových principů, vnímám jako určitou formu „hravosti“. Autorka se totiž vzdala realistického popisu, jež by daný problém reflektoval napřímo, a pojmenovala ho prostřednictvím nadsázky. Znovu se tedy potvrzuje, že je camp schopný dekonstruovat strategie kulturních stereotypů či praxí. V případě Masłowské se jedná o záměrný camp. Přestože si nemusí být autorka vědomá existence fenoménu, záměrně pracovala s jeho principy, nadsázkou a s ní související subverzí. Divadelní hra *Mezi náma dobrý* se tedy může za campovou označit.

4 Divadelní a filmová inscenace *Mezi náma dobrý a camp*

4.1 Divadelní inscenace *Mezi náma dobrý a camp*

Divadelní inscenace *Mezi náma dobrý* měla premiéru 26. března roku 2009 v berlínské Schaubühne. V současnosti se však jednotlivé reprízy hrají v prostorech bývalých varšavských filmových ateliérů, které si TR Warszawa pronajímá. Inscenace se setkala s velice pozitivními ohlasy. Podle německého kritika Dirka Pilze se Jarzynovi podařilo vystihnout „duši“ dramatického textu a vyzdvihnout jeho „surrealistické jádro“. Režisér dle jeho názoru přistoupil k divadelní hře humorně. Zároveň dokázal původní text vystihnout jako tragikomickou frašku zbavenou realistických prvků. Inscenace tak podle Pilze velice efektivně a dvojznačným způsobem osciluje mezi vážností a humorem.⁷⁷

Inscenace *Mezi náma dobrý* získala Grand Prix na druhém ročníku Mezinárodního divadelního festivalu Božská komedie. Cena byla udělena za otevřený pohled na současné Polsko, který dokáže být na jedné straně plný ironie a na straně druhé obsahovat opravdovou hloubku.⁷⁸ Inscenace je dlouhodobě věnovaná památce herečky Danuty Szaflarske, která devět let ztvárňovala postavu Zasmušilé Stařenky. Po smrti ji vystřídal herec Lech Łotocki, jenž předtím namluvil hlas Rádia.

Grzegorz Jarzyna přistoupil při tvoření divadelní inscenace k původnímu dramatickému textu bez výraznějších zásahů. Děj, repliky (v některých případech lehce zkrácené) a struktura zůstaly stejné. Inscenátoři se drželi scénických poznámek, které se nachází už v předloze. Vzhledem k tomu, že jsem na základě analýzy divadelní hry ověřila přítomnost fenoménu camp díky vztahu mezi obsahem a formou jednotlivých promluv, zdá se mi podstatné na samotném začátku analýzy divadelní inscenace poukázat na přítomnost campu i v jejím případě. K uchování campu došlo mimo jiné vlivem zachování promluv, jež jsou plné expresiv vycházejících z nadsázky a subverzivního přístupu k zobrazení jednotlivých motivů.

Jak už bylo řečeno v předchozí kapitole, na děj není v *Mezi náma dobrý* kladen větší důraz, takže jsou v případě divadelního média akcentovány a reflektovány motivy feminismu, nevyjasněné polské identity, vlivu masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování, spojením promluv, vizuality, herectví a hudby. Z hlediska vizuality se v inscenaci významně využívá campové nadsázky, která se projevuje záměrnou prací s kýčem, umělostí a nevkusem, což je patrné například z osvětlení. To je laděné do křiklavých odstínů fialové, modré, červené, růžové nebo zelené. Kýč, nevkus a umělost lze nalézt i v kostýmu Malé

⁷⁷ PILZ, Dirk. *Krytyka niemiecka o Masłowskiej*. Dziennik Teatralny. Online. 2009-03-28. Dostupné z: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/krytyka-niemiecka-o-maslowskiej.html>. [citováno 2023-07-23].

⁷⁸ *"Między nami dobrze jest"* Grzegorza Jarzyny, TR Warszawa. CULTURE.PL. Online. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/dzielo/miedzy-nami-dobrze-jest-grzegorza-jarzyny-tr-warszawa>. [citováno 2023-07-23].

