

Tekst byl publikovaný w: Punkty widzenia II. Pohledy II. Strategie autorskie w czeskim i polskim teatrze i filmie. Red. T. Lazorčákova, E. Wąchocka. Katowice 2004, s. 180-192.

Piotr Zawojski

Nomád s trvalým bydlištěm – Lech Majewski

V roce 1980 natočil Lech Majewski svůj první hraný film nazvaný *Rycerz (Rytíř)*. Hrdina této „středověké filmové písničky“, která je poctou malířství a zároveň se přibližuje poeticko-výtvarné formě, se bouří proti bídě a nespravedlnosti světa a vydává se hledat „zlatostrunnou harfu“, která by spasila jeho i svět. Na své cestě potkává alegorické postavy dobra, zla, touhy, lži, rozumu. Harfu však nenalezne ve vzdálených krajích, kterými projíždí, ale její hlas uslyší, ve finále filmu, v sobě. V tomto filmu kamera neprovádí ani jednu jízdu, staticky komponovaná okénka jsou stylizována na způsob středověkého malířství, poetika této alegorické bajky ve formálním smyslu naplňuje postuláty oživených obrazů. Už v tomto díle se objevuje výrazná záliba v chápání kinematografie v kategoriích výtvarné exprese vyjádřené jinými prostředky. Zároveň z těchto obrazů–vizí vyzařuje duch poezie, můžeme proto s vědomím mnohoznačnosti následujících termínů říci, že se zde v jistém smyslu setkáváme s filmem poetickým a magickým současně. Film jako magické a mýtické představení, které zároveň uvolňuje podvědomé touhy, vizualizuje ty úrovně našeho bytí, které jsou ukryté hluboko před naším vědomím. Film má schopnost je osvobodit – toto je opravdová výzva pro umění. Ne náhodou svou diplomovou práci věnoval Majewski přítomnosti magických prvků ve tvorbě Federica Felliniho. Ostatně byla po letech vydána pod názvem *Asa nisi masa – „Oslem i pól“ Felliniho (Asa nisi masa – Felliniho „Osm a půl“*, 1994).

Snímek *Rycerz* lze chápat jako svébytnou předzvěst budoucí tvůrčí dráhy jednoho z nejvšestrannějších polských umělců, který se z úspěchem pohybuje ve velmi odlišných oblastech umění. Tak jako hrdina tohoto filmu se Majewski měl vydat již krátce po debutu ze svých rodných Katovic do světa, aby tam hledal své místo, místo pro své umění, aby hledal inspiraci pro svou tvorbu. A tak křižoval světem: Londýn, Pittsburg, Rio de Janeiro, New York, Los Angeles, Buenos Aires, Varšava, Heilbronn, Benátky, Vilnius – to jsou jen některá místa, na kterých se mu podařilo pracovat. K tomu bychom mohli doplnit desítky měst na celém světě, v nichž prezentoval svá filmová, divadelní a operní díla. Na počátku

svého dobrodružství s filmem říkal, že je básníkem a malířem, který točí filmy. Důkazem toho byly na konci 70. let vydané básnické sbírky (*Baśnie z tysiąca i jednego miasta – Básně z tisíce a jednoho města*, 1978, *Poszukiwanie raju – Hledání ráje*, 1979); ty jsou důležité také z toho důvodu, že když se po letech cesta umělce zatočí velkým obloukem, a on se sám vrátí z „dobrovolného vyhnanství“, tak mu tyto mladické verše pomůžou nalézt sebe sama jako někdejšího mladého chlapce, který se stane hrdinou autobiografické opery *Pokoj srn* (*Pokój saren*, 1996). Majewski se hlásil nejprve na výtvarnou akademii - Akademii Sztuk Pięknych, kam byl přijat, ale velmi rychle si uvědomil, že „kdyby benátští malíři žili dnes, určitě by točili filmy“. Kdysi přece, když Rafael maloval plátno, tak se na to chodila dívat polovina města. Dnes je mnoho malířů, jejichž tvorba nikoho nezajímá. Na jiném místě režisér řekl: „Jsem z provincie, ale moje srdce a city jsou spojeny s renesančním malířstvím, quattrocentem a cinquecentem, protože toto malířství mi poskytovalo možnost kontemplanace. Hledal jsem intimitu, určité soustředění a náhle jsem si uvědomil, že podobný pocit, jako před Giorgioniho *Tempestou*, jsem už někdy zažil. Bylo to v kině, když jsem viděl Antonioniho *Zvětšeninu*.“¹ Tak tedy film. *Rytíř* (*Rycerz*) byl v Polsku zcela ignorován, ale líbil se v Anglii, mimo jiné byl tímto filmem nadšen John Boorman, který právě v té době natočil *Excalibur*, jímž v určitém smyslu začala móda filmů *fantasy*. Když v roce 1981 Majewski opouštěl Polsko, pravděpodobně si nepřipouštěl, že tím začíná jeho zahraniční, mnoho let trvající, odysea.

