

Pelikán, Jarmil

[Nová divadla ...]

In: Pelikán, Jarmil. *Nástin dějin polského divadla*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1988, pp. 55-93

ISBN 8021000295

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122496>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

V úvahách o počátcích moderního polského divadla bývají jako mezníky nejčastěji uváděna devadesátá léta, kdy krakovské divadlo řízené T. Pawlikowským zavádělo zásady a postupy odpovídající tehdejšímu reformnímu úsilí, dále rok 1913, kdy vzniklo divadlo Teatr Polski, a snad jako nejdůležitější rok 1918, kdy nová svoboda odstranila některá dosavadní omezení a umožňovala volnější rozmach vši kulturní a umělecké činnosti.

Během první světové války divadelní život pokračoval podle místních podmínek. Válečné události zničily některé divadelní budovy a rozptýlily herecké soubory. Haličtí herci utíkali před frontou hlavně do Vídně, kde pořádali vlastní představení. Někteří z nich pobývali i v Čechách. Další herci s rakouským státním občanstvím, nacházející se v ruském záboru (J. Osterwa, A. Szyfman, S. Wysocka aj.), byli deportováni do carské říše a v Moskvě založili vlastní scénu. Seznámili se tu blíže s názory a scénickou praxí K. S. Stanislavského, z čehož těžili ve své pozdější práci. Již r. 1916 využila těchto poznatků a zkušeností S. Wysocka při zakládání experimentálního divadla Studya v Kyjevě, kam za ní postupně přijížděli i další deportovaní divadelníci. Profesionální polské divadlo, zestátněné po Říjnové revoluci, působilo v Kyjevě ještě v třicátých letech.

Ve Varšavě, která se přechodně nacházela pod německou okupací, byla v r. 1915 zrušena vládní správa divadel, řídicí velký divadelní koncern (Warszawskie Teatry Rządowe) od r. 1827. Do konce války pak scény náležející do tohoto seskupení vedly jejich umělecké soubory. Vedle těchto předních center scénické práce vznikla v předchozích desetiletích řada divadel soukromých nebo pod městskou či jinou správní jednotkou, která je zpravidla subvencovala. Zajištění mecenášů, dotací a podpor pro další činnost divadel bylo jednou z nejzávažnějších otázek uměleckého života a kulturní politiky po skončení první světové války. Protože tento poža-

davek nesplnila za obnovené státní samostatnosti vláda, zachraňovaly divadla v těžkých situacích obyčejně městské správy, které uhrazovaly rozpočtové deficity. Ve Varšavě se městská správa rozhodla podporovat soubory opery, činohry a veseloherní scény. Namísto starého koncernu vznikl tak 1919 nový s názvem Dyrekcja Generalna Teatrów Miejskich, vedený divadelním kritikem J. Lorentowiczem. Po vyhoření Teatru Rozmaitości (činohry) v r. 1919 bylo na jeho místě postaveno divadlo nové, otevřené 1924 s dávným názvem Teatr Narodowy; bylo považováno za reprezentativní scénu. Hlavní město dočasně zahrnuje do svého rozpočtu také populární divadlo ve čtvrti Praga, dále studijní scénu Národního divadla, nazvanou Reduta, a Teatr im. W. Bogusławskiego. Ze soukromých varšavských divadel pouze Teatr Polski dokázal překonat všechny krizové momenty a vydržel až do druhé světové války.

Nejsvízelnějším obdobím byla léta světové hospodářské krize, kdy varšavská městská správa vyčlenila ze svého rozpočtu místní scény a pronajímala je s roční subvencí podnikatelům. Chaotickou a v mnoha případech bezvýhodnou situaci měl pomoci řešit v sezóně 1933—1934 založený nový koncern (TKKT, tj. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, s ředitelem A. Szyfmanem), který spojil kapitál státní s městským a soukromým a postupně sjednotil největší varšavská divadla. Toto zmonopolizování divadelního podnikání přineslo do nejistých a nepřehledných poměrů určitou organizační pružnost, současně však hrozilo nebezpečným posílením podnikatelské stránky v divadelním životě, administrativním hercům a zvyšováním státního vlivu (vedle Szyfmana měl v TKKT velký vliv např. spisovatel J. Kaden-Bandrowski, považovaný za mluvčího vládních kruhů a uplatňující jejich stanovisko v četných tvůrčích svazech a kulturních institucích). Proto byla mimo TKKT zakládána nová soukromá divadla (často je řídili význační herci jako S. Jaracz, K. Adwentowicz, I. Solska a M. Malicka, v Poznani Teatr Nowy, v Krakově Bagatela) a v r. 1936 byl svolán mimořádný sjezd ZASP (Związek Artystów Scen Polskich, silná odborová organizace polských scénických umělců, s velkou autoritou a zásluhami o divadelní dění), na němž L. Schiller, K. Adwentowicz a S. Jaracz, tvůrčí představitelé kulturní levice, vyjádřili svá kritická stanoviska k TKKT a nedůstojnému postavení polského herectva.

Po obnovení státní samostatnosti byla zřizována nová divadla: v Bydhošti (1919), v Toruni (1920), v Katovicích (1922) a v dalších městech; některá využila budov dřívějších německých scén. Vedle tradičních divadelních center (Varšava, Krakov, Lodž, Lvov, Vilno, Poznaň) měla v třicátých letech stále profesionální scény také Czestochowa, Grodno, Bydgoszcz, Toruň, Katowice, Sosnowiec, Łuck, Stanisławów, Wejherowo, Kalisz, Lublin, Grudziądz, Kielce, Płock. Úbytek kočovných společností nahrazovaly častěji zájezdy profesionálních souborů do vzdálenějších míst; činila tak jmenovitě Osterwowa Reduta.

Postavení vedoucí polské scény si v mnoha směrech udržoval Teatr Polski, v němž se rozvíjely režisérské talenty L. Schillera a A. Zelwero-wicze, scénografové K. Frycz, W. Drabik a jeho žák S. Śliwiński. Diváci sem stále více přicházeli na vynikající inscenace; režisér se stal vedoucí postavou divadla a spolu se scénografem rozhodoval o jevištním řešení jednotlivých kusů. Charakter průkopnické scény si Teatr Polski v jistém smyslu zachovával po celé meziválečné období, třebaže později slevil ze své průbojnosti. Zůstal však dobře řízeným a moderně vybaveným pracovištěm s výborným hereckým kolektivem a technickým personálem, které divákům předvádělo formálně dokonalá nastudování. A. Szyfman nepatřil k čelným režisérům, ale ve funkci ředitele ho nepředstihl nikdo. Dramaturgicky jej doplňovali L. Schiller, T. Boy-Żeleński a B. Górczyński. Repertoár divadla byl dosti různorodý, otevřený pro produkci domácí i zahraniční, současnou i dřívější. Proto mu někdy kritika vyčítala repertoárový eklektismus, nedostatek výrazné dramaturgické linie. Ze současných význačných dramatiků zde nebyl uváděn pouze J. Szaniawski, často se objevovali romantici (Kraśiński, Słowacki), nejoblíbenější byli Shakespeare, Molière a Wyspiański, velká pozornost byla věnována nejnovější světové dramatice (Shaw, Duhamel, Pirandello, Rolland, Galsworthy, Kaiser, Brecht a další).

Ve srovnání s Teatrem Polskim byly ve vyšší míře průkopnické některé nové soubory, zejména Reduta, studijní scéna při divadle Teatr Rozmaitości (od r. 1924 Teatr Narodowy; název Reduta se patrně více než k prvnímu významu slova — maškarní ples — vázal k jeho druhému, rovněž z francouzštiny přejatému významu — obranný val, opevnění, bojová pozice, který v povědomí Poláků vystupuje do popředí především zásluhou Mickiewiczovy básně Reduta Ordon). Její zakladatel, výjimečný herec a režisér Juliusz Osterwa (1885—1947), začínal v krakovském divadle, během první světové války se blíže seznámil se systémem K. S. Stanislavského, V. I. Němiroviče-Dančenka a MCHAT, což jej povzbudilo k realizaci zamýšlené reformy divadelního života, podnětené snahami krakovských divadelníků od Koźmiana po Solského, četbou Norwidova Promethidionu\* a Wyspiańskiego studie o Hamletovi. V uskutečňování těchto záměrů mu velmi pomohl dlouholetý spolupracovník a dramatik Reduty M. Limanowski, profesor geologie s velikou láskou k divadlu, syn velkého vědce a průkopníka socialismu B. Limanowského.

Činnost Reduty se vyznačovala studijním a experimentálním charakterem, kolektivním pojetím jevištní práce a zřetelem k jejímu společenskému účínu. Z hluboké analýzy textu vycházelo jeho prožití a vyjádření. Psychologický realismus doplňoval důraz kladený na citovou stránku

---

\* Promethidion — dílo C. K. Norwida z r. 1851, básnický manifest-traktát o společenské roli umění (novátorské estetické reflexe o vzájemném poměru práce a umění, o užitém umění, o inspiracích lidovou tvorbou apod.).

a poetičnost představení. To umožňovalo úspěšně nastudovat básnická díla Słowackého, Norwida a Wyspiańskiego. Stejně jako o novou organizaci jevištní práce šlo o dosažení nové formy scénického projevu, o odmítání schémat a konvencí, o pečlivost přípravy, vnitřní angažovanost, upřímnost, přesvědčivost a komunikativnost, o uměleckou pravdu. Největší důraz byl položen na uměleckou a morální výchovu herce, na jeho étos. Divadlo se stalo svatyní a služba umění nejvyšším posláním. Osterwa, nazývaný „skrytým režisérem“, neprosazoval překvapivé koncepce, neusiloval o výjimečně hrdiny, ale o přirozeně jednající lidi. Jako velký herec s nemalým osobním kouzlem sám často vystupoval v titulních rolích, jako rozený režisér, psycholog a pedagog strhával celý kolektiv k nevšedním výkonům. Ve vysoké míře dovedl působit na psychiku herců, taktně a citlivě zvyšoval jejich sebevědomí a iniciativu, pomáhal najít správný klíč ke ztvárněným postavám, vytvářel příhodnou atmosféru pro realizaci jednotlivce v jednotné inscenaci. Usiloval rovněž o bezprostřední kontakt s diváky na intimní scéně bez rampy. Uměl získat vlivné ochránce a přátele (S. Żeromski, prezident S. Wojciechowski).