Metalické Dívenky (Aleksandra Popławska), jež má oděný námořnický obleček a na hlavě nasazenou bílou plastovou paruku se dvěma dlouhými copy. Kromě umělých vlasů působí nevkusně i její obuv. V botách je totiž zabudované velké kolečko, díky němuž se může svést z jednoho místa na druhé.

Kromě campového aspektu napomáhá vizualita i ke snadnějšímu vymezení času a prostoru. Stejně jako v předloze se totiž pracuje se dvěma bytovými interiéry, jež se podle potřeby mění. V bytě tří generací žen je nádobí, stůl, dvě staré židle a stále zapnutá televize. V bytě Muže zase chlupatý gauč. Tyto jednoduché rekvizity doplňuje černá lesklá podlaha a bílé panely. Dva stojí naproti sobě, každý po jedné straně jeviště, třetí je spojuje. Uzavírají tedy prostor do jakéhosi boxu. Všechny panely mají bílou barvu a promítají se na ně různě barevná světla nebo projekce.

Možností panelů k vymezení prostoru se využije například na samotném začátku inscenace, kdy jsou na jevišti přítomné Zasmušilá Stařenka (Danuta Szaflarska) a Malá Metalická Dívenka. Na jedné z bílých konstrukcí je vidět stín postavy Muže (Adam Woronowicz), který drží notebook. Jeho přítomnost implikuje, že je zabrán do psaní příběhu tří generací žen. Podobný princip je patrný také v momentě, kdy je Malá Metalická Dívenka nasvícená jedovatě zeleným světlem, které se s příchodem Muže objeví na všech třech panelech. Scéna tak připomíná obrovské zelené plátno určené k barevnému klíčování. Interpretovat to lze jako další zdůraznění skutečnosti, že jsou tři generace žen s Boženou (Maria Maj) vymyšlené Mužem, který si může s jejich životy dělat, co chce. Scénografie se tedy v inscenaci stává prvkem, jež dopomáhá k potenciálnímu odlišení světů tří generací žen, Muže i světa kolem *Kůň, který jezdil koňmo*.

V inscenaci se z hlediska vizuality pracuje významně také s možnostmi animace. Když Malá Metalická Dívenka popisuje vybavení svého bytu, vezme si do ruky fixu, kterou jako by čtala po obvodu jednotlivých panelů, aby naznačila úroveň podlahy. Čáry jsou však animované, a tak pouze kopírují její gesta.

Jak už bylo naznačeno výše, s motivy, které jsem sledovala v divadelní hře, budu pracovat i v případě divadelní inscenace. Znovu jsou totiž zdůrazněny campovými principy anebo se jedná o fenomény, jež camp vyloženě reflektuje. S feministickým campem se například opět setkáváme prostřednictvím postavy Boženy. Výrazy s urážlivým a vulgárním charakterem, které směřuje sama k sobě, pronáší Maria Maj naprosto civilně. Jako by fakt, že postava nedisponuje mobilním telefonem, jelikož je „tlustá jako prase“, měl být samozřejmý. Skutečnost potvrzuje i situace, kdy s příchodem na scénu vysadí dveře z pantů. To, že tento čin provede automaticky, a později s klidem opře dveře zpět o rám, vytvoří dojem, jenž může na první

pohled působit, že podobně jednají všechny obézní ženy. Obezitu Boženy akcentuje rovněž i banální projekce na všech panelech. Čára značící úroveň podlahy v bytě tří generací žen, se totiž s usednutím Boženy zvedne o čtyřicet centimetrů. Právě díky podrobnějšímu prozkoumání nadsázky, která je z vyobrazení popsaného momentu naprosto patrná, lze usoudit, že se jedná o subverzi.

