

JARMIL PELIKÁN

THEATRUM MILITANS

Polské divadlo za druhé světové války

Po přepadení Polska nacistickými vojsky 1. září 1939 se od základů změnilы životní podmínky celého polského národa. Radikálně se zmenšily možnosti pro kulturní a uměleckou činnost. Krátkozrakost a třídní zaslepenost meziválečné buržoazní vlády způsobila, že bezpečnost země nebyla zajištěna. Nepřipravenost na obranu proti útočníkovi a jednostranná orientace na západní mocnosti, které v rozhodné chvíli odmítly plnit spojenecké smlouvy, vytvořily situaci, v níž polský lid sám musil čelit vpádu početné a dobře vyzbrojené německé armády. Přes všechno hrdinství vojáků, zrazených utíkající generalitou, bylo polské území obsazeno a nacističtí okupanti zaváděli surový režim, zaměřený na barbarské vyhlazování polského národa. Západní část území byla připojena k velkoněmecké říši a bezohledně germanizována, ze zbytku byl vytvořen Generální Gouvernement. Poláci, kteří se měli stát rezervoárem pracovních sil pro nacistické válečné hospodářství, byli zařazováni na podřadné a nucené práce, masově deportováni a vysídlováni, vězněni v zajateckých a koncentračních táborech, hromadně popraveni. Brutální teror, perzekuce a vraždění přesvědčily utýraný národ, že se musí aktivně a účinně bránit.

Po celé zemi se vytvářely ilegální organizace, masové hnutí odporu, které po celou dobu války nepřestávalo v odvetných akcích proti okupantům, v sabotážích a oslabování nepřítelě. Nepřetržitý celonárodní odboj se stupňoval zvláště při postupu fronty k polskému území.

Pro porážku fašismu přinesl polský národ mnohamilionové oběti, utrpěl obrovské materiální i duchovní škody.¹ Zvláště citelné byly ztráty v kultuře, kterou hitlerovci pronásledovali a potlačovali s mimořádnou důsledností a bezohledností. Každý projev národního přesvědčení byl násilně umlčován a inteligence postupně vyvražďována. Byly zrušeny kulturní instituce a organizace, zavřeny školy, knihovny, muzea, vydavatelství, rozhlas, divadla, přísnými

¹ Wyka, K.: *Życie na niby. Szkice z lat 1939—1945*. Warszawa 1957; Bartelski, L. M.: *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939—1944*. 3. vyd. Kraków 1974; Szcza-wiej, J.: *Ciosy. Z lat walki 1939—1945*, 1—2. Warszawa 1975.

cenurními zásahy bylo odstraňováno vše, co mohlo připomenout národní svébytnost, posílit národní vědomí, povzbudit v nerovném zápase, pomoci přetrvat.

Polská kultura se ctí plnila svou nezastupitelnou roli, prokázala velikou odolnost, nevyčerpatelnou sílu a mobilizující podnětnost. Byla nucena sestoupit do podzemí a podle možností vytvářet konspirační síť, s jejíž pomocí účinně promlouvala ke všem, i k příslušníkům těch vrstev, které se při svých sociálních podmínkách dříve kulturního života nemohly zúčastňovat. Pedagogové organizovali tajnou výuku mládeže. Intenzivní činnost vyvíjely univerzity a vysoké divadelní školství,² které vychovávalo nové divadelníky a usměrňovalo ilegální scénické dění. Vycházely tajné tiskoviny, básnické sbírky a dramata.³ Ve své aktivitě pokračoval Instytut Teatrów Ludowych a ZASP, ustavila se Tajna Rada Teatralna (vedená L. Schillerem, B. Korzeniewským, E. Wiercińským a dalšími předními scénickými umělci), která svou autoritou orientovala divadelní pracovníky v nesmírně složité situaci, promýšlela a připravovala reformy divadelního života v budoucnosti.⁴

Po německém vpádu byla v důsledku válečných událostí některá divadla zničena, jiná zavírána a dávána k dispozici německým podnikatelům. Polské herecké soubory byly roztrženy, dřívější zaměstnanci divadel si musili hledat práci, aby si vydělali na živobytí. Přijímali nejruznější zaměstnání, často obsluhovali v kavárnách a podle možností uplatňovali prvky své původní profese. Byli registrováni a kontrolováni.