Z počátku se Reduta zaměřovala výhradně na současné polské autory (zvláštní oblibě se zde těšili S. Żeromski a J. Szaniawski) a na komorní scénu, v níž se herecký soubor dotvářel a postupně připravoval na náročná díla romantická a novoromantická. Do trvale realistického a poetického východiska se promítaly postupy symbolistické a expresionistické. Právě v tomto prostředí začal r. 1922 L. Schiller uvádět své objevné hudebně scénické montáže ze staropolských skladeb (Pastorałka, Wielkanoc, Dawne czasy, Pochwała wesełości, Bandurka aj.).

V sezóně 1922/23 vznikl Instytut Reduty, v podstatě divadelní škola při této „laboratorní“ scéně, sledující výchovu vlastního souboru i širší veřejnosti pomocí názorných analytických zkoušek, přednášek, publikací apod. V Redutě získávali své scénické školení a průpravu mnozí z těch, kdo příští desetiletí rozhodovali o profilu polského divadlnictví (Schiller, Jaracz, Gall, Wierciński, Perzanowska aj.).

Dvacetileté působení Reduty se dělí na tři etapy. První (1919—1924) končí jmenováním Osterwy ředitelem Národního divadla. Zde se mu však nedařilo zavést své nové pojetí scénické práce v prostředí doznívajícího divadla hvězd. Proto jeho odchod z Národního divadla zahajuje druhou etapu (1925—1930), v níž část souboru vystupovala ve Vilně a část pořádala četné zájezdy do mnoha měst po celé zemi. V třetí etapě po návratu do Varšavy pokračovala činnost divadla i Instytutu. V letech 1932 až 1935 vedl Osterwa krakovské divadlo a k prosazování své divadelní koncepce přidal starost o uplatňování scénického umění při výchově mládeže (Teatr Szkolny Reduty) a o rozvíjení recitátorského umění. Propagační poezie a hodnotnými zájezdovými programy umožňovala Reduta novým a početnějším divákům účast na divadelním umění. Za významné repertoárové novum třetí etapy je možno pokládat uvedení scientistické

komedie člena souboru A. Cwojdzińskiego Einsteinova teorie a Norwidowa Prstenu velké dámy.

Náročnější část varšavského divadelního publika, v němž Teatr Polski a Reduta probudily zájem o nové proudy ve scénickém umění, se po odchodu Reduty do Vilna orientovala na Teatr im. Bogusławskiego, kam za L. Schillerem odešla část souboru Reduty. Toto divadlo po několikaletém provozu jako městská scéna upadlo. Schiller se svými společníky je v r. 1924 obnovil jako nezávislou scénu s podporou městské správy a v krátké době z ní učinil podnětné ohnisko moderního divadelního umění. Společně se Schillerem se o její rychlý vzestup zasloužil jeho společník a dramaturg s širokým literárním rozhledem Wilam Horzyca, další člen vedení Aleksander Zelwerowicz, znamenití scéničtí výtvarníci bratři Andrzej a Zbigniew Pronaszkové (dočasně i Wincenty Drabik) a k mimořádným výkonům se formující herecký kolektiv, do něhož náleželi též K. Adwentowicz, H. Leszczyńska, I. Solska, A. Zelwerowicz, J. Kurnakowicz, J. Romanówna, W. Krasnowiecki. Schiller a Horzyca měli obdobné představy o úloze moderního divadla, shodně usilovali o monumentální poetickou scénu, schopnou vyjádřit jejich divadelní vizi pro neobyčejně bohaté národní drama, vyslovující nejzákladnější snahy a cíle celé společnosti. Na vytváření harmonické jevištní realizace dramatických děl se vedle jejich mnohostranného uměleckého přístupu podílela Pronaszková schopnost syntetického vidění výpravných forem a nacházení v prostředcích a postupech soudobého umění (kritika psala o prvčích futuristických, kubistických, expresionistických a konstruktivistických) takovou (převážně architektonickou) kompozici a organizaci jevištního prostoru, v níž bylo možno pomocí světla, reflektorů, barev, čar a kvádrů dotvářet základní ladění her a symbolicky je umocňovat. Neméně důležitým stavebním prvkem byla složka hudební, komponovaná buď samým Schillerem, nebo ve spolupráci s K. Szymanowským i jinými předními skladateli. Integrace stránky slovní, herecké, výtvarné a hudební vytvářela jednotnou a přitom polyfonní inscenaci, osobitý umělecký výtvar s vnitřním rytmem, dynamikou a jednotící idejí (kritiky zdůrazňovaly např. mimořádný účín hromadných scén s progresivním společenským vyzněním). Schiller byl nazýván inscenátorem, čímž měla být označena nejen jeho režijní účast, ale i jedinečnost jeho mnohohlasého jevištního artefaktu.

Do dramaturgického plánu divadla byla zařazována pouze hodnotná dramaturgická díla (Shakespearova Zimní pohádka, Micińskiego Kníže Potěmkin, Wyspiańskiego Achilleis, Żeromského Růže, Krasínského Nebožská komedie apod.).

Vezmeme-li v úvahu Schillerův progresivní umělecký program („szerzenia piękna wśród najszerzych mas“), pak toto populární městské divadlo (kam chodilo početné lidové i vysloveně dělnické publikum) svou uměleckou průbojností a společenskou angažovaností vyřešilo dlouholetou

diskusi o tom, jak má vypadat divadlo pro nejširší veřejnost: tvůrčí inscenační přístup k hodnotnému repertoáru a vůdčí myšlenka sloužit společenskému pokroku. Právě toto jednoznačně levicové zaměření a vzrůstající vliv divadla patrně vedly k tomu, že se městská správa rozhodla již po dvou letech (1926) scénu uzavřít.

Již první léta Schillerova působení zřetelně naznačila, že do polského divadelního života vstoupila silná a podnětná, ale zároveň rozporuplná vůdčí osobnost, která rozhodným způsobem ovlivnila jeho další vývoj. Leon Schiller (1887—1954) vyrůstal v Krakově, který byl v době jeho mládí nejživějším střediskem literárního a hlavně divadelního ruchu na polském území. Vystupoval v literárním kabaretu tamější mladopolské bohémy, nazvaném Zielony Balonik. Již zde se začaly formovat jeho představy o proměnách jevištní práce v duchu snah Wyspiańskiego. Delší studijní pobyt v cizině, bližší poznání evropských scén a setkání s E. G. Craigem (do jeho časopisu *The Mask* psal o Wyspiańském a polském divadle) jeho přesvědčení o nutnosti divadelní reformy jen utvrdily, daly mu konkrétnější směr. Usiloval o autonomní postavení jeviště a režiséra, nezacházel však do krajnosti v libovolné manipulaci dramatického textu a doceňoval individuální herecký projev.

Schiller byl přesvědčeným novátorem s velkou láskou ke kulturním hodnotám minulosti. Ve shodě s polskou tradicí, v níž romantický a novoromantický repertoár tvoří páteř divadelní kultury dodnes, viděl Schiller základ a hlavní vývojovou tendenci národní dramatiky v dílech Mickiewiczových, Słowackého, Kraszińskiego, Norwida a Wyspiańskiego. Poučen zkušenostmi reformátorů evropského divadelnictví, německého expresionismu a avantgardních směrů, výsledky úsilí Craigova, Reinhardtova, Appiova, Mejerholdova, Vachtangovova, Piscatorova a Brechtova, vytvářel Schiller svou koncepci monumentálního divadla, přičemž těžil ze svého všestranného nadání scénického, hudebního a výtvarného. Právě důrazem na výtvarnou, vizuální stránku představení zasáhl Schiller významně do vývoje polské scénografie. Spolupracoval téměř se všemi předními polskými scénickými výtvarníky našeho století, kteří mu v jeho snahách vydatně napomáhali a dotvářeli jeho režijní návrhy. Zvláště bratři Pronaszkové prosazovali jeho nové pojetí monumentalismu s plastickou kompozicí komparsů, rytmizovaným pohybem a kubistickou výpravou. Experimentovali s hladkými i prostorovými dekoracemi, kombinovali pódia, podesty, průřezy a světla. Schillerovým monumentálním představám odpovídala seskupení hranatých útvarů v rezavém o šedomodrém tónování, rytmika vln, čar, paprsků a rovin. V pozdějších letech, kdy dominovala snaha po vytváření politického divadla a v repertoáru se častěji objevovaly veselohry, našel Schiller znamenitého scénografa ve W. Daszewském, který nejraději operoval ekvilibristickým sestavením drobných těles různých tvarů, jasnými barvami, lehkými a protínajícími se čarami, mřížemi, tečkami. Podobně jako dřívější monumentální vý-

prava, i tento tzv. neorealistický styl zasáhl velmi plodně do vývoje polské scénografie.

Schillerovy inscenace vycházely z celkové vize díla, podřízené základní ideji uvádění hry. Vždy velmi uvážlivě studoval autorovy výpovědi a tlumočil je divákovi moderním scénickým jazykem, v monumentální scénografii. Usiloval o maximální divadelnost, výpravu stavěl nad psychologizování jednotlivých postav. Byl rozhodným syntetikem, ne analytikem, každá složka představení směřovala k dosažení syntézy. Při úzkostlivé snaze o jednotlitou koncepci a styl dbal také o náležité zpracování každého detailu. Bezpečně zvládl výrazové prostředky novodobé scény a při své mimořádné vitalitě na zkouškách přímo hýřil nápady (generální zkouška Miciňského hry Kníže Potěmkin trvala třicet hodin). Snaha po dosažení souladu všech složek nebyla samoučelná. Hlubokým estetickým působením si měla podmanit diváka a podnítit jeho představivost, vést ho k aktivní spoluúčasti na představení. Divadlo jako syntéza uměleckého vyjádření národních snah mělo podle Schillerových představ v životě společnosti významnou úlohu, velké výchovné poslání. Je místem střetávání lidského intelektu a společenských problémů. Hrdina v něm nevyjadřuje pouze individuální psychiku, v prvé řadě je nositelem psychiky národní, mluvčím jisté sociální nebo společenské vrstvy. To plně odpovídá tradici polské dramatiky a tím směrem se má polské divadlo vyvíjet dále. Bohatství této tradice nacházel Schiller zejména u romantiků a novoromantiků. Vzdálenější mu bylo drama antické, renesanční, klasicistické, pozitivistické a naturalistické. Režisérův přístup k dramatickým textům napovídá jeho vztah k dvěma velkým současníkům: byla mu blízká divadelní řeč Wyspiańskiego, ne však Zapolské. Odmítal historickou věrnost v naturalistických podrobnostech, ale vyžadoval ji v základní myšlence. Po příkladu Wyspiańskiego rád uváděl díla považovaná za nescénická. Divadlem budoucnosti je podle něho monumentální divadlo, velké scénické obrazy, dynamický sled a neustálý pohyb měnících se výstupů s jednotící režisérskou koncepcí, syntetické pojetí a součinnost všech základních prvků jevištního projevu. Svrchovaným mistrem byl Schiller ve vytváření působivých masových scén s revoluční náladou.