Motiv feminismu v divadelní inscenaci výrazně vystává také díky postavě Moniky (Katarzyna Warnke). Původně hluchoslepá Monika se rozhodla zanevřít na vlastní nevidomost a stala se copywriterkou, advokátkou, a navíc ještě architektkou. V inscenaci je proto zobrazená jako ambiciózní femme fatale. Paroduje se tím podobně zobrazení žen ve vizuální kultuře. Obraz je akcentován právě i skrze kostým – Monika má na sobě černé obtažené body se síťovinou a na nohách obuté podpatky, vzhledem tedy naprosto odpovídá stereotypu ženy vytvořené pro mužský pohled. Skutečnost podtrhuje i herectví Warnke. Když mluví, špulí rty a při dýchání se prohýbá v zádech, aby zdůraznila svůj hrudník. Jedná se o opačnou polohu v přístupu k zobrazení ženy než v případě Boženy. Feministický camp je tedy tentokrát patrný díky záměrnému zveličení stereotypů ženskosti, Monika je namalovaná, upravená, hubená a snaží se působit atraktivně.

Vliv konzumu na lidské uvažování znovu potvrzuje postava Haliny (Magdalena Kuta), která je stejně jako v dramatickém textu flâneurkou, jelikož se opět kochá letáky ze supermarketů. V jejím případě je campová nadsázka patrná zejména z herectví, kdy Magdalena Kuta energicky a s nadšením vyslovuje cenu každé potraviny a každého předmětu, jako by se dozvídala informace, po nichž toužila celý svůj život. Skutečnost je také akcentovaná momentem, kdy se Malá Metalická Dívenka rozhodne matce leták sebrat. Halina se vyděsí, vstane ze židle, načež začne Dívenku po jevišti honit. Když se předmětu konečně zmocní, svůj vztek projeví tím, že leták sroluje a Dívenku s ním praští. Inscenátoři tedy znovu pomocí nadsázky poukazují na to, kam až může dojít obsese způsobená kocháním se předměty, které si člověk nechce (nebo nemůže) pořídit. Princip flâneurismu je tak zparodován prostřednictvím jeho převrácení.

V kontextu vlivu masmédií a internetu na lidské uvažování je znovu podstatná scéna, v níž Malá Metalická Dívenka vymýšlí názvy pro kusy nábytku z IKEA. Její slova jsou doplněná o hravě znějící melodie. V angličtině pro tento žánr existuje pojem „elevator music“. Jedná se o hudbu, která původně vznikla za účelem hraní v pozadí ve výtazích, na letištích, v hotelech, ale i v nákupních střediscích. Podobá se jemnému jazzu, a proto není jejím účelem stimulovat posluchačovu pozornost, naopak ho zrelaxovat. Inscenátoři se však v této scéně rozhodli prostřednictvím vyprázdněných melodií campově okomentovat tendenci nekritického nakládání s přijímanými informacemi. Skutečnost je patrná i díky grotesknímu herectví

Popławské. Způsob, jakým pronáší repliku, se podobá stylu z reklam. Mluví opravdu rychle a po celou dobu má zvýšený hlas. Slovní projev doplňují i hereččina gesta a pohyb – například když se vyjadřuje o sobě, ukáže na sebe, při zmínce skákání se zase rozhodne vyskočit. Celý výjev působí uměle a nepřírozně, což završuje i odstín jedovatě zelené, který se stává výrazným vizuálním prvkem. Právě camp proto může pomoci k vytvoření odstupu od dojmu, že je celý výjev pouze nevkusný a může přimět k uvažování o tom, že to není takové, jaké se na první pohled jeví.

Motiv problému nevyjasněné polské identity je patrný z promluvy Rádía. Jeviště je nasvícené do temně modrého odstínu, který narušuje bodové světlo vržené na Zasmušilou Stařenku. Ta sedí na invalidním vozíku a v klíně drží rádio reprodukcující projev. Inscenátoři se tím pokouší upoutat pozornost a zároveň zdůraznit význam této konkrétní promluvy. Tři generace žen s Boženou se zaujetím poslouchají slova Rádía. To ovšem podává vágní či banální řešení značně komplexních potíží souvisejících s krizí polské identity. Lech Łotocki pronáší promluvu stylem populistického politika, který se pokouší přesvědčit masy. Vyjadřuje se energicky, rychle a dává důraz na prohlášení, v nichž viní další národy z nastalé situace. Campová nadsázka, která se skrývá už v samotném obsahu promluvy, se zároveň rozšiřuje využitím vizuality. Celý monolog je totiž shozen banální animací ucha, promítanou na dva zbylé panely, a z toho důvodu nemůže být brán vážně. Díky tomu můžeme být okamžitě schopni dekódovat selhávající vážnost a s tím snadněji odhalit subverzivně vyjádřený motiv.