Svou zahraniční kariéru začal právě autorskou adaptací Homérový *Odyssey* u londýnské *Temže* v roce 1982. Toto představení mělo být nejprve inscenováno v Polsku na *Visle* (dokonce se uskutečnilo několik zkoušek), ale bohužel k tomu nedošlo. *Obrovský* (para)divadelní projekt velkého epického záběru byl přijat s velkým zájmem. Setkání s Michaelem Hausmanem (pozdějším producentem Miloše Formana) ho pak utvrdilo v názoru, že jeho mladické sny o práci v Hollywoodu nejsou tak abstraktní, jak by se mohlo zdát z perspektivy *Katovic*, nebo respektive *Koszutki*, městské části, ve které režisér vyrostl, a která se stala v určitém smyslu jeho opravdovou „malou vlastí“, kam se bude vracet s vědomím, že tady je jeho domov, reálný i mýtický zároveň.

Tehdy Majewski odjíždí do USA, aby uskutečnil svůj „americký sen“. Když se ukázalo, že existuje reálná šance natočit ve Spojených státech film, režisér se rozhodl vsadit vše na jednu kartu a... znovu se myšlenkami vrátil do Polska. Vedle již zmíněných

¹ Výpověď pocházejí z neuveřejněného interviewu, který z L. Majewským provedla K. Trzaska.

počinů ještě před odjezdem z vlasti vydal v roce 1981 román nazvaný *Kasztanaja*, který se stal základem k napsání scénáře k filmu *Flight of the Spruce Goos (Let smrkové husy)*. Ukázalo se, že reálie katovické Koszutki lze převést do hornických čtvrtí Pittsburgu. Přesto nemohl tento dokončený film (produkovaný zmíněným Hausmanem) v roce 1985 nalézt distributora. Zdálo by se, že uskutečněný sen se stal uměleckou a komerční prohrou. Tato první „americká lekce“ bezpochyby dala režisérovi mnoho podnětů k zamyšlení: když máš pocit, že už ses dostal na vrchol, když už jsi dosáhl svého a povedlo se ti debutovat v mýtické Americe, nezapomínej, že Amerika na tebe třeba vůbec nečeká, že to, co se pohledem mladého člověka, který žije v provinčních Katovicích, jeví jako vrchol všech snah, se může ukázat jako (umělecky) nic neznamenající epizoda. Samozřejmě, že při objevování Ameriky poskytla tato zkušenost režisérovi mnoho materiálu k úvahám.

Cesta ale musí pokračovat. V roce 1986 odjíždí Majewski do Rio de Janeira, aby se zde setkal s Ronaldem Biggsem, mozem loupeže století, který se tam ukryl před britskou spravedlností (nota bene docela nedávno se dobrovolně vrátil z Brazílie do Velké Británie a byl po několika desítkách let zatčen). Právě s ním napsal scénář svého dalšího filmu *Prisoner of Rio - Vězeň Ria (Więzień Rio)*, jenž byl dokončen v roce 1988 v Pinewood Studios u Londýna a stal se největším komerčním úspěchem Majewského – režiséra, scénáristy a producenta v jedné osobě. Film byl uveden v široké distribuci společnosti Columbia Pictures – Tri Star, což způsobilo, že byl uveden do distribuce i dřívější snímek. Ve filmu byly využity skutečné události z Biggsova života, především ty, které se vztahovaly k (neúspěšným) pokusům Britů o jeho únos z Ria. Závěrečná sekvence, která se odehrává během slavného karnevalu, byla zakoupena představiteli Studia W. Disneye a byla promítána v brazilském pavilónu v Disneylandu na Floridě. Skvělým strhujícím způsobem zprostředkovává náladu a atmosféru slavného karnevalu.