Divadlo v pojetí Leona Schillera se nesmí uzavírat před aktuální problematikou, musí živě a bezprostředně reagovat na veřejné mínění, ovlivňovat a utvářet je. Toto přesvědčení stále výrazněji krystalizovalo v jeho projevech dvacátých let. Na rozhraní 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 „demiurg moderního polského divadla“ z této pozice poněkud ustoupil, vrátil se k ní znovu po druhé světové válce, kdy opět s nevšedním nadšením rozvíjel divadlo aktuální, plně odpovídající současné epoše.



V Schillerově jevištní tvorbě je možno vyčlenit tři výrazné oblasti:

1. svérázný typ hudebního divadla, které v mistrné kompozici uvádělo dramatické montáže, skladby, písně a folklór různé provenience: staropolské, lidové, měšťanské, bohémské, vojenské, z městské periferie. Tato představení byla vždy plná vzruchu, lehkosti, situačního humoru a poezie. Byla současně mystériem, šopkou i kabaretem, byla prostá i stylizovaná, barokní i moderní. Schiller je uváděl nejvíce na počátku své dráhy a po druhé světové válce (Pastoračka aj. v Redutě, později Kulig, Królowa przedmieścia, Pieśń o ziemi naszej, Gody weselne, Kram z piosenkami);
2. monumentální divadlo, které by spojovalo diváka s hercem v bezprostředním hlubokém prožitku. Schiller je odvozoval z 16. lekce Mickiewiczových pařížských přednášek o slovanských literaturách, z Wyspiańskiego pojetí národního ideového dramatu a z Craigova reformátorského úsilí. Craigův „velkolepý estetismus“ doplňoval polský režisér vyšším stupněm aktuálnosti, angažovanosti a zobrazování národní problematiky;
3. aktuální, politické divadlo, experimentální vytváření současné formy divadla co nejúčinněji promlouvajícího k dnešku, obdoba novátorství Piscatorova a jiných divadelních průkopníků. Schiller tehdy často sahal po dílech německých levicových autorů (Brechtova Zebrácká opera, Wolfovo Cyankáli, Zweigův Spor o seržanta Grišu), dále po Švejkovi, Trefjakově hře Řvi, Čino! aj. Pro takovýto repertoár nepovažoval za optimální formu probíjované pojetí monumentálního divadla, ale vypracovával jeho novou modifikaci, nazývanou neorealismem, někdy realismem komponovaným nebo poetickým („Neorealismus je vlastně realismus záměrně volených a komponovaných prvků ve jménu vnitřně umělecké pravdy i pravdivosti projevu celého představení.“) Rozhodně odmítal popisnost a iluzionistickou dekorativnost naturalistického jeviště, bez výhrad však nepřijímal ani postupy krajních avantgardních proudů, které mu byly podstatně bližší.

Schiller byl snad nejvšestrannějším tvůrcem novodobého polského scénického umění. Kromě činohry významně ovlivnil rozvoj hudebního divadla a opery, byl velmi iniciativním praktikem i teoretikem, přednášel divadelní vědu, zřídil a vedl režijní fakultu, ústav pro dějiny a teorii divadla, redigoval odborné časopisy atd. Při své rozsáhlé erudici a schopnosti teoretického myšlení byl především umělcem, který každou svou inscenaci utvářel s plným emocionálním zaujetím. V jeho bohaté fantazii, v širokých perspektivách ohromných prostorů a lidských mas, v úsilí o dokonalost i v smutku při nedosažení všech met bylo nepochybně něco romantického (byl nazván „posledním romantikem polské scény“ a „básníkem divadla“). Světovost a experiment spojoval se zaměřením na lidového diváka, na potřeby své doby. Jeho horoucí účast v aktuálních společenských a ideových zápasech měla svůj protipól v barokní extatičnosti.

Z Schillerových inscenací považovala kritika za vrcholné Mickiewiczovy Dziady, Słowackého Kordiana, Samuela Zborowského a Stříbrný Salo-

meinín sen, Krasínského Nebožskou komedii, Wyspiańského Osvobození, Žeromského Růži, Micińského Knížete Potěmkina, Wilderovo Naše městečko a Boguslawského Krakovany a horaly, vysoce hodnotila také nastudování děl Shakespearových, Schillerových, Dostojevského, Rostrowského, Brechta a rovněž Haškova Švejka, jehož uvedl ve vlastní adaptaci, a Drdovy Hrátky s čertem, přizpůsobené polské jevištní tradici.

Schiller neměl štěstí na vlastní scénu, na níž by mohl soustavně rozvíjet své novátorské postupy. Téměř celý život musil zápasit o možnost uplatnění svých schopností, neustále vychovávat nové kolektivy. Poměrně nejdéle a nejplodněji se rozvíjela jeho spolupráce s W. Horzycou. Po uzavření divadla Boguslawského mohla tato spolupráce pokračovat po několika letech ve Lvově a znovu přinesla vrcholné inscenace.

Lvov, který byl do první světové války hlavním městem Haliče, kulturním, vědeckým, literárním a uměleckým centrem, stal se po r. 1918 pouze krajským městem, ztrácel na svém významu, žil z tradice. Rovněž divadlo bylo dlouho pouze odleskem toho, co znamenalo na počátku století dobře umělecky řízené T. Pawlikowským a organizačně L. Hellerem. Často se měnící pováleční ředitelé (R. Żelazowski, M. Tarasiewicz, L. Czarowski, H. Barwiński a T. Trzcíński) si nedovedli poradit s množícími se podnikatelskými těžkostmi, se zásahy městské správy a s odchodem předních herců (dožívali nebo odešli dříve zde působící Siemaszkowa, Gostyńska, Solští, Kamiński, Adwentowicz, Feldman, Roman). Żelazowski sice jako jeden z největších polských tragédů uplatňoval své dlouholeté zkušenosti a Trzcíński měl znamenité předpoklady z předcházejícího delšího úspěšného vedení krakovského divadla, ale ve Lvově se tyto výsledky neopakovaly.

Zásadní změna nastala teprve v r. 1930, kdy se ředitelem lvovského divadla stal Schiller. Povolal mladé talentované režiséry W. Radulského a E. Wiercińského, pokračoval ve spolupráci s vynikajícím scénografem A. Pronaszkiem a šťastně objevil mladého W. Daszewského. Rychle zkompletoval herecký soubor a obnovil intenzivní provoz ve Velkém divadle (název Teatr Wielki v Polsku zpravidla označuje operu), v činohře (Teatr Rozmaitości) a v tzv. Malém divadle (častý název pro lehký múzy). Toto období Schillerovy inscenační práce bývá nazýváno obdobím neorealismu, jehož koncepci vypracoval v předcházející sezóně v Lodži. Vyznačovalo se zvýrazňováním základní ideje děl, selekcí a zdůrazněním vybraných reálií, dynamičností a vystupňováním atmosféry v klíčových momentech, syntetizováním společensky a psychologicky závažných myšlenek.

Byla to doba velké hospodářské krize, hereckých stávek a letáků. Schiller nestál stranou, byl napadán v tisku a nazýván „apoštolem rudého divadla“. V r. 1931 se stal ředitelem divadla W. Horzyca, který měl pochopení pro Schillerovu činnost, doceňoval mimořádnou kvalitu jeho scénické práce. Jako bývalý legionář a poslanec Sejmu urovnal napjatou situaci a i po Schillerově odchodu ze Lvova mu umožňoval pohostinné

režie. Schiller ve Lvově režíroval 16 her (více pouze ve Varšavě). K nejvýznamnějším tamějším inscenacím patří: Dziady, Kordian, Stříbrný Salomeinin sen, Svejck, Spor o seržanta Grišu, Rvi, Čino! a Przybyszewské Případ Danton.

Těsná spolupráce Horzyci s Schillerem (a jím povolanými režiséry a scénografy Radulským, Wierczyńským, Pronaszkiem a Daszewským) přispěla znovu ke špičkové úrovni jevištní práce, za niž bylo oprávněně považováno jejich působení ve Lvově. Schiller odešel do Varšavy v r. 1932 a v sezóně 1932/33 řediteloval společně se Stefanem Jaraczem Nowe Ateneum. Horzyca byl ve Lvově do r. 1937, a těsně před druhou světovou válkou přijal ředitelské místo ve varšavském Národním divadle.

Oba velcí umělci scény Schiller a Horzyca měli společné východisko z Mickiewiczových přednášek o slovanském dramatu, v nichž básník postuloval poetické drama velkých forem. Oba se je snažili realizovat především na národním repertoáru. Prosazovali reformu, odmítali divadlo měšťanské a iluzionistické, skláněli se spíše k mysteriální formě plné básnických vizí a nadčasové důsažnosti. V jejich názorech a činnosti byly však také značné rozdíly. Horzyca byl přesvědčený demokrat, ale Schillerův radikalismus mu byl cizí. Byl literárnější a méně otevřený pro současné otázky, trvalé hodnoty stavěl nad aktuálnost divadla. Jestliže Schiller s dalšími mluvčími reformy přiznával vedoucí pozici režisérovi, Horzyca dával přednost autorskému textu, slovo mu bylo základním východiskem pro další představy. Byl více umělecký vedoucí, inspirátor, dramaturg, méně režisér, znalec jevištních postupů a techniky divadelního řemesla. Byl dobrým organizátorem a divadla úspěšně řídil. (Tato dovednost byla odeprěna Schillerovi, proto o Horzycovi prohlásil: nic divného, je to Čech.)