Ztráta tak významné tribuny národní kultury, jakou je divadlo, byla velmi citelná. Proto Schiller, Jaracz, Trzcinski, Adwentowicz i další představitelé scénického dění usilovali o zajištění možnosti promlouvat k širšímu publiku a ještě na podzim 1939 se rozhodli žádat o povolení k divadelnímu provozu. Okupanti však připouštěli pouze takové scény, které vyhovovaly jejich záměrům. Zavírání škol, deportace, zřizování koncentračních táborů, pronásledování nejlepších reprezentantů tvůrčí inteligence, uvěznění univerzitních profesorů a čelných divadelníků (Szyfman, Węgrzyn, Schiller, Jaracz, Adwentowicz, Járosy, Korzeniewski, Małyniczová aj.) přivedlo Tajnou divadelní radu a většinu ostatních umělců k závěru, že za daných podmínek není možno vyjednávat s okupační správou a propůjčovat se k produkci okleštěného repertoáru v podřadných představeních, ale naopak je nutno usilovat o divadlo nejvyšších ideových a uměleckých hodnot, přejít do ilegality, bojkotovat oficiálně povolené scény a odsoudit ty, kteří v nich vystupují. Týkalo se to převážně předměstských operetních, revuálních a kabaretních divadélek bulvárního charakteru. Přiměřenou úroveň vykazovalo pouze nejlepší z nich — Komedia, v níž krátce vystupovali i někteří přední umělci (Junosza-Stępowski, Węgrzyn, Małicka, Dymśa, Perzanowska); jejich role v mimořádně složité situaci nebyla snadná ani jednoznačná, jak ukazují např. okolnosti smrti Stępowského či později vězněného ředitele a dramatika Niewiarowicze.

² *Szkołnictwo teatralne w Warszawie w latach okupacji*. Teatr, 1966, č. 14, s. 9; *Teatr polski podczas wojny*. Pamiętnik Teatralny, 1963, č. 1—4.

³ Sierotwiński, S.: *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską*. Kraków 1966; Grzymała-Siedlecki, A.: *Nie pożegnani*. Kraków 1972; *Literatura wobec wojny i okupacji*. Wrocław 1976.

⁴ Schiller, L.: *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym*. Teatr, 1946, č. 1—2, s. 49—74.

Po celé zemi se formovaly skupiny ochotníků, kteří připravovali tajná vystoupení profesionálních i amatérských divadelníků: dramatická představení, koncerty, scénické montáže, recitace, básnická pásma prokládaná hudbou a písněmi, folklórní výstupy apod., které přinášely účinkujícím i divákům nevšední estetické zážitky. Výjimečně hluboký dojem na účastnících zanechávala poetická setkání, pořádaná M. Wiercińskou, I. Byrskou a T. Byrským.

Situace divadelníků v konspiraci byla nesmírně svízelná. Na jedné straně z morálních důvodů odmítali vystupovat v povolených divadlech, na druhé straně bez početnějšího publika nemohla jejich tvorba náležitě působit, neměla žádoucí dosah. Avšak větší počet diváků zároveň zvyšoval nebezpečí prozrazení a ohrožení jednotlivých herců i celých souborů, které bylo třeba maximálně chránit. Konala se tedy představení zpravidla v úzkém kruhu a ve stísněných podmínkách, nejčastěji v bytech. Přesto se některá z nich hluboko vryla do paměti a byla odborníky vysoce oceněna. Zvláště ve Varšavě a v Krakově se vytvořilo několik studijních skupin s významnými herci, kteří navazovali na nejlepší výsledky meziválečné scénické činnosti. Jedním z vyhraněnějších kolektivů bylo tzv. Tajné vojenské divadlo. Režijně je vedli B. Korzeniewski a J. Wyszomirski, scénograficky J. Kosiński, v hereckém souboru byli D. Szafarska, J. Ciecierski, T. Fijewski a A. Łapicki. Autorsky s nimi spolupracovali A. Maliszewski a S. R. Dobrowolski. Další varšavské skupiny vedli E. Wierciński, S. Daczyński, J. Warnecki, H. Szletyński, I. Gall,⁵ scénografii zajišťovali T. Roszkowska a A. Pronaszko, v hlavních rolích se uplatňovali E. Barszczewska, Z. Małyniczová, W. Brydziński, M. Wyrzykowski, S. Jaracz. Mezi připravovanými hrami byly např. Sofoklova Antigoné, Giraudouxova Trojská válka nebude a Krasiněského Irydion.