Z divadelní inscenace *Mezi náma dobrý* z TR Warszawa tak znovu díky campovým principům, jako jsou nadsázka, subverze, umělost, nepřírozenost nebo kýčovitost, vystávají motivy feminismu, problému nevyjasněné polské identity nebo vlivu masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování. Jelikož jsou motivy patrné už ze samotného dramatického textu, jejich akcentování se i tentokrát dosáhlo díky vztahu obsahu a formy jednotlivých promluv; inscenační prostředky je však navíc zdůraznily vizualitou, hudbou a nerealistickým herectvím. To všechno následně pomáhá k selhání vážnosti, již by mohly některé promluvy na první pohled implikovat. V důsledku dochází k poukázání na umělost vytvářených situací.

Camp má tedy z hlediska recepce zásadní vliv na to, že je divák schopný nacházet zmíněné motivy za na první pohled nějak působícími jevy. K jejich dekódování může pomoci i znalost kontextu tvorby Grzegorze Jarzyny, pro jehož poetiku je právě specifická práce se subverzivním humorem, s nímž přistupuje k zobrazování společenskopolitických problémů. Tímto způsobem se projevuje camp i v divadelní inscenaci *Mezi náma dobrý* z hlediska reprezentace, tedy záměrným vložením campových principů do uměleckého díla. O záměrný camp se tedy jedná i v případě divadelní inscenace Grzegorze Jarzyny.

4.2 Filmová inscenace *Mezi náma dobrý a camp*

Filmová inscenace *Mezi náma dobrý* byla natočena na základě velkých úspěchů divadelní adaptace původního textu Doroty Masłowské. Zpracování vzniklo díky Národnímu institutu audiovizuální tvorby v Polsku, jelikož se producentům zdálo škoda zachytit inscenaci pouze skrze divadelní záznam.⁷⁹ Pronášené repliky a herecké obsazení bylo zachováno. Łotocki se ale z rádia dostal na televizní obrazovky, a tak ho můžeme sledovat v roli moderátora, který na samotném konci filmové inscenace přednáší smyšlenou historii polské identity.

Režisér se rozhodl k filmu přistoupit výrazným využíváním divadelních prostředků – skutečnost podtrhuje i fakt, že byl snímek natočen přímo v prostorech bývalých filmových ateliérů, kde TR Warszawa inscenaci uvádí. Z hlediska vizuality se tedy významně podobá původní divadelní inscenaci. Dominantním scénografickým prvkem proto stále zůstává černá lesklá podlaha vymezená třemi bílými panely, na něž se promítají nejrůznější projekce. Přidal se však ještě jeden panel, který je umístěn shora, což dopomáhá vytvoření iluze jakéhosi uzavřeného boxu.

Na první pohled působí film poměrně levně, kýčovitě, teatrálně a uměle, okamžitě tedy vykazuje campové principy. To je patrné například ze skutečnosti, že vznik čistě v ateliérech je přiznaný a dokonce zdůrazněný. Například u spodních přehybů jednotlivých panelů vidíme, jak jsou navázány na obrovské konstrukce. Právě kvůli faktu, že se ve snímku výrazně využívá možností postprodukce, ponechání těchto „nedokonalostí“ považují za naprosto záměrné, protože vede k akcentování pocitu umělosti, čímž se umožňuje snadnější dekodování campu. Podobný princip je patrný i z práce s barevným klíčováním. Příkladnou může být také první scéna na samotném začátku filmu – na bílém pozadí se neustále přibližují postavy Malé Metalické Dívenky a Zasmušilé Stařenky. Při jejich rychlých pohybech je možné vidět, jak se plocha kolem jejich končetin kvůli nedokonalému klíčování tetelí.