Mohlo by se zdát, že teď se před polským režisérem otevrou všechny dveře hollywoodských studií. Ale zřejmě již tehdy si umělec stále častěji uvědomoval, že komerční kariéra v Americe ho příliš nezajímá. Od raných let vytvořený mýtus Ameriky se začal hroutit. Paradox spočívá v tom, že vše se odbývá v okamžiku nepochybného úspěchu. Je to však také spojeno s mnoholetým vývojem, kterým prošel projekt filmu o newyorském malíři, velké hvězdě umění graffiti osmdesátých let – Jean-Michel Basquiatovi, kterého objevil Andy Warhol a jenž zemřel ve věku nedožitých třiceti let na předávkování heroinem. Majewski napsal novelu, poté scénář, který se setkal s velkým

zájmem newyorského uměleckého prostředí, ale bohužel nemohl sehnat prostředky na realizaci tohoto projektu, přestože sám Sydney Lumet ho označil za „geniální“ a tvrdil, že „je to nejlepší scénář o umělci, jaký se kdy dostal do jeho rukou“. V tomto mezičase Majewski píše svůj další román, vydaný v roce 1993, *Szczury Manhattanu (Krysy Manhattanu)*, pracuje také na románu *Pielgrzymka do grobu Brigitte Bardot cudownej (Pout' ke hrobu Birigitte Bardot zázračné)*, rozpracovaném od roku 1980 a z nutnosti vydaném v roce 1996. Majewski, který se po mnoha letech snažil prosadit jako režisér a scénárista románu o životě „černošského van Gogha“, jak byl newyorský malíř nazýván, se nakonec stal spoluproducentem *Basquiata* (1996), kterého režíroval jeden z nejvlivnějších malířů amerického neoexpresionismu Julian Schnabel. Vzniklo zajímavé dílo, které se však nevyhnulo určitému zjednodušení a schematismu. Jeho nepochybnou atraktivitou bylo to, že se tu objevilo mnoho významných osobností amerického filmu, které souhlasily s účastí v nízkorozpočtové produkci. Byly přilákány neobvyklým materiálem, který sliboval, že vznikne jedinečné dílo – to se, bohužel, nestalo. Ve filmu si mezi jinými zahráli: Gary Oldman, Dennis Hopper, David Bowie, Christopher Walken, Willem Dafoe, Courtney Love, Tatum O'Neil a konečně Jeffrey Wright jako titulní hrdina Basquiat.

Lech Majewski na počátku devadesátých let podstatně přehodnotil své představy nejen o svém místě na mapě americké kinematografie, ale stále častěji pomýšlí na možnosti pracovat v rodné zemi. Zároveň však cítil potřebu vyrovnat se umělecky s vlastním (sebou samým) dekonstruovaným mýtem Ameriky. Ve sbírce důvtipných mikroesejů, které vyšly v roce 1998, nazvaných *Oficjalne centrum świata (Oficiální střed světa)* píše: „Neexistuje jako stát. Je to vymyšlený prostor, o kterém se sní. Mýtus vyprávěný obrázkovým písmem. V kině. Na obrazovce televizoru. Je to mýtus útěku. Před bídou, před hladem, před stavem ponížení (nápis na Soše svobody), a především útěku před sebou samým – největší peníze v Hollywoodu se vydělávají na tom, že se divákům umožňuje přestat myslet.“²

V jistém smyslu se polsko-americkou produkcí *Gospel According to Harry (Evangelium podle Harryho, 1993)*, začíná autorův návrat, nejen proto, že se točilo v Polsku, na písčinych dunách nedaleko Łeby. „Náhle jsem si uvědomil, že jsem procestoval celý svět, uskutečnil jsem na různých místech různé projekty, ale nikdy jsem neudělal nic tady, na místě odkud pocházím. Pocítil jsem velmi divnou potřebu krátkého

