

stranný charakter. Netřeba však tyto výhrady preceňovat: studii v mnohém doplňuje obsažný úvod Ludvíka Švába, texty, kritické panoráma a zejména obrazová příloha, která zásluhou nekonvenčního komentáře Petra Krále představuje protipól samotné studie, pouští se s ní do dialogu a značně přispívá k všestrannému pohledu na Feuilladovo dílo.

Leo Rajnošek

Edward Csató, Leon Schiller (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, 590 stran)

Podnětná a rozporuplná osobnost největšího polského divadelního režiséra Leona Schillera patří ke klíčovým postavám polského divadelního života ve 20. století. Potřeba hlubšího osvětlení jeho činnosti a role vedla v minulých letech řadu autorů k publikování nejrozmanitějšího materiálu a prací. Po několikaletém mlčení, které následovalo po odvolání Schillera z Teatru Polského a po jeho smrti v roce 1954, byla to především redakce Pamětníka Teatralnego, Schillerem založeného, která soustavně publikovala nová schilleriana. Z obšírnějších příspěvků vynikly práce Zbigniewa Raszewského a Jerzyho Timoszewicze. Nejintenzivněji se zabýval Leonem Schillerem předčasně zemřelý teatrolog a kritik Edward Csató, který dosavadní poznatky podstatně doplnil a celou problematiku představil takovým způsobem, že můžeme mluvit o zdařilé monografii.

Edward Csató byl pro tuto práci znamenitě připraven. Byl všeobecně uznávaným divadelním odborníkem; přes svůj krátký život dovedl rozvinout širokou teoretickou i praktickou činnost v polských i mezinárodních divadelních institucích. Od druhé světové války psal divadelní kritiku, od roku 1952 byl šéfredaktorem časopisu Teatr, redigoval každoroční Almanach Sceny Polskiej a na universitě v Toruni přednášel divadelní vědu. Pro zahraniční zájemce vydal ve francouzštině a angličtině nárys současného polského divadla (*Le théâtre polonais contemporaine; The Polish Theatre*, Varšava 1963), který vyšel roku 1967 v rozšířené verzi polsky: *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX. wieku*. Vysoce byly oceněny jeho sbírky esejů *Dwie strony rampy* a *O Prometeuszu i ciuchach*, stejně jako *Szkice o dramatach Słowackiego*, jejichž druhou část připravoval.

Rozsáhlou schillerovskou problematiku rozdělil Csató do šesti kapitol: Cesta Schillera-režiséra, Země dětských let, Schillerova „velká reforma“, Monumentální divadlo, Od „politického divadla“ k „neorealismu“, Schillerovy utopie a poučení.

Csató se neomezil na medailón Schillerovy osobnosti a zasazení jeho práce do rámce tehdejšího polského divadelního života. Značná část knihy pojednává o Schillerových novátorských snahách na pozadí evropské divadelní kultury, především na pozadí reformátorských snah. Csató je dělí zhruba na tři etapy: počáteční, od meiningenských přes Antoina po Stanislavského, kdy vzrostla úloha režiséra a kolektivní hry celého souboru, zdůrazňovala se historická a psychologická pravda, věrnost realitám, hlavní důraz se kladl na představovaný obsah; naproti tomu ve druhé etapě se hlavně zdůrazňoval způsob představení, inscenace sama byla ústřední otázkou, text ustupoval do pozadí; třetí fázi váže Csató s expresionismem (hlavně v Německu) a avantgardními směry (hlavně v Sovětském svazu). První fázi v Polsku nejplněji realizoval Tadeusz Pawlikowski se svým krakovským souborem, o druhou se téměř současně s Craigem osobitým způsobem pokoušel Stanisław Wyspiański, třetí se projevila na polských scénách v meziválečném období především zásluhou Schillerovou.

Leon Schiller, který se při svých zahraničních toulkách setkal v Paříži s E. G. Craigem a psal do jeho proslulého orgánu *The Mask*, byl největším polským propagátorem velkého anglického reformátora divadla. V praxi uplatňoval Craigovy názory na autonomní postavení jeviště i režiséra. Nezacházel však do krajnosti v libovolné manipulaci s textem dramatického díla, stejně jako doceňoval individuální herecký projev. Ve vývoji Schillerových názorů i v praktické scénické činnosti se silně odrazila třetí fáze divadelní reformy a specifická situace polského divadla a literatury, jakož i společenských a sociálních zápasů té doby.

Leon Schiller se narodil (1887) a vyrůstal v Krakově, který byl v době jeho mládí nejživějším centrem polského literárního a hlavně divadelního života. Debuty Kisielewského, Rydla a hlavně *Svatba* Wyspiańskiego vyvolaly tu na přelomu století oprávněnou naději na nová vyzrálá díla polské dramatiky. V týchž letech 1899–1901 uvedl Wyspiański v krakovském divadle základní díla polského romantismu (*Kordian*, *Dziady*,

*Nieboska komedia*), pokládaná dříve za knižní, nescénická dramata. Neoromantické a modernistické ovzduší krakovského tvůrčího prostředí silně působilo na mladého Schillera, který se začal uplatňovat v literárním kabaretu Zielony balonik. Již zde se začalo formovat jeho přesvědčení o potřebě divadelní reformy v duchu snah Stanisława Wyspiańskiego; delší studijní pobyt v cizině jej v tom jen utvrdil. Již z Krakova si také odnesl názor na divadlo jako svatyni, stánek zasvěcený velikému umění, na druhé straně pak snahu po využití kabaretních prvků v jevištním projevu. Přesvědčivý výklad o vztazích Schillera k literatuře a umění období Mladého Polska náleží k nejcennějším kapitolám knihy Edwarda Csató.