Ve filmové inscenaci vystávají motivy feminismu, nevyjasněné polské identity, vlivu masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování podobným způsobem jako v případě divadelní inscenace. K zobrazení jednotlivých motivů je opět přistoupeno campově, tedy s nadsázkou a subverzí. To, co bylo v dramatickém textu vyjádřené obsahem a formou jednotlivých promluv a co bylo v inscenaci dále rozpracováno pomocí vizuality, herectví a případně hudby, se ve filmové inscenaci posunulo díky možnostem odlišného média do rovin campové teatrálnosti.

⁷⁹ Viz konstatování filmového dramaturga Petra Vlčka v rozhlasovém pořadu *Tyjátr: Provokativní smršť Mezi námi dobrý Doroty Masłowské funguje i ve filmu*. Online. Český rozhlas: Rádio Wave. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/tyjatr-provokativni-smrst-mezi-nami-dobry-doroty-maslowske-funguje-i-ve-filmu-5235705>. [citováno 2023-07-23].

Skutečnost se dá demonstrovat na motivu feminismu, jež je opět zobrazen prostřednictvím nadsázky spojené s postavou Boženy. Ta tentokrát nevysazuje dveře z pantů, ale vyloženě jimi nemotorně proběhne. Dveře se proto vylomí a dopadnou na zem. V postprodukcí byl však tento výjev doplněn o dunivé zvuky pádu a praskajícího dřeva. Když se následně Božena rozhodne dveře ze země zvednout, kamera zaměří její pozadí a ozve se hlasitý zvuk flatulence. Teatrálnost lze vnímat především i díky herectví Mariy Maj. Za proražení dveří se stydí a je v rozpacích, což je patrné z její groteskní mimiky, již cíleně zabírá kamera. Feministický camp se tedy akcentuje filmovým médiem skrze možnosti kamery a postprodukce, které mají schopnost zdůraznit motiv malými detaily, které v divadelní inscenaci zanikly. Dalším příkladem může být i skutečnost, že je Boženina kůže natřená nevkusně oranžovým samoopalovacím krémem.

Principy feministického campu jsou i tentokrát patrné z vyobrazení Moniky. Ta se totiž nejprve objeví v layoutu ve Photoshopu, jenž byl přidán v postprodukcí. Nejdřív se jí v programu vyretušuje obličej od vrásek a následně i prodlouží nohy. V momentě, co se Katarzyna Warnke objeví na scéně, tak se znovu prohýbá v zádech, mluví hlubokým hlasem a ve tváři má svůdný pohled. Nadsázka je rovněž akcentovaná prostřednictvím její nepřirozené chůze na podpatcích. Warnke totiž přehání houpání v bocích, jako by se pokoušela o catwalk. Popsané vyobrazení lze tedy interpretovat jako snahu subverzivně dekonstruovat mužský pohled záměrným zveličením s ním souvisejících stereotypů. Umělost Moniky navíc podtrhuje skutečnost, že se musela nejprve „předělat“ ve Photoshopu, aby se vzdálila své opravdové podobě, o níž Muž nestál.

Motiv vlivu konzumu na lidské uvažování opět vyvstává díky flâneurce Halině, které však tentokrát chybí letáky ze supermarketů. Ty zcela nahradil lifestyleový magazín plný módních tipů a rad, jakými kusy oblečení si má vybavit šatník na konkrétní roční období. Halina je naprosto unešená informacemi o oděvech, jež se dozvídá. Magdalena Kuta skutečnost zdůrazňuje precizním vyřčením každého slova s údivem a vykulenýma očima. Absurdita je vyjádřena pozastavením osoby v televizi (postava Muže promítající se v televizním rámu na jednom z panelů) nad Halininými postřehy o rychlé módě. Postprodukce tentokrát umožnila přidat detailní záběr kamery na umělou černou paruku Haliny, její zažloutlé nehty, případně na sepraný svetr s leopardím vzorem, který svým nevkusem kontrastuje její posedlosti módou.