S niterným dojetím z mimořádných estetických zážitků vzpomínají účastníci vystoupení, která L. Schiller připravil v letech 1942—44 v Ústavu sester samaritánek v Henrykově u Varšavy, vedeném bývalou herečkou S. Umińskou. Schiller tu společně se zdravotně a morálně labilními dívkami (ústav jim chtěl ve válečné době zajistit pocit lidské důstojnosti a vrátit je zdravé do života společnosti) připravil neobyčejná představení Pastorály a dalších výstupů ze staropolských a folklórních skladeb, které na počátku své režijní působnosti uváděl v Redutě.

V Krakově, sídelním městě Generálního Gouvernementu, kde během války žily desetitisíce Němců, zachraňujících se před odchodem na frontu věrnou službou okupační správě, vytvářely se rovněž ilegální buňky, zaměřené na divadelní umění. Pokračovaly v tradici novátorských experimentů, jimiž se krakovské prostředí vyznačovalo již po několik desetiletí. Od r. 1938 zde působilo Studium Teatralne, vedené T. Kudlińským. Ten se podílel i na práci tajného divadla nazvaného Teatr Rapsodyczny, jež pod vedením M. Kotlarczyka rozvíjelo svou činnost od r. 1941 a pokračovalo i po skončení války. Teatr Rapsodyczny byl divadlem recitátorským, divadlem živého slova. Hlavní důraz kladlo na sugestivní a působivý přednes poetických, často nescénických textů, především domácích autorů (Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Wyspiański). Proti zdůrazňování divadelnosti a vizuálnosti ve scénické tvorbě předcházejícího avantgardního období stavělo na slovesných kvalitách a niterných prožitcích

⁵ Gall, I.: *Mój teatr*. Kraków 1963.

při používání prostých dekorací a symbolických náznaků. To jim zároveň dovolovalo snadněji oželet nemožnost plnějšiho scénografického provedení v tehdejších podmínkách.

Od r. 1940 až do konce války připravoval divadelní představení početný, téměř stočlenný kolektiv mladých odvážných nadšenců kolem Adama Mularczyka, nazývaný nejčastěji Krakowski Teatr Podziemny.⁶ Vyznačoval se příkladnou obětavostí a oddaností jevištnímu umění, neváhal riskovat i výstupy před větším počtem diváků. Po počátečních pokusech a seriózním školení nastudoval Mularczykův soubor náročnější hry autorů jako Nestroy, Wyspiański, Fhedro či Rostworowski. Řada členů tohoto zaníceného kolektivu se později uplatnila v poválečném divadelním dění.

Podobných skupin se v Krakově vytvářelo více. Po několik let se kolem scénického umění seskupovali také mladí literáti a herci (W. Gorecki, T. Kwiatkowski, J. Kydryński, A. Mularczyk, I. Stelmachová, A. Szczepkowski), uvádějící především jednoaktovky. S herecky vyzrálým provedením Cwojdziańskiego hry Freudova teorie snů vystoupili ke konci války L. Zamkovová a J. Świderski.