Ateneum bylo po uzavření divadla Bogusławského další varšavskou scénou, sdružující umělce se snahou po průbojném, novátorském a aktuálním divadle. Vzniklo v r. 1929 a vystupovalo v sále odborového svazu železničářů. Od r. 1930 je vedl Stefan Jaracz, v r. 1932 přibyl do vedení Schiller. Protože oba tito velcí umělci svým životním stylem vyvolávali někdy osobní spory, došlo k tomu, že v příští sezóně odešel Jaracz a divadlo krátce vedl Schiller s Adwentowiczem. Od r. 1935 divadlo vedl opět Jaracz, a bývá proto nazýváno Teatr Jaracza (což označuje rovněž způsob Jaraczova scénického projevu).

Ještě více nežli Schiller v divadle Bogusławského zdůrazňoval zde Jaracz zaměření na „svět práce“, na „dělnické masy“. Nepochybně se v této době ze všech čelných varšavských scén právě v Ateneu nacházel mezi diváky největší počet dělníků, odborářů, socializující mládeže a inteligence. Divadlo nebylo ve svých scénických postupech vyložené avantgardní, ale bylo smělé, s výraznou opozicí k oficiálnosti a tradičnosti. Zahájilo od modernizace uvádění klasiků (nejvíce Molière a Fredro), které hrálo bez respektu k zavedeným formám a konvencím, odlehčeně, zá-

bavně, s karikaturním a groteskním podtónem, v nápaditém a žertovném výtvarném řešení. V tomto směru našlo ideálního scénografa ve W. Daszewském. Velká část souboru byla vychována Redutou, měla smysl pro kolektivní práci a zdůrazňovanou etickou stránku herecké práce. Z Reduty přišla rovněž Stanisława Perzanowska, nejlepší Jaraczova spolupracovnice. Připravila zde většinu inscenací, spoluvytvářela styl divadla, aby vyhovoval současnému divákovi, zaujal ho hloubkou myšlenky i živostí a humorem. Hlavní pozornost byla věnována navázání blízkého kontaktu s publikem a dobové problematice tehdejšího rozbouraného světa. Největší hereckou osobností Atenea byl sám Jaracz; podsaditou postavou připomínal sedláka, vzbuzoval důvěru a získal si velkou morální autoritu.

Krakov vždy těžil ze svých bohatých středověkých a renesančních tradic, pietně a okázale uchovával dávné zvyklosti a obyčeje, mezi nimi také šopku a jiné formy lidových výstupů. Toto výjimečné postavení v polské kultuře si udržoval i ve 20. století. Proti varšavskému „divadlu hvězd“ dbalo krakovské divadelní prostředí více na autorský text, na na slovesné hodnoty, častěji a slavnostněji tu zněla poezie národních věštců. Přispíval k tomu i ten fat, že právě v Krakově nebo v Haliči žilo mnoho významných autorů. I modernizace scénické práce se po řadu desetiletí nejlépe dařila v Krakově. A ačkoliv podobně jako v minulém století i na počátku našeho věku odešla odtud řada scénických tvůrců, Krakov zůstal nadále městem čilého divadelního ruchu.

V čele krakovského divadla stáli v meziválečném dvacetiletí osvědčení umělci: Teofil Trzciński, Zygmunt Nowakowski, Juliusz Osterwa a Karol Frycz. Nejzajímavější a nejprůbojnější bylo patrně první ředitelské období Trzcińského (1918—1926), jemuž široký rozhled po světové dramatičce a umělecká mnohostrannost dovozovaly neustále oživovat repertoár. V něm se vedle pečlivě uváděných základních děl národní dramatiky (Mickiewiczovy *Dziady*, Słowackého *Kordian* a Lilla Weneda, Krasieńského *Nebožská komedie*, Wyspiańského *Veselka*, *Osvobození* a poprvé v Krakově nastudovaná *Kletba* aj.) vracela klasika antická (nejlépe připravená Euripidova *Medea*) a francouzská. Nejoblíbenějším autorem byl Shakespeare, dále např. Goldoni, Schiller, Musset, Ibsen, Dostojevskij, Strindberg, Shaw atd., z domácích především Rittner. Trzciński rád objevoval a uváděl nové domácí i cizí hry (Pirandello, Kaiser, Jevreinov, Claudel, Wandurski, Zagadłowicz), zařazoval básnická a avantgardní díla (první měl odvahu uvést Witkiewiczova *Tumora* *Mozkoviče* a *Vodní slípku*). Zvlášť zdařilé bylo uvedení tragédie Jana Kochanowského *Odmítnutí řeckých vyslanců na vavelském nádvoří* (1923). Ještě před Schillerovými inscenacemi bylo tak úspěšně realizováno monumentální básnické divadlo, po němž toužil Wyspiański.

Po odchodu čelných scénografů neměl Krakov stálého vynikajícího vý-

tvárnika. Bylo nutné zvát je z jiných měst. Z mladších se nadějně zapsala Zofia Stryjeńska v Słowackého Balladyně (1926). Ani Trzcińskému se nepodařilo udržet v Krakově přední polské herce (odešli odtud Wysocka, Solska, Adwentowicz, Brydziński). Citelným mezerám po permanentních odchodech pomáhala čelit dlouholetá a systematická výchova kolektivu, v němž po delší dobu v hlavních rolích vystupovali hlavně Józef Sosnowski, Waclaw Nowakowski, Józef Karbowski a Zofia Jaroszevska, která půl století zaujímal pozici čelné heriony u vděčného publika podvavelského města.

Zygmunt Nowakowski omezil šíři světové klasiky, hrané za jeho předchůdce, rozhojnil lehčí a zábavný repertoár a soustředil se na přípravu efektních kusů, u nichž předpokládal úspěch (přinesly mu ho Balladyna Słowackého, Achilleis Wyspiańského, Krakované a horalé Bogusławského a Překvapení Rostworowského).

Juliusz Osterwa položil hlavní důraz na základní díla domácí dramatiky a připravil sérii památných představení, v nichž sám často hrával titulní role. Byla to nastudování vzorná a divákům přinášela nevšední zážitky, vycházela však z dřívějších inscenací. V r. 1934 zavolal Osterwa do Krakova scénografa K. Frycze, který po něm v následujícím roce přejal ředitelské místo. Charakter divadla se v podstatě nezměnil, Fryczův rozhled přinesl vyšší počet děl současné světové dramatiky (mj. O'Neill, Pirandello, Crommelynck, Achard, Čapek). Svou vysokou divadelní kulturou se Krakov stále řadil mezi přední polská umělecká centra (Varšava, Krakov, Lvov, Lodž). Do bohatého, ale přece jen akademického rázu s poněkud eklektickým repertoárem vnesl život a průbojnost jeden z nejtalentovanějších mladých režisérů Waclaw Radulski. K jeho největším úspěchům patřila hra G. K. Chestertona Člověk, který byl čtvrtkem a poetická díla Marie Jasnorzewské-Pawlikowské.

K nejpodnětnějším iniciátorům meziválečného scénického dění náleželi Aleksander Zelwerowicz a Stanisława Wysocka. Oba byli velkými herci i režiséry, oba věnovali mnoho sil výchově herců, zvláště Zelwerowicz, dlouholetý ředitel varšavské dramatické školy, změněné v r. 1932 na Státní institut divadelního umění (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, zkráceně PIST), v Lidovém Polsku profesor a čestný rektor Státní vysoké školy divadelní (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, zkráceně PWST). Utvářeli nebo i řídili řadu divadel v různých městech a přiváděli je mezi špičková ohniska divadelního života (např. za svých pobytů v Lodži, ve Vilně a v Poznani).

\* \* \*

Základní hodnotou polské divadelní kultury vedle ideově závažné a slovesně vyvrážené dramatiky byly tradičně herecké soubory. Pro jejich výchovu založil A. Tyzenhauz v Grodně již v druhé polovině 18. století

„dramatickou školu“, zaměřenou hlavně na balet. V soustavném a náročném školení herců po Bogusławském (dramatickou školu založil v r. 1811) pokračovali dále především B. Kudlicz, T. Chełchowski, J. T. S. Jasiński, J. Chęciński, E. Deryng a další, ať v soukromých kursech, či ve školách divadelního a hudebního typu. O výchovu herců dbala sama divadla (nejlepší výsledky měli v Krakově) i jednotliví mistři jevištního umění, na počátku našeho století vedle Zelwerowicze a Wysocké např. R. Żelazowski a manželé Szczurkiewiczovi ve Vilně a v Poznani.

Pro přípravu herců meziválečného období mnoho znamenala činnost prvního významnějšího experimentálního divadla s názvem Studya (1916—1918), vedeného v Kyjevě S. Wysockou. Její záliba v klasice domácí i světové, zvláště v antickém dramatu, přispívala k tomu, že od východiska ze zkušeností Stanislavského a naturalistické popisnosti inklinovala ke scéně poetické a monumentální. Na tuto činnost navázala pozdější Reduta, která nesmírně pozvedla morální prestiž herecké práce i odbornou kvalifikaci divadelníků.

Kromě Reduty měl na herecké prostředí velký vliv odborný svaz polských herců ZASP (Związek Artystów Scen Polskich), založený koncem r. 1918. V něm našlo své vyústění dlouholeté úsilí o zřízení hereckého sdružení a zajištění náležitých podmínek pro divadelníky. Již na přelomu 18. a 19. století vznikaly při divadlech ve Varšavě, Lvově a Krakově fondy pro materiální pomoc zejména stárnoucím hercům. Na počátku 20. století vznikaly organizace umělců (1906 ve Varšavě, 1910 v Haliči) a přímým předchůdcem ZASP byl herecký svaz, založený 1917 v Kyjevě.