Motiv vlivu masmédií a internetu na lidské uvažování je znovu patrný z promluvy Malé Metalické Dívenky, kdy reprodukuje marketingovou kampaň IKEA. Camp opět umocňuje elevator music i gesta typická pro herectví Aleksandry Popławské v *Mezi náma dobrý*. Campová stylizovanost projevující se postprodukcí je zřetelná díky zvukům evokujícím švihání, které zazní pokaždé, když Dívenka máchne rukou. V případě vizuality zase došlo ke

zpětnému přidání animace, jež doplňuje Dívenčina gesta o kresby nábytku a komodit, o nichž mluví, v souladu s typografií značky IKEA. Postprodukce v tomto případě využívá campu ke zveličení vyobrazení osoby, jejíž uvažování je podřízené reklamám z masmédií.

Motiv nevyjasněnosti polské identity vyvstane na konci filmové inscenace, kdy se v jedné z poslední scén nadzvedne prostřední panel do takové výšky, že dojde k odhalení zákulisí. Fikční svět se tak najednou konfrontuje se světem technického zázemí štábu, díky kterému vzniká film, čímž dojde k prolomení doposud rozehrávané iluze. Herci, kteří patří do světa *Mezi náma dobrý*, zůstávají ale ve svých rolích a poslouchají monolog televizního moderátora o historii Polska. Łotocki znovu pronáší promluvu stylem populistického politika, který se snaží o přesvědčení mas. Opět mluví rychle a energicky a dává důraz na prohlášení, ve kterých klade dalším národům nevyjasněnou polskou identitu za vinu. Nadzvednutí třetího panelu tak výrazně podtrhuje campové principy umělosti a teatrálnosti celého filmu, například skrze kontrast mezi civilním oblečením techniků a nepřirozenými kostýmy postav z *Mezi náma dobrý*.

V případě filmové inscenace tedy zůstávají motivy feminismu, problému nevyjasněné polské identity nebo vlivu masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování stejné a jsou znovu vyjádřeny campovými principy. Jako nejvýraznější posun v případě filmové inscenace je však akcentování možností postprodukce, která dokáže už tak zveličené jevy ještě více nadsadit a tím i umožnit v rovinách recepce snadnější a rychlejší dekodování campu. V rovinách reprezentace se zase vytváří větší prostor pro hravost při subverzivním zobrazení zmíněných společenskopolitických problémů.

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo zjistit, zda se dá fenomén camp nalézt v divadelní hře Doroty Masłowské *Mezi náma dobrý* a následně i v jejích dvou stejnojmenných inscenacích, jež režíroval Grzegorz Jarzyna. Z toho důvodu jsem si už v první kapitole vymezila a definovala camp za použití eseje *Poznámky o fenoménu camp* Susan Sontag a knihy *Láska k přehnanému* Petera Demetera. Zjistila jsem, že principy jako jsou teatrálnost, umělost, subverze, nadsázka či kýčovitost by se daly považovat za jakési „indikátory“ přítomnosti campu. V souvislosti s tím jsem zahrнула i fenomény flâneurismu a feminismu, které camp ve svém souboru projevů rovněž do jisté míry zohledňuje.

Potvrdilo se také, že myšlenka Susan Sontag o apolitičnosti campu neplatí. Dokázala jsem to připomenutím, že už dandyové využívali campových principů ke své reprezentaci ve veřejném prostoru k vymezení se proti tehdejší buržoazní morálce. Ve skutečnosti mě utvrdil i fakt, že Sontag napsala svůj text ještě před třetí vlnou feminismu. Feminismus se dá totiž v této době chápat coby „podmnožina“ hnutí Identity politics, které řešilo téma identity a které využívalo campových principů ke společenské a kulturní kritice. Právě toto zjištění považuji za podstatný moment mé bakalářské práce, jelikož dramatický text *Mezi náma dobrý* obsahuje mnoho společenskopolitických problémů v podobě jednotlivých motivů, jež jsou zdůrazňovány campovými principy. Rozhodla jsem se vybrat feminismus, problém nevyjasněné polské identity nebo vliv masmédií, internetu a konzumu na lidské uvažování.