Ve srovnání s Rapsodickým divadlem se k dramatickému textu podstatně odlišně stavěli mladí krakovští malíři, kteří formovali experimentální Teatr Niezależny. Vedoucí osobností se zde postupně stával Tadeusz Kantor, rozvíjející svou koncepci divadla dodnes a dosahující mezinárodního uznání. Podle Kantora je divadlo uměním autonomickým, jehož všechny elementy mají mít vlastní expresi, přinášející jim nezávislou hodnotu. Divadlo není možno chápat jako reprodukci literatury, text je rozuměn jako pojítka všech prvků scénického představení. Kantor odmítal „férickou atmosféru“ meziválečné avantgardy a dožadoval se „uznání abstrakce jako systému obsahujícího objektivní, intelektuální pravdu“, „vytváření díla nezávislého na přírodě, jejíž dokonalost byla nemilosrdně zpochybněna“. V tomto antiiluzivním divadle je důraz položen na výtvarnou stránku, na nadměrnou charakterizaci herce a dionýské uvolnění jeho instinktu, na rušení odstupů mezi jevištěm a publikem, na ohromení diváka a jeho vtahování do účasti na představení. V tomto smyslu byly připravovány inscenace (např. Śłowackého *Balladyna* a Wyspiańskiego *Odysseův návrat*).

Bylo by možno uvést ještě mnoho dalších příkladů utajované divadelní tvorby po celé zemi, v městech i na vesnicích (podporované často umělci skrývajícím se v odlehlých a zapadlých koutech), v závodech i ve školách (působení J. Maciejewského, J. Karczewského a S. Stuligroze v Poznani a okolí, J. Baculewského ve Varšavě a Z. Raszewského v Bydhošti), v domech některých tvůrců (např. u dramatika L. H. Morstina v Pławowicích, kde se na inscenacích podíleli mj. A. Szyfman a A. M. Swinarski) atd. Kde nebylo možno organizovat přímo divadelní představení, projevoval se spontánní návrat k lidové divadelnosti, k oživování tradičních zvyklostí, folklórních výstupů a jesličkových her, k inscenacím pohádek. Obzvláště loutkové scénky a šopky, které již několik století prokazovaly mimořádnou schopnost transfigurace a aktualizace,

⁶ Mularczyk, A.: *94 tajnych aktorów*. Pamiętnik Teatralny, 1964, č. 4, s. 433.

⁷ Kantor, T.: *Teatr Niezależny w latach 1943—1945*. Pamiętnik Teatralny, 1963, č. 1—4, s. 168; Marczak-Oborski, S.: *Teatr czasu wojny 1939—1945*. Warszawa 1967, s. 148.

velmi účinně připomínaly aktuální nebezpečí, sjednocovaly, inspirovaly a aktivizovaly celý národ v odbojovém hnutí. Osvědčenou formu šopky velmi často zařazovaly do svých programů i divadelní soubory doprovázející polské vojenské formace v zahraničí, stejně jako aktivisté v zajateckých a koncentračních táborech.

V zajateckých táborech (oflagy a stalagy) bylo internováno mnoho pracovníků kultury a umění, mezi nimi i divadelníci a dramatici (K. Rudzki, L. Kruczkowski, S. Flukowski, J. Żulawski, J. Skowroński, J. Slotwiński a další), kteří společně s ostatními důstojníky a vojáky organizovali scénická představení. Jejich repertoár byl dosti pestrý. Vedle kabaretů, revuí a montáží, zacílených v prvé řadě na rozptýlení pocitů skleslosti a zoufalství, uváděli i náročnější díla autorů polských (Fredro, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Wyspiański, Bałucki, Perzyński, Żeromski, Szaniawski, Morstin, Iwaszkiewicz) i zahraničních (Aristofanés, Shakespeare, Goethe, Puškin, Dickens, Ibsen, Shaw). Dobrou úroveň jevištní práce zaznamenali zejména v Grossborn, Woldenbergu a Murnau. Vydávali zde dokonce divadelní časopisy *TO* a *Przegląd Teatralny*.

Především pro polské zajatce byla pořádána obdobná představení v Maďarsku a ve Švýcarsku, kde s polskými ochotníky spolupracoval český choreograf Vladimír Libovický. Se zájezdovým divadélkem Maryna zajížděli do zajateckých táborů a uváděli satirické, taneční, pěvecké a pantomimické programy.⁸ Divadelníci zajateckých táborů náleželi později k jádru zájezdového divadla v Lingen, které po zakončení války pod vedením Leona Schillera několik měsíců vystupovalo na německém a holandském území.