ZASP si získal značnou autoritu, důrazně hájil práva svých členů ve sporech se zaměstnavateli i jejich postavení ve společnosti a svým úsilím o dodržování přijatých zásad (i nejslavnějšími umělci) napomáhala k zachování etických principů v divadelním prostředí. Jednou z nejdůležitějších stránek působnosti Svazu bylo neustálé zvyšování odborné kvalifikace členů. Za tím účelem zavedl externistické zkoušky a organizačním tlakem nutil členy k jejich skládání. Součástí zkoušky bylo nejen zjistit předpoklady, schopnosti a dispozice (vzhled, hlas, dikce, gesta, pohybová stránka), ale i rozhled v dějinách umění, zvláště slovesného, znalost vývoje dramatu a divadla. Zkoušky byly závazné i pro režiséry (vzpomínanou událostí se stala zkouška jednoho z nejvzdělanějších divadelníků, místoředitele Národního divadla ve Varšavě W. Horzyci, který odmítl úlevu a procházel normálním zkušebním řízením). ZASP rozvíjel značnou publikační činnost, měl k dispozici orgán Scena Polska. Když PIST zřídil k původní herecké fakultě ještě fakultu režisérskou a školení scénografické, mohli mladší adeпти absolvovat všestranné divadelní studium.

V meziválečném období se výkvět polského herectva soustředil v první řadě do varšavských divadel (Teatr Narodowy, Teatr Polski, Reduta a Ateneum; herci často měnili své působiště nebo vystupovali na více jevištích současně, zřídka kdy zůstávali trvale věrni jednomu divadlu).

Z nejstarší generace přivítali novou svobodu ještě tři jedineční mistři, charakterističtí herci W. Rapacki (1840—1924), K. Kamiński (1865—1928) a komik M. Frenkiel (1858—1935), nástupce nezapomenutelného Żółkowskiho. Na mimovaršavských scénách sbírali vavříny znamenití tragédové R. Żelazowski (1854—1930) a J. Sosnowski (1863—1933). Ze starší generace celé meziválečné období v plné tvůrčí síle prožili L. Solski (1855 až 1954), I. Solska (1877—1958), W. Siemaszkowa (1867—1947), K. Adwentowicz (1871—1958), A. Fertner (1874—1959), S. Wysocka (1877—1941) a A. Zelwerowicz (1877—1955), vrcholné období své scénické činnosti prožívali M. Dułęba (1881—1959), J. Węgrzyn (1884—1952), M. Przybyłko-Potocka (1881—1944), K. Junosza-Stępowski (1882—1943), S. Jaracz (1883—1945), k pozdějšímu mistrovství dozrávali J. Kurnakowicz, M. Wyrzykowski, J. Woszczerowicz, M. Modzelewska, M. Malicka, H. Ordonówna, J. Romanówna, I. Eichlerówna, E. Barszczewska, J. Kreczmar, J. Świdorski, N. Andrycz a mnoho dalších. Obzvláště pro ženské role měla Varšava možnost vybírat představitelky z takového počtu dobrých hereček jako málokterá jiná scéna v Evropě.

Dobová kritika i obecenstvo vedle již legendárních postav, živelného a sugestivního tragéda B. Leszczyńskiego (1837—1918), charakterních herců Rapackého a Kamińskiego, robustního Frenkla se vzácným darem diskrétní a precizní komiky, protkané jemnými a důvtipnými odstíny a finesami, stavěly nejvýše všestranné charakterní herce s neuvěřitelnou schopností transfigurace Solského a Zelwerowicze, z nichž každý vytvořil téměř tisíc rolí, a předního představitele modernistických hrdinů K. Adwentowicze, nejlepšího v hrách Ibsenových a Strindbergových. Z čelných herců střední generace byli nejvýše oceňováni S. Wysocka, největší polská tragédka po Modrzejewské, J. Węgrzyn, tragéd i amant s jedinečnými vnějšími dispozicemi, hrdina úspěšný stejně ve světové i domácí klasice, jmenovitě romantické, ale též v současném repertoáru, dále J. Osterwa, velký samorostlý talent s osobním kouzlem, stavějící proti předchozí deklamaci (Tarasiewicz) přirozenost, ale zdobenou poezií, J. Junosza-Stępowski, pokračovatel Kamińskiego, mistr psychologického realismu a charakterizačního umění v portrétech historických vládců i svých současníků. Jestliže těmto třem hercům sympatický vzhled a výborná tělesná kondice vytvářela dodatečné předpoklady pro mimořádně účinné a působivé jevištní vystupování, pak S. Jaracz uchracoval jinou stránkou svého talentu: nízký, podsaditý a s méně zvučným hlasem důvěryhodněji ztělesňoval prostého člověka a vyvolával solidaritu s ukřivděnými a utiskovanými. Jeho postavy, trpící těžkými životními podmínkami, zakřiknuté a stydlivé, vyjadřovaly zároveň pochybovačnost, vášnivost, odbojnost a společenský protest. Jaraczův elektrizující pohled zpod obočí vyvolával hrůzu, jeho úsměv kryl karikaturní a groteskní masku. Dokázal zneklidňovat a vzrušovat v rolích shakespearovských, molièrovských, fredrovských, shawovských a rittnerovských stejně jako ve Švejkovi či Voigtovi

(Hejtman z Kopníku Zuckmayera). Nacházela-li kritika v projevech herců prvky naturalistické, pak Jaracz byl z nich snad nejbližší expresionismu.

V meziválečném dvacetiletí značně pokročila polská divadelní režie. Její role již dříve vzrůstala v souvislosti se zvýrazňováním kolektivního pojetí práce hereckého souboru, s prosazováním ideálu životní a umělecké pravdy, realistické výpovědi o životě, wagnerovského chápání umělecké syntézy, historické věrnosti u Meiningenských, iluze každodenního života u Antoina. Hlavní hrdina a dějová osnova přestávaly být ústředním organizujícím činitelem představení a velká reforma přisoudila režii vedoucí postavení v jevištní práci. Tyto tendence, uplatňující se v evropském divadelnictví, odrazily se v činnosti T. Pawlikowského v krakovském divadle a zásluhou Wyspiańskiego se na této scéně objevily prvky vlastní velké reformě. Wyspiański usiloval o autonomičnost, integritu a vnitřní celistvost rytmizovaného a polyfonického divadelního představení, které má být komponovanou syntézou hodnot básnických, výpravných, hudebních a hereckých. Tvůrcem tohoto nového artefaktu je režisér či „inscenátor“, jehož jednotící umělecká vize rozhoduje o způsobu vyjádření základní ideje dramatického díla. Wyspiański jako velký malíř a slovesný tvůrce konkretizoval své představy do souborného obrazu tak, aby celá scéna byla plná výrazu.

V jejich intencích nejdůsledněji pokračoval Schiller, který dále zvýraznil úlohu moderní jevištní techniky, scénografie spjaté s nejnovějšími výtvarnými směry a hudební složky, často vlastní proveniencí. Jeho inscenace nesly zřetelnou pečť tohoto přístupu. Další režiséři, nezřídka velké osobnosti, zpravidla nebyli tak radikální. V polských divadlech tak existovala široká škála režisérských koncepcí od tradičních až po avantgardní experimenty. Nejvlivnějšími skupinami byla Reduta a křídlo schillerovské, jinak řečeno koncepce divadla hereckého a „inscenačního“. Kvalita režisérské práce se dále zvyšovala ve třicátých letech, kdy Schillerem vedené režisérské studium všestranněji připravovalo novou generaci.

Z významnějších režisérů byl Schillerovu pojetí blízký W. Horzyca, lpěl však více na hodnotách textu a jeho věrném tlumočení hercem, stavěl na fantazii vyvolané slovem. Byl spíše iniciátorem, obyčejně spolupracoval se zkušeným režisérem. Především ústřední myšlenku, význam, smysl dramatického díla sledoval rovněž intelektualista T. Trzciński a předčasně zemřelý neorealista A. Węgieńko. A. Szyfman, K. Borowski a E. Chaberski kladli důraz na jevištní techniku a montážní dovednosti. L. Solski a K. Adwentowicz tradičně opírali představení o velké herecké výkony, přičemž Adwentowicz jednoznačně stranil progresivním společenským tendencím. Herecké kvality byly rozhodujícím činitelem také pro J. Osterwu, „ukrytého režiséra“, dbajícího na co nejadektivnější pochopení a vtělení autorských intencí v poloze psychologického realismu, nejraději v komediích plných poezie. Básnické drama a klasická tragédie



byly doménou S. Wysocké. Logiku a preciznost scénické mluvy vyžadoval režisér, kritik, vědec a pedagog B. Korzeniewski. Hlavně na francouzských a ruských komorních hrách adresně napadal měšťáka, zvýrazňoval ústřední konflikt. Současnost a důsledná divadelnost výrazových prostředků byla programem A. Zelwerowicze, usilujícího o umocnění herecké exprese využitím tradičních prvků (komedie dell'arte, klaunství, harlekynáda apod.) ve spojení s postupy avantgardními (nejblíže mu byl patrně Vachtangovův „fantastický realismus“).

V Redutě začínala S. Perzanowska, která v Ateneu prokázala svou psychologickou pronikavost především na komediálním repertoáru (Molière, Fredro, Zapolska), dále Iwo Gall a Edmund Wierciński. Oba experimentovali, usilovali o modernost a novátorský charakter svých inscenací, mnoho pozornosti věnovali výchově hereckých kolektivů. Gall jako malíř podtrhoval stránku výpravnou, malířskou a architektonickou. Wierciński po svých zkušenostech s expresionismem, kubismem a futurismem, poučený u Stanislavského a Schillera, vytvářel precizní, přímo průzračná poetická, komorní i monumentální představení ve stylu neorealistickém, věrný základnímu ideovému poselství uváděných her.

Zřetelný pokrok v režisérské oblasti byl vzájemně podmíněn základními proměnami ve scénickém výtvarnictví, které v 19. století v podstatě zachovávalo charakter divadelního dekorátérství z doby Galli-Bibienů. V malování pro scénu v duchu soudobých barokních, rokokových a klasicistních výtvarných postupů dosáhli značné úrovně již současníci Bogusławského J. B. Plersch (1730—1817) a A. Smuglewicz (1740—1810). Později je zastoupil romantický dekorátér A. Sacchetti (1790—1870) z italské dekorátérské rodiny, který přišel do Varšavy přes Brno a Prahu. Byl také dovedným „mašínistem“, řídil vyvíjející se jevištní strojní techniku. Ta v jeho době zajišťovala doplňkové momenty pro zobrazovaný dramatický příběh (přírodní a atmosférické jevy, světla, stíny, vítr, červánky, duhy, požáry, zvuky, šplouchání vody, strašidla, propadla, zdvihy, hřídely, praktikáblly atd.).