Při analýze divadelní hry jsem dospěla k tomu, že je na tyto motivy poukazováno subverzivně. K tomu, aby se nezobrazovaly realisticky, musela Masłowska přistoupit k reflexi těchto společenskopolitických problémů s lehkostí, a tak je i prostřednictvím jazyka vyjádřit nepřímou. Nadsázku jako obecný princip považuji ze strany Masłowské (v rovinách reprezentace) za snahu přistoupit ke společenskopolitickým problémům s odstupem, který může zároveň vyžadovat oproštění od morálky. To je patrné například skrze postavu Boženy, jejíž hlavní charakterový rys je obezita. Skutečnost však považuji v případě *Mezi náma dobrý* za subverzivní poukázání na problematiku zobrazování žen ve (vizuální) kultuře. Rozpoznání nadsázky jako obecného principu vnímám z hlediska recepce jako podstatné pro odhalení, že daný jev není takový, jaký se může na první pohled zdát, přestože může například pojetí postavy Boženy působit značně neeticky.

Grzegorz Jarzyna zinscenoval dramatický text Doroty Masłowské bez výraznějších zásahů, a tak byly kromě promluv a děje zachovány všechny mnou sledované motivy. Campové principy se v případě divadelní inscenace projeví vyjma obsahu a formy jednotlivých promluv i ve vizualitě, v herectví a v hudbě. Mimo nadsázku a subverzi proto mohla vlivem posunu od textu k divadelní inscenaci výrazněji vyvstat i kýčovitost. Při filmové inscenaci zase díky možnostem

technické postprodukce došlo ke zdůraznění teatrálnosti, která souvisí se zachováním „divadelnosti“ v případě filmového média.

Vzhledem k tomu, že jsem ve své bakalářské práci zkoumala campové principy napříč třemi médii, tedy textem, divadlem a filmem, zjistila jsem, že se v každém případě projevují různě. Skutečnost ale souvisí s tím, že tvůrci při každém zpracování pracovali s campovými principy odlišně. Neznamená to však, že by něco bylo „více“ či „méně“ campové, pouze lze principy v některých případech dekódovat dřív.

Dalo by se namítnout, že bych k obhájení mé interpretace campem mohla využít pouze koncepci tří vnímavostí západní kultury, se kterou přišla Susan Sontag. Podle toho, jak je její teorie vystavěná by totiž stačilo zvolit třetí (campovou) vnímavost a k ní se i následně odkazovat. Já jsem se však při ověřování campu rozhodla vybrat mimo jiné cestu opření o kontext. Camp se totiž vyznačuje neodmyslitelným kulturním kontextem, jenž se při kulturním transferu, což je i můj případ, jelikož jsem recipientka z jiné kultury, může snadno ztratit. Postoj recipienta a zvolení konkrétní vnímavosti, je totiž velice individuální, jelikož každý vnímáme předměty a jevy odlišně – to, co bych já mohla považovat za campové, může někdo jiný vnímat s nesmírnou vážností. Kontext tvorby či vzniku díla je na druhou stranu ověřitelný a podložený fakty.

Fenomén camp vnímám coby nástroj, který je schopný ovlivnit roviny reprezentace a recepce předmětů či jevů, v čemž dle mého názoru spočívá jeho obrovská relevance. Právě z toho důvodu totiž v rovinách reprezentace umožňuje nerealistické zachycení společenskopolitických problémů a v rovinách recepce zase jejich snadnější a rychlejší odhalení. Bakalářskou prací jsem si tedy ověřila aktuálnost campu a zároveň i skutečnost, že se jeho pojetí od doby, kdy Sontag *Poznámky* formulovala, výrazně posunulo, jelikož lze camp využít jako nástroj společenskopolitické kritiky.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- DEMETER, Peter. *Láska k přehnanému*. České Budějovice: Nakladatelství Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2021. ISBN 978-80-7394-854-2.
- HANCZAKOWSKI, Michał. Psát normální romány. In: PECHAL, Zdeněk a kol. *Současná ruská, polská a ukrajinská literatura*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3924-2.
- JENIŠTA, Jan. *Mladá polská próza ve středoevropském kontextu*. Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- JIŘIČKA, Lukáš. *Identita v době otřesu: skici o současném polském divadle*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-190-2.
- JIŘÍK, Jan. Z Polska do Polska: Tendence a podoby polského psaní pro divadlo. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana, JIŘÍK, Jan, JOBERTOVÁ, Daniela (eds.). *Horizonty evropského dramatu: Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha: Nakladatelství AMU, 2017. ISBN 978-80-7331-410-1.
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. 3. vyd. Voznice: Leda, 2022. ISBN 978-80-7335-778-8.
- MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film [1975] In: HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/phil/podzim2017/FAV320/um/LMulvey.pdf>.
- SONTAG, Susan. Poznámky o fenoménu camp. POKORNÝ, Martin (překladatel). *Labyrint Revue*. č. 7–8, 2000, s. 79–86. ISSN 1210-6887.