Ještě více nežli v zajateckých táborech bylo třeba duchovní posily vězňům v koncentračních táborech. I zde se našli obětaví stoupcí Thálie, kteří přes velké riziko a nebezpečí přemáhali vlastní fyzické i psychické vyčerpání a přinášeli spoluvězňům chvíle zapomenutí na válečné útrapy skládanými aktualizovanými programy, recitacemi, skeči, písničkami, tradičními folklórními skladbami a výstupy, vzpomínkami na národní svátky a výročí. Nezapomenutelné byly chvíle s tzv. Jaraczovým divadlem v Osvětimi, jehož se účastnil i Schiller, nebo uvádění šopky v Ravenskrücku s loutkami podle návrhu M. Berezowské. V Osvětimi se předvádění šopky T. Hołuje zúčastnili i čeští vězni.⁹ Podobně jako v zajateckých i v koncentračních táborech se sdružovali vězni různých národností ke společným divadelním vystoupením.

Další důležitou složkou polské divadelní kultury během druhé světové války byla činnost souborů doprovázejících vojenské jednotky. Vytvářely se převážně z umělců ustupujících před válečnými událostmi na východ. Do přepadení Sovětského svazu německými vojsky pokračovala ještě scénická produkce polských divadel ve Lvově, Vilně, Grodně, Białystoku a některých dalších městech pod sovětskou správou. Ve Vilně se uplatnili např. H. Ordonówna, S. Perzanowska a L. Kielanowski, v Białystoku A. Węgierekp udržoval vysokou úroveň režijní práce a revolucionizoval monumentální divadlo. V prvé řadě z umělců lvovských scén se formovalo několik pozdějších frontových kolektivů. Působili zde v té době režiséři a herci B. Dąbrowski, J. Kreczmar, W. Krasnowiecki,

⁸ *Dějiny českého divadla*, 4. Praha 1983, s. 569.

⁹ *Tamtéž*, s. 564.

J. Wyszomirski, E. Axer, A. Bardini, W. Siemaszkova, M. Zarebińska, M. Węgrzyn, hlavním scénografem byl W. Daszewski, dramaturgy W. Broniewski a W. Wasilewska.

Bezprostředně po vypuknutí války utvořil se z původní rozhlasové skupiny strádní soubor Lwowska Fala, který již 14. listopadu 1939 vystupoval v Rumunsku. Tři dni nato část varšavských herců opouštějících vlast uvedla v bukurešťském divadle Teatrul Comoedia hru S. Žeromského *Utekla mi křepelička* se skvělými rolemi I. Eichlerówny a Z. Ziemińskiego. Tato inscenace náležela do základního repertoáru souboru na jeho dalších cestách po světě. Rovněž Lwowska Fala pokračovala v zahraničních výstupech, hlavně ve Francii a v Anglii. Od r. 1941 rozvíjel se divadelní ruch při polských leteckých jednotkách v Anglii. Větší počet polských umělců pobýval za války na západní polokouli, hlavně v USA a Kanadě (J. Kiepara, J. Smosarska, M. Modzelewska, L. Krzemieński, E. Dziewońska, A. Cwojdziański, R. Ordyński, I. Lorentowiczová aj.). Převážně v Novém Yorku sídlilo jejich nejlepší divadlo *Polski Teatr Artystów*, autorsky podporované velkými básníky J. Tuwimem a J. Lechonem.