² Majewski, *Oficjalne centrum świata. Malarze, gwiazdy, miasta, obrazy*. Gdańsk 1998, s. 5.

návratu do této „vlastní provincie“ (jak říká Czesław Miłosz)³. Film byl produkován za účasti Propaganda Films, filmového studia Davida Lynche. Tímto způsobem Majewski rozšířil své filmové zkušenosti o práci v rámci nezávislého studia. Tato pesimistická, absurdní a zároveň surrealistická vize Ameriky, jejímž hrdinou je berní úředník, který – coby současný evangelista- účtuje se svým životem v okamžiku jeho zhroucení a současně konstatuje rozklad amerického způsobu života, však byla komerčním propadákem a setkala se s kritickým přijetím také v Polsku. Film se stal rozloučením se sny mládí, které, jak to se sny často bývá, neobstály v konkurenci s tlakem skutečnosti. Tímto způsobem umělec ztratil iluze o možnostech realizace svých uměleckých představ v Americe, a nabýval přitom jistoty, že jeho místo je tam, odkud pochází.

A mohlo by se zdát, že právě tehdy, neočekávaně, vstupuje Majewski do světa opery, aby nastudoval polskou premiéru *Krále Ubu* Krzysztofa Pendereckého v divadle Teatr Wielki v Łodzi. Vynikající scénografie Franciszka Starowiejského, jednoho z nejkontroverznějších polských výtvarníků, inscenační rozmach, vyzývavá erotika – to všechno způsobí že představení je nadšeně přijato. Nastudování je označeno za nejlepší inscenaci sezóny a je oceněno Zlatým Orfeem na Varšavském podzimu v roce 1994. A přitom vše začalo náhodně, pozváním ke spolupráci, které přišlo od Starowiejského, dříve autora plakátů k projektům *Rycerz*, *Odysea*, *Ewangelium...* Zdá se však, že pokud lze mluvit o náhodě, tak jde spíše o náhodu kontrolovanou a předvídatelnou, protože všestranné zájmy Majewského ho přirozeným způsobem předurčily ke vstupu do světa opery, chápané ve wagnerovském smyslu jako syntéza hudby, poezie, výtvarného umění, scénického pohybu, dramatické akce, a tedy jako totální (hudební) drama – *Gesamtkunstwerk*. Další umělecký vývoj byl prostým důsledkem úspěchu *Krále Ubu*. Po vystoupení Teatru Wielkého v Německu obdržel Majewski nabídku k nastudování hry *The Black Riders* Boba Wilsona, Toma Waitse a Williama Burrougse v heilbronnském divadle. Tento podivný postmoderní hybrid, pro který bylo velmi těžké najít uspokojující druhovou kategorizaci, měl nebývalý úspěch a byla mu německými kritiky udělena Killiánova cena za nejlepší režii v sezóně 1993/94. Inscenace (na motivy *Čarostřelce* Karla Marii Webera) se stala kultovní záležitostí i důkazem režisérova vynikajícího citu pro divadlo a jeho schopnosti vytvořit hypnotickou atmosféru, v níž se odvíjí děj představení. Toto představení bezpochyby navazuje nejen na tradici absurdního divadla, ale odvolává se

³ Neuveřejněný interview K. Trzasky z L. Majewským.

také na poetiku německého filmového expresionismu (děj hry se odehrává v psychiatrické léčebně). Tento úspěch přinesl Majewskému do budoucna možnost další inscenace v heilbronnském divadle – v roce 1997 autor nastudoval na zdejší scéně Shakespearův *Sen noci svatojánské* (i tato inscenace byla zfilmována). Než k tomu dojde, tak v roce 1995 ve varšavském divadle Teatr Wielki, které disponuje největší scénou v Evropě, inscenuje Majewski *Carmen* Georgese Bizeta s imponujícími dekoracemi a scénografií Janusze Kapusty, polského výtvarníka léta pracujícího ve Spojených státech (spolupracoval také na *The Black Riders*). Premiéra byla živě přenášena televizním Canalem Plus, a prestižní časopis *Opera International* ohodnotil tuto inscenaci jako jednu z nejzajímavějších operních premiér roku 1995 na světě. K Bizetovi se Majewski vrátil ještě jednou, tentokrát nastudováním *Carmen* na prknech divadla ve litevském Vilniusu.