Pompézní barokní a klasicistická plátna nahradilo za preromantismu a romantismu prostředí rytiřských a historickovýpravných her a feérií, plných fantastiky, snovosti a exotiky, s rozjitřenou atmosférou, měsíčním světlem na pozadí divoké pustiny, skalnaté krajiny, gotických hradů či věžeňského sklepení. Postupně se vytvářely celé soubory hotových dekorací, z nichž byla po spuštění prospektu a vysunutí bočních kulis různými kombinacemi scéna doplňována tak, aby co nejlépe odpovídala odehrávanému ději. Později v realistických a naturalistických inscenacích se důsledně dbalo na vyvolání iluze životní skutečnosti. Po studiích v terénu bylo na jeviště dokumentárně přeneseno konkrétní venkovské nebo městské prostředí s typickou krajinou, architekturou, nábytkem, předměty a regionálními detaily.

Na přelomu století polská divadla z úsporných důvodů často kupovala celé komplety dekorací od berlínských a vídeňských podnikatelských firem. Z těch se potom podle potřeby vybíraly a sestavovaly nejvhodnější kusy. O výtvarné stránce představení se tak stěží dalo hovořit, někdy šlo spíše o zakrývání nevzhledných stěn a jevištní mašinerie (tuto skutečnost výstižně zachycuje výraz „wystawa“, užívaný tehdy pro výtvarnou složku).

Tento stav rozhodně odsuzoval Wyspiański. Požadoval zcela samostatné scénografické řešení pro každou inscenaci, která má být specifickým a kompaktním celkem, do něhož je organicky včleněna vizuální stránka a architektonika jeviště (myslil i na vhodnost malířských technik a druh použitého materiálu — dřeva, kovu, plátna, staviva) v těsném propojení se slovem a pohybem herců, střídáním a rytmizací obrazů, vytvářením skupinových scén, operováním světelnou technikou apod. Wyspiańskému nebylo dáno tyto svoje novátorské myšlenky plněji uskutečnit. V krakovském divadle a v kabaretu Zielony Balonik však jeho názory podněcovaly další výtvarníky a právě z tohoto prostředí vyšli téměř všichni významní představitelé polské scénografie první poloviny našeho století.

Ve vyšší míře se toto nové pojetí jevištního výtvarnictví mohlo projevit od r. 1913 ve varšavském divadle Teatr Polski, kde je zaváděli ve spolupráci s ředitelem A. Szyfmanem dva přední scénografové K. Frycz a W. Drabik. Především oni naučili polské diváky vnímat vizuální stránku představení.

Karol Frycz (1877—1963) měl rozsáhlé umělecké školení u krakovských mistrů, ve Vídni, Paříži a Londýně, krátce působil v Africe a Japonsku, s nevšední erudicí spojoval jedinečný smysl pro umělecké styly. Proti malířským předchůdcům dbal více na zaplnění jevištního prostoru, zaváděl trojrozměrnou dekoraci, byl mistrem v harmonickém slaďování interiérů, nábytku a kostýmů, skvěle vystihoval stylovou syntézu a atmosféru ztvárňované epochy v dílech světové klasiky. V jeho uplatňování plastičnosti architektonického řešení scény radikálně pokračoval A. Pronaszko.

Wicenty Drabik (1881—1933) měl s Fryczem společné východisko z krakovského postimpresionismu a secese, školení u krakovských mistrů (jmenovitě u Wyspiańského), u vídeňských scénických dekoratérů a v Kunstgewerbeschule. Lišil se od něho svým bujným malířským natuřelem. Jako syn horníka byl těsněji spjat s lidovým uměním a národní tradicí. Neměl Fryczova vytříbeného smyslu pro uměleckou stylizaci, zato svou bohatou invencí, fantazií, patosem, temperamentem a pestrou barvitostí vytvářel neobyčejně působivé jevištní prostředí pro romantické, lidové, poetické a monumentální drama. Někdy svým podmanivým viděním a expresionistickou deformací ovlivňoval pojetí celé inscenace.

Andrzej Pronaszko (1888—1961), třetí z velké čtveřice polských scénografů první poloviny našeho století, nazývaný „architektem scénického

prostoru“, náležel ke krakovské avantgardní formistické skupině (formismus byl polskou odnoží kubismu). Při své architektonické kompozici jevištního prostoru vycházel z principů kubistického malířství, členil ho geometrickými útvary, podesty a dekoracemi, pokoušel se tvrdými kostýmy geometrických forem spojit herce s okolím. Pronaszko byl spoluvtvůrcem věhlasných schillerovských inscenací monumentálního, poetického charakteru, nejdříve v divadle Bogusławského ve Varšavě a později ve Lvově, kde za Horzycova vedení připravoval své vrcholné scénografické návrhy pro velká dramatická díla národního repertoáru (šestkrát Mickiewiczovy Dziady, mnoho děl Słowackého, Wyspiańskiego aj.). Zpočátku pracoval Pronaszko společně se svým bratrem Zbigniewem, významným malířem. Pro další modernizaci polského divadelnictví vypracoval novátorské projekty (např. na simultánní a zájezdovou scénu). Především Pronaszkovým vlivem v polské scénografii třicátých a čtyřicátých let architektonická stránka rozhodně převažovala nad malířskou, která zřetelněji vystupovala do popředí znovu v polovině století.

Plastické vidění scény je vlastní rovněž Władysławovi Daszewskému. Na rozdíl od Pronaszkovy velkolepé stavebnosti a masivnosti má jako grafik a karikaturista blíže k malířství a současnosti. Zvláště v realistických hrách neváhá sáhnout po předmětech všedního života. Scénu komponuje s vytříbeným koloristickým vkusem, důmyslně ji odlehčuje výtvarným vtípem, ironií, karikaturní nadsázkou, skepsí, jemnými pastelovými odstíny. Od konstruktivismu směřoval k neorealismu a Schiller v něm v době svého největšího společenského radikalismu našel ideálního spolupracovníka pro uvádění aktuálních her s kritickým a satirickým vyhocením ve stylu „komponovaného realismu“. Nacházeli společnou řeč i později, kdy se jejich přístup k uváděným kusům vyznačoval vyšším stupněm intelektuálního nadhledu. Daszewski podporoval i další levicové umělce (např. Jarace z Adwentowicze) při jejich obhajobě svobodného scénického projevu před administrováním herců a narůstajícím tlakem ze strany vládních orgánů a divadelního koncernu TKKT.

Podstatná změna v pojetí scénického výtvarnictví a jeho rychlý rozvoj napomáhaly k tomu, že scénografie nejvydatněji přispívala k uskutečňování divadelní reformy. Vedle přetrvávajícího iluzionistického autenticismu a dokumentárnosti, statickosti pozadí, symbolicky zjednodušující náznakovosti a lyrické náladovosti se prosazovalo dynamické pojetí prostoru a dekorací, prostorové tvarování, kubistická stylizace a monumentalismus.

\* \* \*

Přední činoherní scény v hlavních divadelních centrech rozhodovaly o základní vývojové linii polského divadelnictví. Ve velmi početné a rozvrstvené divácké obci však stále přibývalo těch, kdo rozptýlení a zábavu

vyhledávali více než vážné dramatické umění. Týká se to zejména bohatnoucích měšťáků, kteří již dávno dávali přednost veseloherním scénám, tzv. zahradním a předměstským divadélkům, vznikajícím od druhé poloviny 19. století hlavně ve Varšavě a v Lodži. Na přelomu století triumfovala opereta a po kabaretní vlně se znovu prosazovala ve dvacátých letech. Za řízení Ludwika Śliwińskiego byla daleko nejvýnosnější součástí vládního divadelního koncernu WTR (Warszawskie Teatry Rządowe). Disponovala početným souborem oblíbených umělců (A. Zimajerová, R. Morozowicz, L. Messalová, J. S. Redo, H. Leszczyńska, W. Rapacki syn aj.). Uváděla bohatý a pestrý repertoár lehčí múzy domácí i cizí, nejvíce francouzské a maďarské, tehdy velmi prosperující. V meziválečném dvacetiletí ještě zesílila snaha zakládat nová a nová divadla, z nichž většina nebyla s to přetrvat v ostrém konkurenčním boji jednu nebo několik sezón.

Nejvyšší úroveň ze scén zábavného typu si dlouhou dobu udržovalo divadlo Teatr Letni, uvádějící od r. 1870 také balety, opery, operety a dramata, aby se po r. 1918 soustředilo na komedie, veselohry a frašky. Mezi jeho herci vynikali především ohromně populární Mieczysława Ćwiklińska a korpulentní „démon komismu a humoru“ Antoni Fertner, kteří již svou přítomností vnášeli na jeviště značnou dávku osvobodivého životního komismu a šelmovského veselí.

Na neprofesionální půdě vznikala nová scénická forma — kabaret, který se na rozhraní století z pařížského prostředí rychle šířil po Evropě (Le Chat Noir, Uberbrettel, Elf Scharfrichter, Schal und Rauch, Simplicissimus aj.). V Polsku se brzy stal jednou z nejživějších oblastí divadelního života.

První významnější polský kabaret Zielony Balonik vznikl v Krakově v revolučním roce 1905, který byl pro polskou společnost a kulturu velkým impulsem, mezníkem a branou do 20. století. Krakovský kabaret měl podobný charakter jako Chat Noir na Montmartru. Odrážel střetávání mladé umělecké bohémy s odcházejícím světem, vyjadřoval pohrdání a provokaci vůči prolhané měšťanské morálce, přežívajícím předsudkům a konvencím. Básníci, malíři, skladatelé, interpreti, herci, zpěváci a výtvarní umělci se scházeli v Michalikově kavárně a v satirických, příležitostných, pijáckých a frivolních písních, recitacích, parodiích, parafrázích, skečích, kupletech, hudebních žertech, tanečních a baletních výstupech, plných černého humoru a groteskně absurdních poloh, se vysmívali důstojným tradicionalistům, zastaralým představám a dogmatům, pozitivistickému utilitaristickému výkladu světa, jeho „vědeckosti, rozumu a logice“. (Ostrou opozicí vůči pozitivismu se vyznačovala celá mladopolská generace.) S oblibou při tom oživovali a parafrázovali folklórní náměty, baladické příběhy, sentimentální idyly a kramářské písně, vraceli se k pramenům elementární lidové divadelnosti, zachovávané v ochotnickém a loutkovém divadelnictví, výstupech dávných mimů, v komedii dell'arte

apod. V rámci divadelního života byl kabaret spolu s šířícím se amatérským ruchem na venkově i ve městech výrazem opozice oproti oficiálnímu a elitárnímu divadlu a zároveň otevíral cestu k rozvoji malých divadelních forem, k odbourávání odstupů mezi hercem a divákem, k aktivizaci publika, která se později stala tak významnou složkou v úsilí avantgardních novátorů.