Znameními scénickými silami disponoval také jeden z největších kolektivů při polských vojenských jednotkách, po několika organizačních změnách nazývaný *Teatr Dramatyczny 2. Korpusu*, vedený J. Domańskou a W. Radulským. Doprovázel polskou armádu, organizovanou v Sovětském svazu podle sovětsko-polské dohody. Když bylo vlivem pravicových zástupců polské emigrantské vlády v Londýně rozhodnuto o odchodu této početné armády ze SSSR do Iránu¹⁰ a dalších zemí, absolvovalo s ní divadlo dlouhou pouť přes Střední a Blízký východ a severní Afriku do Itálie. Na Blízkém východě se k divadlu připojila další skupina, vytvořená v Sýrii z vojáků internovaných původně v Maďarsku a Rumunsku. Mezi vojáky více národností, připravujícími se tehdy na Blízkém východě k nasazení do bojových akcí, působilo velmi aktivně i české loutkové divadélko *Bajka*, které pětitisícové polské střelecké divizi hrálo r. 1942 *Doktorskou pohádku* Karla Čapka.¹¹

V Sovětském svazu se polština ozývala na jevištích mnoha republik. Během r. 1943 se při polských jednotkách formovaly další vojenské divadelní soubory, vedené L. Pasternakem a W. Krasnowieckým. Autorsky s nimi spolupracovali W. Wasilewska, M. Czanerle, A. Ważyk, L. Szenwald a J. Putrament. V hereckém kolektivu dominovali R. Haninová a J. Walden. Soubory postupovaly s polskými vojáky, bojujícími po boku Rudé armády, a jako *Teatr I Armii* vstupovaly společně s vítěznými vojsky na osvobozené území. Tam byl název divadla dále změněn na *Teatr Wojska Polskiego*; to patřilo od počátku k nejlepším scénám Lidového Polska.

Nová svoboda byla vykoupena velikým strádáním a nezměrnými ztrátami. Také divadelnictví musilo po válce zahajovat v podmínkách strašného zrušování. Desítky divadelních budov byly v ruinách nebo vypáleny, jiné poškozeny, bez nepostradatelného vybavení, se zničeným inventářem, archívy atd. Ale nejbolestnější byly oběti na lidských životech, uzavřené tvůrčí dráhy nadějných a vyzrálých umělců.¹² V letech neúspěšného zápasu s bestialním ne-

¹⁰ *Dějiny Polska*. Praha 1975, s. 421.

¹¹ *Dějiny českého divadla*, 4, s. 569.

¹² *Lista strat kultury polskiej*. Warszawa 1947; *Pamiętnik Teatralny*, 1963, č. 1—4, s. 369 až 376.

přítelem ztratily životy stovky divadelníků. Budiž z nich připomenuto alespoň několik významných tvůrců a velkých talentů hereckých, básnických, dramatických, výtvarných a kritických: K. K. Baczyński, J. Czechowicz, T. Czyżewski, T. Gajcy, B. Gorczyński, J. Kaden-Bandrowski, S. Kiedrzyński, T. Kończyński, A. Nowaczyński, A. Trzebiński, B. Winawer, S. I. Witkiewicz, E. Zagadłowicz, T. Żeleński-Boy; E. Bodo, W. Bojarski, T. Frenkiel, W. Kielanowska, M. Maszyński, E. Pohoska, M. Przybyłko-Potocka, W. Rapacki, A. Węgieńko, M. Węgrzyn, S. Wysocka, K. Wyrwicz; J. Cierniak, A. Sokolicz, J. Śliwicki; I. Chrzanowski, K. Irzykowski, S. Kołaczkowski, J. Lorentowicz, Z. Lempicki, L. Pomirowski. Mnozí další se stali invalidy, utrpěli na zdraví, umírali brzy po návratu z koncentračních táborů; jiní musili zanechat umělecké činnosti nebo ztratili nejproduktivnější léta.

Ve vývojovém procesu polské divadelní kultury však nenastala mezera. V této velké prověrce všech úseků společenského života prokázalo divadlo svou neobyčejnou životnost a nepostradatelnost pro náležité fungování národního organismu. Zvlášť výrazně to dokumentovala zanícená účast mládeže — studentské, dělnické i venkovské — ve všech formách divadelní činnosti. Přes mimořádně ztížené podmínky dovedlo si divadlo najít vhodné způsoby, jak využívat daných možností, aby plnilo své velké poslání, aby sloužilo, ale neposluhovalo, aby čerpalo z bohaté pokladnice národní kultury a uplatňováním moderních inscenačních postupů, účinných aktualizací, jinotajů, narážek a náznaků pomáhalo lidem orientovat se v nesmírně složité době a vzdorovat fašistickému barbarství.