Nakonec se Lech Majewski po letech uměleckého putování rozhodl vrátit na místo, odkud před dvaceti lety odešel. A protože v rodných Katovicích není hudební divadlo, padl jeho výběr na Operu Śląskou, která sídlí v sousední Bytomi. Majewski si předsevzal krkolomný úkol – rozhodl se vytvořit absolutně autorské dílo, které by spojovalo všechny oblasti jeho dosavadních uměleckých aktivit, a navíc se rozhodl přidat k médiím, jejichž prostřednictvím se dosud vyjadřoval, ještě jedno – hudbu. Ke spolupráci přizval významného polského multiinstrumentalistu a skladatele Józefa Skrzeka. Takto vzpomíná na své rozhodnutí sám režisér: „Rozhodli jsme se pro velmi těžkou věc, pro napsání současné opery. Když o tom mluvil Józef Skrzek nebo já, znělo to, jako bychom stavěli za domem kosmickou raketu a ještě s ní chtěli letět na Měsíc. Začali jsme tady, v Operze Śląské, připravovat scénickou operu *Pokoj srn* (*Pokój saren*) – příběh mladého básníka, který žije a dospívá ve společném bytě s otcem a matkou. Básně onoho básníka byly samozřejmě mé, ale v tom bytě se zrcadlil svět. Hned nato vznikl i film, ovšem podle hudby, nikoliv podle inscenace opery. Nakonec vznikla také dvoukompaktová deska se stostránkovým libretem.“⁴ Pro doplnění je potřeba ještě zmínit Skrzekovu desku, kde hraje hudbu z tohoto představení sólově na klavír, a jejímž producentem byl Majewski. Zmínění umělci vytvořili hudbu pro symfonický orchestr, sbor a sólisty, sám Majewski pak všechno ostatní – to znamená, že je autorem libreta, scénografie, světelného aranžmá, choreografie, a samozřejmě režie. Tato událost, která dosud neměla obdobu, se ale nesetkala s

⁴ Tamtéž. Desku vydal PolyGram Polska v roce 1997.

pozitivním ohlasem ani u kritiky ani u veřejnosti. Představení se hrálo jen krátce a bylo pak staženo z programu.

A možná by tato nejvíce osobní Majewského inscenace rychle upadla v zapomnění, kdyby neexistoval nápad natočit na její motivy, respektive na k ní složenou hudbu, její filmovou verzi, nebo také svého druhu variaci, která využívá určité inscenační nápady z představení, ale realizuje je s vědomím, že jde o jiný druh média, o film. Výsledkem bylo dílo nezvyklé – něco, co lze nazvat autobiografickou filmovou operou, která se odehrává v celém prostoru konkrétního a zároveň mýtického bytu, v němž probíhá rituál dospívání, formování osobnosti umělce, který je alter egem samotného autora. Toto jediné dílo natočil s kameramanem Adamem Sikorou, s nímž bude svázán nejbližší roky, kdy bude tvořit své další, tentokrát již „sensu stricto“ filmové projekty. Zdá se, že *Pokój saren* je možné chápat jako osobité zhodnocení dosavadní tvůrčí dráhy. Putování Majewského – to doslovné i to vztahující se k hledání možností výrazu stále novými prostředky – tímto dílem modelově ukazuje, že různé oblasti uměleckého působení jsou v jeho případě projevem hledání estetické plnosti. Zároveň putování umělce – nomáda je návratem k sobě z dřívějšího období – v eliadovském smyslu Majewski hledá mýtický čas, který ho utvořil jako umělce, a je to také návrat do hnízda vlastních počátků, svého individuálního *ab origine*, kdy se utvářela jak jeho vize světa, tak představa o jeho roli jako umělce. Proto se Majewski vrací ke svým mladickým básním, které se stávají základem k napsání libreta opery – možná nejsou svědectvím skvělé poezie, ale nepochybně jsou důkazem podivné kontinuity osudu umělce, který v nich nalézá základ pro svou celou pozdější cestu světem umění.