Bylo přirozené, že nová kabaretní forma se uchytila právě v Krakově, kde pietně a pompézně uchovávaná tradice feudálně buržoazní a klerikální vyvolávala ostrou kritiku ze strany levice a posměšnou reakci u mladopolské secesní bohémy. Ač způsobem dosti provokativním napadala měšťácký vkus a anachronistické přežitky, nepřevážil v ní revoltující vzdor či jarryovsky zžíravá deformace stávajících poměrů. Polský kabaret se vyvíjel dále především po linii literární satiry a parodie, v níž byla zachovávána trvalá spojitost se slovesnou tradicí.

I v této nové divadelní formě se prosadila životnost a schopnost neustálého vývoje staropolské šopky, která se z původní skladby náboženského charakteru postupným včleňováním laických námětů, aktuální problematiky společenské, sociální a kulturní změnila až v satirický a politický kabaret, v němž vystupovaly postavy zobrazující prominentní a populární osobnosti současného politického a uměleckého dění. V Krakově a v Haliči, kde byla šopková tradice nejživější, je tento kabaret vlastně šopkou intelektuálního typu, vytvářenou mladými průbojnými umělci. Šopka mysteriální se tak změnila v šopku satirickou. Zachovala svůj scénický půdorys, kompoziční strukturu i část tradičních postav a rozvíjela se jako velmi oblíbená literární revue s postavami z literatury, umění a veřejného života. V novoročním období byla hrána v nejrůznějších prostředích. Vedle T. Boye-Zeleńského, nejpilnějšího autora textů, podíleli se na tvorbě programů krakovského kabaretu např. dramatik J. A. Kisielewski, kritik W. Noskowski a pozdější přední osobnosti polských scén L. Schiller, A. Szyfman, T. Trzciński, K. Frycz.

Podobnou formu jako Zelený balónek mělo divadélko Figliki a kabaret Modus, založené A. Szyfmanem. Ve Varšavě, kde se kabaretní forma stala velmi populární během první světové války a udržovala si svou atraktivní přitažlivost celé meziválečné období, se vedle postupů vlastních šopce uplatňovala tradice literárních kaváren (Kavárna Pod Pica-dorem, Zemiańska, IPS, SIM aj.). Operetní, revuální, estrádní a jiná představení veseloherního a zábavného charakteru byla vyhledávána, nacházela ohlas a zaměřilo se na ně mnoho divadelních podnikatelů. Nejhodnotnější programy tohoto typu propagovaly kabarety Qui Pro Quo (1919—1932, s převážně literárním programem, filozofickým a politickým podtextem) a Morskie Oko (1927—1933, s převahou revue pařížského typu, plnou efektů a exotiky). Vedle nich kratší či delší dobu působily další analogické scény jako Czarny Kot, Miraż, Argus, Sfinks, Stańczyk, Rex, Perskie Oko, Banda, Stara Banda, Cyganeria, Orfeus, Hollywood, Wielka

Rewia, Tip-Top, Cyrulik, Cyrulik Warszawski, Ali Baba, Bagatela, Buffo, Małe Qui Pro Quo, Maska, Nietoperz aj.

Poččetně produkce lehčí múzy mívaly krátký život, snadno vznikaly a zanikaly, splývaly a měnily svůj charakter, vedení i členy souborů (nezřídka je k tomu nutily finanční potíže nebo vysoké daně, jež od nich požadovala městská správa). Některá si však dokázala vytvořit originální tvůrčí profil a dosáhnout vysoké úrovně v rámci daného žánru. Bylo to zpravidla tam, kde se setkalo kvalitní autorské a umělecké zázemí, kde hodnotný dramatický text interpretovali talentovaní výkonní umělci. Pro tato divadla psali např. znamenití básníci Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jan Lechoń, Jan Brzechwa a Lucjan Szenwald, dramatici Stefan Kiedrzyński, Kazimierz Wroczyński, Bruno Winawer, Antoni Cwojdziański a Jerzy Jurandot, z autorů písňových textů vynikali Marian Hemar a poněkud kýčovitý Andrzej Włast. V programech těchto zdařilých produkcí s oblibou vystupovali herci předních scén činoherních, operetních a komediálních, k nimž se družili v naší práci dosud neuvádění Kazimiera Niewiarowska, Józef Redo, dále pak především na kabarety, revue a estrády zaměřeni herci, zpěváci a tanečníci jako Hanka Ordonówna, Mira Zimińska, Zula Pogorzelska, Kazimierz Krukowski, Tadeusz Olsza, Andrzej Bogucki, Karol Hanusz, Ludwik Sempoliński a znamenitý komik Adolf Dymcza, představitel excentrického humoru. Z konferenciérů si svou nápaditostí, elegancí a dovedností navázat bezprostřední kontakt s diváky získal jejich oblibu hlavně Frederyk Járosy, původem Maďar, začínající svou kariéru ve Vídni. V polském divadelním prostředí zakotvila řada cizinců již v době osvícenské, a že bylo Polsko pro ně atraktivní i v meziválečném dvacetiletí, o tom svědčí scénické úspěchy dalších umělců zdomácnělých na polských scénách zábavného typu: Elna Gistedt přišla ze Švédska, Eugeniusz Bodo (E. Junod) byl synem švýcarského divadelního podnikatele a Rus Vsevolod Orlov přišel — podobně jako Járosy — s kabaretní skupinou Siňaja ptica.

Z mimovaršavských kabaretů získali si své renomé poznaňská Rózowa Kukułka (1928—1931), výrazně navazující na krakovský Zelený balónek, a její pokračování Klub Szyderców (Pod Kaktusem). Zasloužil se o to především výtvarník, humorista a autor písní Ludwik Puszet a pak dramatik, satirik a parodista Artur Maria Swinarski, jakož i jejich spolupracovníci satirička Magdalena Samozwaniec a básník Jan Izydor Sztaynger.

\* \* \*

Vedle profesionálního divadla rozvíjelo se dále i divadelnictví amatérské, zpřístupňující dramatické umění široké divácké obci ve městě a na vesnici. Pokračovala dlouholetá diskuse o lidovém divadle, která se v některých výpovědích snažila řešit i otázky demokratizace kultury a pro-

blematiku současného divadla vůbec. Mimořádný rozsah této diskuse v mnoha časopisech a novinách svědčil o tom, že šlo o palčivé otázky celospolečenské důsaznosti.

Zároveň je třeba si uvědomit ohromné posuny ve vývojovém procesu evropských národů, ve společenském vědomí, v kultuře a umění. Imperialistická světová válka brutálně odhalila všeobecnou a hlubokou krizi buržoazní formace a otřásla hierarchií hodnot. V polském prostředí silně působily revoluční události r. 1905 a 1917. Zásadní proměny všech oblastí národního života dovršilo obnovení národní samostatnosti. V kultuře a umění ztrácel své dominantní postavení mladopolský modernistický estetismus. Poválečný optimistický vitalismus se obracel ke každodennímu konkrétnu a technické civilizaci, ústil do kolektivismu, futurismu a avantgardismu. Jistý zlom nastal na rozhraní dvacátých a třicátých let, kdy světová hospodářská krize, nástup fašismu a nacismu vyvolávaly nebezpečí nové pohromy a s tím související katastrofické nálady. Zároveň však docházelo k uvědomování a formování levicových sil k obraně lidské civilizace před silícím militarismem.

Obecné vývojové tendence i aktuálně probíhající sociální, politický a ideový zápas se odrážely ve všech oblastech národního života, bezprostředně zasahovaly i do scénického dění, profesionálního i amatérského. Sociální rozpory a konflikty, před r. 1918 často zastiňované národními otázkami a nutností dovršit národně osvobozenecký zápas, vystupovaly nyní do popředí a přispívaly k názorové diferenciaci. Sířil proud proletářského divadelnictví a v něm křídlo revolučního zaměření. Tento proud rozhodněji vystoupil poprvé na rozhraní sedmdesátých a osmdesátých let při vystoupeních polských socialistů vedených L. Waryńským. Účastnili se jich i J. Gadomski a B. Czerwieński, jejichž hry Larik a Otok vyvolaly diskuse a přiváděly do divadel lidového diváka. Otok byl uveden r. 1881 ve Lvově a r. 1882 v Krakově, Larik (vytištěn v Ateneu 1886; v carském záboru bylo jeho uvedení zakázáno) v Krakově v r. 1887 a v Poznani r. 1904. Ačkoli jejich další inscenace byly zakazovány, hry se stále vracely na proletářské scény a náležely k jejich základnímu repertoáru vedle Hauptmannových Tkalců, Heyermansovy Naděje, Langmannova Bartela Turasera a Šubertova Dramatu čtyř chudých stěn. Z domácích her to byli např. Kozakiewiczovi Poražení vítězi, díla Fredrova, Anczycova a Zapolské, úryvky z Mickiewiczových Dziadů, jmenovitě věžeňská scéna z třetí části, některá dramata Słowackého, jehož výročí se v r. 1909 odrazilo silným echem v dělnickém divadelnictví. O rozsahu a scénické účinnosti představení tohoto typu svědčí tehdejší tisk, dobové paměti i účast předních scénických sil (ve svých divadlech je uváděli a při četných zájezdech i na amatérských scénách v nich hráli čelné role např. T. Pawlikowski, L. Solski, R. Żelazowski, G. Zapolska, E. Rygier, M. Frenkiel, K. Adwentowicz). Na rozmach dělnického divadelnictví ukazuje mj. I. sjezd polských dělnických amatérských souborů

ze Slezska a Moravy, na který se do Orlové v r. 1911 sjelo 21 divadelních souborů, převážně hornických.