Pokračoval vývoj scénického projevu, odklon od zploštělé iluzivnosti k další modernizaci jevištní mluvy. I při vynuceném podstatném omezení scénografické stránky a výpravnosti rozvíjela se avantgardistická tradice poetického divadla zvýrazněním síly básnického slova, úsilím o maximální hutnost, zkratkovitost, metaforičnost, intelektualizaci, syntetičnost a expresivnost, o co nejkonciznější tvar a bohatství podtextů. Divadelní dění setřáslo dřívější okovy komercializace, stalo se ideovějším, spontánnějším, vycházelo z duševních potřeb herců i diváků, směřovalo k rozvíjení estetického citu a ušlechtilého lidství. Rozhodně odporovalo mravnímu úpadku zvlčilé doby. Připravovalo zdravější výchozí situaci pro rozvoj scénického umění v rámci nové společnosti.

O povšechném uvědomování si významnosti a nezastupitelnosti divadla — zvláště v dobách nejtěžších a v uzlových momentech národních dějin — svědčí i zvýšené úsilí dramatických autorů. Ve válečných letech bylo napsáno kolem stovky divadelních her a mnohé z nich byly ohodnoceny v tajných dramatických soutěžích. Závažnost tematiky druhé světové války tím zdaleka vyčerpána nebyla, ve stále nových pohledech ji znovu a znovu ztvárňovali téměř všichni významnější dramatici pozdějších desetiletí.¹³

¹³ Piwińska, M.: *Wojenne debiuty dramatyczne*. Dialog, 1964, č. 7; Eustachiewicz, S.: *Obraz wojny we współczesnym dramacie polskim*, *Życie i Myśl*, 1965, č. 7 až 8; Kelera, J.: *Druga wojna w polskim dramacie*, Dialog, 1983, č. 10, s. 98–114.

ТЕАТР В ПОЛЬШЕ ВО ВРЕМЯ 2-ОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Подобно как и в чешской народной культуре, в духовной жизни поляков имело и в настоящее время имеет исключительное значение театральное искусство. Его систематическое развитие в течение столетий было неоднократно нарушено неблагоприятными общественными, политическими и военными событиями. Самым тяжелым периодом во всей театральной истории были годы второй мировой войны, когда фашистские оккупанты жестоко притесняли и преследовали каждое проявление народного сознания с целью постепенной ликвидации всей нации. В обстановке угрозы уничтожения самих основ национальной экзистенции польская культура была вынуждена прибегнуть к конспирации, чтобы могла выполнять свою незаменимую роль в жизни общества. Большая часть театральных работников приняла участие во всенародном национально-освободительном движении, отказалась выступать на официально разрешенных сценах и подобно нелегально существовавшей системе образования организовала нелегально функционирующие сценические акции на территории всей страны.

Прежде всего в Варшаве и в Кракове создавались тайные учебные группы, которые продолжали традиции сценической деятельности периода между войнами. Значительный центр театральной жизни возник также в лагерях для военнопленных, куда были заключены многие представители культуры и искусства. В концентрационных лагерях устраивались выступления театрального характера, иногда при сотрудничестве с заключенными иных народностей. Ряд театральных трупп был создан при польских военных подразделениях за границей, главным образом в Советском Союзе, на Ближнем Востоке, в Италии, Франции, Швейцарии, Англии, США и Канаде.

В борьбе за новую свободу польский народ понес тяжелые утраты. Особенно чувствительны они были в области культуры, которая систематически преследовалась оккупантами. Вместе с невозвратимыми потерями сотен талантливых писателей, артистов, драматургов, художников и критиков польское театральное искусство потеряло много театральных зданий, их оборудование, инвентарь, архивы и т. д.

Несмотря на крайне сложные условия развитие польской театральной культуры не было прервано. Благодаря самоотверженной и мужественной творческой деятельности специфических работников продолжалось воспитание новых служителей Талии и развивалась авангадная традиция поэтического театра, который разбивал пути существовавшей ранее коммерциализации, становился все более идейным и спонтанным.