Tento film-vize, abychom nepoužili slovo vizionářský, nachází své publikum na různých místech světa, ačkoliv v Polsku na něm kritika, již tradičně, nenechala nitku suchou. Stále častěji je však toto dílo promítáno na různých místech světa (Mar del Plata, Buenos Aires, Paříž, Benátky, Museum of Modern Art v New Yorku) formou videoinstalace, kdy na principu nekonečné smyčky je tento film prezentován jako druh současné fresky, audiovizuální události, která může být chápána jako druh oživeného malířství, nebo také poetického malířství v pohybu. Této formě specifické vidoperformance se blíží ještě jedno dílo nazvané *Nehoda* (Accident, 1997), oceněné na Mezinárodním filmovém festivalu v Houstonu.

V roce 1999 natočil Lech Majewski *WOJaCZKA*, bezpochyby svůj nejvýznamnější film, promítaný na třiceti mezinárodních filmových festivalech po celém světě, všude nadšeně přijímaný a oceňovaný. Titulní roli Rafała Wojaczka - polského poëte maudit – vytvořil neherec Krzysztof Siwczyk (sám ostatně také zajímavý básník), jenž za ni získal nominaci Evropských filmových cen v kategorii nejlepší herec. Wojaczek žil v Mikołowě, městečce vzdáleném několik kilometrů od Katovic, spáchal sebevraždu ve věku necelých dvaceti šesti let. Režisérsko-kameramanský tandem Majewski – Sikora vytvořil dílo okouzující svou rafinovanou jednoduchostí. Příběh o v podstatě archetypální postavě odmítnutého umělce, o hranicích jeho umělecké svobody, je natočen černobíle a okouzluje čistotou filmového tónu, stylovou důsledností a vědomím filmové formy. Je to zároveň dojemný příběh o šedé, beznadějně realitě Polské lidové republiky v období tzv. reálného socialismu. Jde o v polské kinematografii ojedinělý případ tak důsledného a esteticky rafinovaného využití zásady *less is more*; umělecká zdrženlivost vydala ve výsledku jedinečné dílo, přesvědčující svou vyzrálostí a univerzálním posláním, které se týká všech těch umělců, „kteří zůstali stát ohromeni mrtvou perspektivou svého mládí“, jak napsal kdysi jiný polský „prokletý básník“ – Andrzej Bursa.⁵

Další filmovou režií Majewského byl v roce 2001 *Angelus* – příběh držený v atmosféře blízké poetice „magického realismu“, představující příběh okultistické obce, která působila v jedné z katovických hornických čtvrtích (v Janowě). Tato skupina existovala od třicátých let do poloviny let šedesátých. Sdružovala několik výtvarníků, z nichž jeden – Teofil Ociepka – se proslavil v zahraničí jako naivní malíř. Ale členové obce se zajímali především o tajn nauky, okultismus, hermeneutické vědy a navazovali na německou lóži rosekruciánů. Jejich hledání „kamene mudrců“, duchovní zdokonalování se a teozofické hledání fascinovaly režiséra, který v nich našel svjící duchovní spojence. Tito prostí, nevzdělaní lidé, tak jako Majewski hledali smysl světa, tajemství bytí. Jejich metafyzická pátrání byla namířena proti všeobecné sekularizaci, vytráčení se duchovna, poezie, vytlačované všemocným materializmem. Tato potřeba metafyziky, jako organizujícího a život řídícího činitele, zejména řídícího život umělce, je prvkem, který se v tvorbě Majewského stále vrací; v tomto smyslu je *Angelus* blízký jeho hranému debutu a

⁵ A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*. Kraków 1982, s. 327. Šíře o tím filmě píš v článku *Krótki sezon w piekle samotności*. „Opcje” 2000, č. 4.

svědčí o kontinuitě jeho umělecké dráhy. Ještě je potřeba doplnit, že nejnovější autorův román je nazván prostě *Metafyzyka (Metafyzika)*.