Již první samostatné Schillerovy režisérské počiny ukázaly, že nehodlá přetrhat svazky s tradicí a formovat elitární divadlo. Chtěl pouze využít všech vymožeností moderního jeviště a výtobytků čelných evropských scén. Svůj repertoár s oblibou stavěl na dramatech romantickém a modernistickém, šťastně oživoval středověké výjevy, mystéria a lidové scény, nevyhýbal se současným dramatům se závažnou společenskou a sociální problematikou (prosluly jeho inscenace Shakespeara, Schillera, Dostojevského, Zeromského, Rostworovského, Brechta, za vrcholné považovala kritika inscenace Mickiewiczových *Dziadů*, Słowackého *Kordiana*, *Samuela Zborowského*, *Stříbrného snu*, *Salomejina*, Krasinického *Neboské komedie*, Wyspiańskiego *Osvobození*, Zeromského *Růže*, Micińskiego *Knižete Potěmkina*, Wilderova *Naše městečka*, Bogusławského *Krakovanů a horalů*, hraných též na zájezdu do Československa v roce 1947. K vrcholným Schillerovým inscenacím patří také *Dělný voják Švejks* a *Hrátky s čertem* (měly neobyčejný úspěch a staly se vzorem pro mnoho dalších představení Drdových hry). Poměrně vzdálené bylo Schillerovi drama antické, renesanční, klasicistické a naturalistické, vůbec neuváděl produkci tzv. polského pozitivismu. Schillerův přístup k dramatickým textům výrazně charakterizuje jeho poměr k tvorbě dvou největších polských dramatiků z počátku tohoto století: byla mu blízká divadelní řeč Wyspiańskiego, ale ne Zapolské. Odmítal historickou věrnost v naturalistických podrobnostech, ale vyžadoval historickou věrnost v základní ideji, smyslu hry. Divadlem budoucnosti je podle něho monumentální divadlo, velké scénické obrazy, pohyb neustále se měnících obrazů s jednotlící režisérskou koncepcí, syntetické pojetí a součinnost všech základních prvků jevištního projevu. Svrchovaným mistrem byl Schiller ve vytváření masových scén s revoluční náladou, silně působících na diváky.

Ve shodě s polskou tradicí, v níž romantický a neoromantický repertoár tvoří páteř divadelní kultury dodnes, viděl Schiller základ a hlavní vývojovou tendenci národní dramatiky v dílech Mickiewiczových, Słowackého, Krasinického, Norwida a Wyspiańskiego. Tuto linii prosazoval ve dvacátých letech na varšavských scénách (*Reduta*, kterou znamenitě vedl Osterwa, Teatr im. W. Bogusławského, Teatr Polski). Poučen německým expresionismem, kubistickými výboji a sovětskou avantgardou, zkušenostmi Craigovými, Reinhardtovými, Appiovými, Meyerholdovými, Vachtanegovými, Piscatorovými a Brechtovými, buďoval Schiller v těchto divadlech směle montáže, při nichž nemálo těžil ze svého všestranného nadání scénického, hudebního a výtvarného. V jeho snahách jej skvěle doplňovali scénografové jako Wilam Horzyca, Władysław Daszyński, Wincenty Drabik, Andrzej a Zbigniew Pronaszkové.

Divadlo v pojetí Leona Schillera se nesmí uzavírat před společenskou problematikou, musí živě a bezprostředně reagovat na veřejné mínění, musí je ovlivňovat a utvářet. Toto přesvědčení stále výrazněji krystalizovalo v Schillerových projevech během dvacátých let. Stále více zdůrazňoval společenskou funkci divadla. Na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy působil v Lodži a ve Lvově, vyslovoval se zcela jednoznačně pro divadlo politické, bojující v zájmu radikalizujícího se proletariátu. I když v následujícím období Schiller z této pozice poněkud ustoupil, vrátil se k ní znovu po druhé světové válce, kdy opět s velkým nadšením usiloval o divadlo aktuální, které by plně odpovídalo současné epoše.

Edward Csató zachoval ve svém výkladu — při vši sympatii a obdivu k velkému umělci — vysokou dávku kriticismu. Se vši výrazností ukázal jeho vzlety i projevy dočasně stagnace, úspěchy i prohry. Nezastíral, že se „rudý režisér“ (jak sám o sobě psával) za války odklonil od životní reality k náboženským kontemplacím, že soužití s ním nebylo lehké, že jeho bohémské způsobu a neústupnost mu někdy odradily spolupracovníky (dočasně se rozešel např. s jedním z nejlepších polských herců Stefanem Jaraczem a dlouholetým ředitelem Teatru Polského Arnoldem Szyfmanem).

Schiller byl při své rozsáhlé erudici a mimořádné schopnosti teoretického myšlení především umělcem, který každou svou inscenaci utvářel s plným emocionálním

zaujetím. Jednou z nejlepších a nejnáročnějších partií recenzované práce je pokus o rekonstrukci režisérova tvůrčího procesu. Csató se přitom neomezil na postřehy technického charakteru, ale snažil se na základě všech dostupných pramenů postihnout ideovou stránku procesu.

Kniha Edwarda Csató o Leonovi Schillerovi náleží k nejlepším polským teatrologickým publikacím poslední doby; vyrůstala z výborné znalosti moderního polského a evropského divadla (svědčí o tom i úctyhodná bibliografie předmětu). Škoda, že náhlá smrt zabránila, aby autor sám mohl v korekturách eliminovat opakování některých tvrzení. Výklad by tak mohl být ještě sevřenější a přehlednější.

*Jarmil Pelikán*