Prameny

- BURŠOVÁ, Irena. *Vlny feminismu*. Online. Heroine. Dostupné z: <https://www.heroine.cz/slovník/feminismus-vlny>. [citováno 2023-07-23].
- ISHERWOOD, Christopher. *The World in the Evening*. Harmondsworth, Ringwood: Penguin Books, 1966. ISBN 0816633703.
- JARZYNA, Grzegorz (režisér). *Między nami dobrze jest* [Mezi námi dobrý]. Film. 2014.
- JARZYNA, Grzegorz (režisér). *Między nami dobrze jest*. Divadelní představení. 2021-10-23. ATM Studio, Varšava.
- JARZYNA, Grzegorz (režisér). *Między nami dobrze jest*. Divadelní představení. 2023-01-13. ATM Studio, Varšava.
- JARZYNA, Grzegorz (režisér). *Między nami dobrze jest*. Záznam divadelního představení. TR Warszawa, Varšava. Poskytnutý divadlem.

- MACHALICKÁ, Jana. *Zběsilost žití a videa. Festival Divadlo v Plzni mučil prostitutky a podával svědectví o holokaustu*. Online. Lidovky.cz. 2019-09-18. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zbesilost-ziti-a-idea-festival-divadlo-v-plzni-mucil-prostitutky-a-podaval-svedectvi-o-holokaustu.A190918_114011_In_kultura_jto. [citováno 2023-07-23].
- MASŁOWSKA, Dorota. (Autorka divadelní hry). *Mezi námi dobrý*. [překlad: Bára Gregorová Kolouchová]. Dramatický text. Dostupné v databázi Aura-Pont.
- *"Między nami dobrze jest" Grzegorza Jarzyny, TR Warszawa*. CULTURE.PL. Online. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/dzielo/miedzy-nami-dobrze-jest-grzegorza-jarzyny-tr-warszawa>. [citováno 2023-07-23].
- PILZ, Dirk. *Krytyka niemiecka o Masłowskiej*. Dziennik Teatralny. Online. 2009-03-28. Dostupné z: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/krytyka-niemiecka-o-maslowskiej.html>. [citováno 2023-07-23].
- *Pojem kýč*. Online. ABZ slovník cizích slov. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/kyc>. [citováno 2023-07-23].
- SOWIŃSKI, Michał. *Dorota Masłowska, "Inni ludzie"*. CULTURE.PL. Online. 2018-04. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie>. [citováno 2023-07-23].
- STASZCZYŚYŃ, Bartosz. *Kino-teatr Grzegorza Jarzyny*. Online. CULTURE.PL. 2017-02-27. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/artukul/kino-teatr-grzegorza-jarzyny>. [citováno 2023-07-23].
- *Sztuka Doroty Masłowskiej "Między nami dobrze jest"*. CULTURE.PL. Online. 2011-06-15. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/artukul/sztuka-doroty-maslowskiej-miedzy-nami-dobrze-jest>. [citováno 2023-07-23].
- *Tyjátr: Provokativní smršť Mezi námi dobrý Doroty Masłowské funguje i ve filmu*. Online. Český rozhlas: Rádio Wave. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/tyjatr-provokativni-smrst-mez-nami-dobry-doroty-maslowske-funguje-i-ve-filmu-5235705>. [citováno 2023-07-23].
- ZACHATÁ, Petra. *Jiní lidé*. Online. Divadelní noviny. 2019-09-28. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/jini-lide>. [citováno 2023-07-23].