Jestliže bychom jako emblematickou postavu postmodernismu přijali tuláka (flâneura) potulujícího se bez jasně určeného cíle, nebo jinak: jestliže má toto tuláctví cíl samo v sobě, tak postavou veskrze modernistickou je postava nomáda. Evidentním způsobem se tato teze přičí koncepcím Gillesa Deleuze a Felixe Guattariho, ale nalézá oporu v myšlení Zygmunta Baumana, který o nomádech napsal: „kočovníci si nevybírají cestu způsobem pokus – omyl: nestanovují ji ze dne na den. [...] Kočovníky spojuje s poutníky (a tedy odlišuje od lidí postmoderních) ustálenost a neměnnost trasy, po níž se jednou vydali.“⁶

Lech Majewski je nomádem ve dvojitým smyslu: za prvé se neustále pohybuje v různých oblastech umění, které využívá k „pobytu“ na své umělecké cestě. Poezie, próza, esej, výtvarné umění, film, hudba, divadlo opera – to jsou různorodé prostředky, které slouží umělci k vytváření celistvých autorských výpovědí. Za druhé: Majewski tvořil (a tvoří) na mnoha místech na světě: v Polsku, Anglii, Spojených státech, Brazílii, Německu, Itálii, Litvě, což by mohlo být nejpádnějším důkazem jeho nomádské povahy a nedostatku zakořeněnosti na konkrétním místě, v nějakém, pro něj zásadním „středu světa“. Paradoxně tomu tak není, o čemž jasně svědčí jeho poslední díla: *Pokój saren* a dva filmové počiny: *WOJA CZEK* a *Angelus*. Tímto místem umělce, který se s úspěchem dokázal uplatnit v různých uměleckých oblastech a na různých místech světa, je jeho rodné město – Katowice (ačkoliv se divnou shodou okolností v roce 1953, kdy se Majewski narodil, jmenovalo Stalinograd). Poutí Lecha Majewského pokračuje, jedno však je nepochybné – Majewski si je vědom, že jen tehdy je možné tvořit univerzální umění, když je zasazeno v tradici a vyrůstá z půdy tradice, z pocitu vazby s nějakým konkrétním místem na zemi, které považujeme za svou duchovní vlast.

(Přel. Filip Koky)

⁶ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 20.

Nomada ze stałym adresem – Lech Majewski

sobie, to postacią na wskroś modernistyczną jest nomada. W oczywisty sposób przeczy taki pogląd koncepcjom Gillesa Deleuza i Felixa Guattariego, ale znajduję dla tej

Lech Majewski: a Nomad With an Address

If the figure of a pointlessly wandering flâneur is agreed to be recognized as an emblem of postmodernity, or – in other words – if the wandering itself is its own goal, then the figure epitomizing postmodernity is that of a nomad. Such a concept, obviously opposite to the views of Gilles Deleuze and Felix Guattari, finds its foundations in Zygmunt Bauman's thought. The sociologist observed that the nomads never choose their route at random; they do not plan it anew every day. The common characteristic shared both by nomads and by pilgrims (which makes representatives of both groups prominently different from the postmodern man) is the unalterability of the course once taken. Lech Majewski is a nomad in a double sense of the word. Firstly, he endlessly wanders in the space between the media he uses for the sake of his peregrinations. Poetry, prose, essay, painting, film, music, theater, opera – all represent the rich inventory of means the artist employs to exercise fully authorial expression. Secondly, Majewski has worked (and still works) in various locations, including Poland, England, America, Brasil, Germany, and Lithuania. These creative roving could possibly be offered as the most powerful proof of his nomadism, or perhaps of his lack of rootedness in one place functioning as some “personal center of Universe” of paramount importance. Yet, paradoxically, such reasoning could lead one astray: Majewski's recent work – especially the film and stage versions of his autobiographical opera *Pokój saren* (*The Room of the Does*) and two film productions, *WOJA CZEK* and *Angelus* – clearly disprove the “nomadic” interpretations of the artist and his work. The central *locus* of the artist, who is perfectly capable of successful functioning in a variety of geographical and artistic contexts, is the city of Katowice, the city of his birth, which, in the year 1953 (when Majewski was born) was called Stalinogród.

The present article strives to synthetically present the (to-date) artistic achievement of Lech Majewski, one of the most versatile of contemporary Polish artists, who has proven to be successful in creating art of universal dimensions, and yet art tinged with the uniqueness of his own “little province.”