Divadla se nejednou stávala dějištěm politických demonstrací. Jestliže dříve mívaly obvykle národní, proticarské nebo protigermanizační zaměření (např. při návštěvách Heleny Modrzejewské), na přelomu století dostávaly socialistické zabarvení a končily zpěvem Červeného praporu nebo Internacionály. Stávalo se tak ponejvíce v rakouském záboru, kde se občas na jevišti objevily hry s progresivním vyzněním. Proti nim pro-rakouské správní orgány prosazovaly podřadné kusy zesměšňující socialistické hnutí. To pochopitelně vyvolávalo pobouření v hledišti. Větších rozměrů nabyly demonstrace v Krakově (1897, 1899) a ve Lvově (1907; šlechtný T. Pawlikowski vyjádřil tehdy uznání „nejváženějšímu publiku, které se nenechá v divadle urážet“). Převážně proticarské zahrocení měly demonstrace ve Vilně (1902), v Lodži (1903, 1905), v Białystoku (1903) a ve Varšavě (1905); při uvádění Gorkého Měšťáků a Na dně vyjadřovalo obecenstvo svou podporu uvězněnému autorovi. Narůstající vření vyvrcholilo divadelní stávkou a účastí divadelníků na revolučních akcích v r. 1905.

Vývoj divadelnictví spjatého s proletářským hnutím pokračoval v nových podmínkách po r. 1918. Podporovalo je mnoho významných spisovatelů, umělců a publicistů (W. Broniewski, S. R. Stande, A. Sokolicz, J. Zawieyski, W. Wandurski, W. Wasilewska, E. Szymański, L. Kruczkowski, T. Peiper, L. Piowar, L. Pasternak, M. Szczuka, S. J. Lec, L. Szenwald, J. Cyrankiewicz, A. Polewka aj.). L. Schiller uvedl ve studiu W. Broniewského Slovo o Jakobovi Szelovi B. Jasienského, radou a pomocí nešetřil K. Adwentowicz, E. Poreda, A. Zelwerowicz, J. Rotbaum, J. Chojnacka. Pro vznikající soubory bylo třeba školených vedoucích, mladým divadelníkům scházelo odborné vzdělání; učili se zobecňovat zkušenosti vlastní i zahraniční, v prvé řadě pokročilého divadelnictví německého a ruského proletariátu. Ideově umělecké principy a jejich jevištní realizaci rozpracovávaly nové teoretické práce (A. Sokolicz, Teatr proletariacki, 1921; A. Radek, Teatr robotniczy, 1921; J. Hempel, Kultura robotnicza, 1922; W. Wandurski, Upodobania estetyczne proletariatu, 1923; A. Polewka, O teatr robotniczy, 1929; T. Peiper, Sztuka proletariatu, 1929; L. Piowar, Teatr, który będzie jutro, 1936; některé výpovědi L. Schillera a příslušné stati v levicových časopisech, jmenovitě Naprzód, Kultura Robotnicza, Nowa kultura, Dźwignia).

Progresivní křídlo v dělnickém divadelnictví se orientovalo na Polskou komunistickou stranu (KPP) nebo na levicí Polské socialistické strany (PPS), která měla rozhodující vliv na práci široce rozvětveného Sdružení dělnické univerzity TUR (Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego); to v rámci své rozsáhlé vzdělávací a osvětové činnosti organizovalo také dělnické divadelní soubory.

Mezi nejčilejší dělnické scény náležely některé soubory varšavské



(Scena i Lutnia Robotnicza, Studio Teatru Robotniczego UL, Centralna Scena Robotnicza TUR, Robotnicze Studio Teatralne W. Broniewskiego, Kabaret Czerwona Latarnia, Teatr Eksperymentalny), Łódzka Scena TUR a Teatr TUR A. Polewky v Sosnovci (názvy těchto i jiných dělnických scén se často měnily).

Z profesionálních divadel se k novému, převážně dělnickému publiku cílevědomě obracela např. varšavská divadla Bogusławského, Fredry, Zeromského a Ateneum, v Lodži, Krakově a ve Lvově hlavně ta, která měla v názvu „populární“ nebo „lidové“.

Vedoucí postavení mezi dělnickými amatérskými scénami zastávala Łódzka Scena Robotnicza především zásluhou svého vedoucího Witolda Wandurského. Ten se po pobytu v Moskvě a Charkově (1913—1921), kde vystudoval práva, důkladně se seznámil s ruskou kulturou a avantgardními divadly, studoval dávné scénické formy a vedl ochotnický soubor, vrátil do Lodže a s velkým zaujetím se soustředil na reformu divadla. Lodž byla největším polským centrem proletářského živlu. Působilo zde mnoho amatérských souborů nejrůznějšího ideového zaměření. Dělnickému publiku již delší dobu vycházela vstříc i zdejší profesionální divadla, zvláště vedená Zelwerowiczem, od něhož se Wandurski nemálo naučil. Sám však jako organizátor a teoretik dělnického divadla, nadšený Majakovským, poučený sovětskými avantgardními experimenty, novátorskými snahami a postupy Mejercholdovými, Tairovými, Vachtangovými i Piscatorovými, usiloval o vyhraněné divadlo proletářského typu, plně angažované ve společenském zápase. Ve smyslu zdivadelnění divadla oživoval dávné plebejské výjevy jarmarečního a folklórního divadla, které aktualizoval v moderně zjednodušené lidově pohádkové stylizaci. Uplatňoval mejercholdovskou biomechaniku, potlačoval iluzivnost, odstup mezi jevištěm a hledištěm, zvýrazňoval agitační složku. V tomto duchu napsal několik her (Smrt na hrušce, Hra o Herodesovi, V hotelu Imperialismus, Mela; některé se nezachovaly). Mnoho pozornosti věnoval soustavnému zvyšování odborné úrovně souboru, který se v příznivých podmínkách mohl stát prosperující stálou scénou. Nestalo se tak hlavně proto, že Wandurski byl za svou politickou aktivitu napadán a v r. 1928 uvězněn. Po protestech čelných spisovatelů byl sice na kauci propuštěn, ale pro nebezpečí dalších policejních zásahů odešel přes Berlín, kde 1929 vedl divadélko Polska Scena Robotnicza, do Sovětského svazu. V Kyjevě a Moskvě organizoval polské divadelní skupiny.

Značnými proměnami procházelo také ochotnické divadlo na vesnici. Od druhé poloviny 19. století zaznamenávalo neustálý kvantitativní růst a přinášelo svědectví o tom, jak bylo povšechné vědomí o mimořádné roli a nezastupitelnosti divadla v národním životě. Masovost jevu sama ještě neřešila neujasněnost koncepce a roztržitost lidového divadelnictví, takže se často stávalo, že se zřizované soubory brzy rozpadaly nebo byly různými skupinami a organizacemi využívány k podpoře jejich

akcí, svátků, oslav, výročí — nebo prostě ke shromáždění finančních prostředků na nejrozmanitější účely (nejčastěji šlo o organizace požárnické, osvětové, školské, církevní či politické; tvářnost vesnických souborů ovlivňovalo zvláště silící rolnické hnutí).

Užitečnost a potřebnost lidového divadelnictví byla obecně chápána a bylo podporováno vesnickou inteligencí, zejména učiteli, spisovateli, publicisty (S. Żeromski, W. Orkan, T. Pawlikowski, K. Estreicher, M. Limanowski, W. Bruchnalski, E. Kucharski, S. Pigoń, J. Krzyżanowski, I. Solarz, J. Zawieyski, L. Kruczkowski) i obětavě pomáhajícími herci ze stálých divadel. Vyšlo několik příruček o amatérském divadle a od r. 1908 vycházel měsíčník Teatr Ludowy. Populárnímu a bohatě rozvětvenému hnutí však dlouho scházela koncepčně vypracovaná ideová základna a organizační centrum, které by zajišťovalo a vedlo odborné vzdělávání, chyběly studijní a umělecké texty. V repertoáru stále převládaly tradiční folklórní výstupy, poučné, výchovné a vlastenecké kusy autorů z minulého století (W. L. Anczyc, J. Galasiewicz, A. Ładnowski, A. Staszczuk, A. Wieniarski, F. Dorowski). Jisté organizační sjednocení sice nastoupilo v r. 1907 ve Lvově a r. 1919 ve Varšavě (Związek Teatrów Ludowych), ale jasné zaměření a metodickou soustavnost vnesla teprve energická a nadšená působnost Jędrzeje Cierniaka ve funkci předsedy Instytutu Teatrów Ludowych (zal. 1929), v níž našel svůj životní cíl. Podobně jako Wandurski a další zástupci levice se snažili po všech stránkách zajistit rozvoj dělnického divadla, Cierniak se svými spolupracovníky (jmenovitě Z. a I. Solarzovými) vzdělával a povzbuzoval vesnické ochotníky. Na rozdíl od Wandurského mohl jako vysoký státní úředník svou činnost rozvíjet v klidu. Psal teoretické a programové stati, vedl školení a konference, byl autorem řady scénických textů.

Cierniak viděl svět vesnického divadla jako zcela autonomní oblast, odseparovanou od městského scénického dění. Podle něho se soubory měly soustředit na čistě venkovskou problematiku, uchovávat lásku k tradici a rozvádět dávné obrady a folklórní náměty: jesličkové výstupy, šopky, vánoční koledy, masopustní a karnevalové zvyklosti (turoń), velikonoční cyklus, vynášení Morany, tzv. kohoutek jako symbol plodnosti, svatojanská noc (sobótka), dožínky, posvícení, svátky zemřelých, zvyky přírodního roku a lidského života, svatby, pohřby apod. Tyto zvyklosti byly ovšem hluboce zakořeněny v povědomí nejen venkovského lidu, ale celého národa a byly již mnohokrát ztvárňovány předními slovesnými autory v širších souvislostech (Kochanowski — Sobótka, Mickiewicz — Dziady, Słowacki — Balladyna, Wyspiański — Wesele a další díla, Rydel — Betleem polskie, Żeromski — Turoń atd.) a staly se součástí celonárodní kultury, stejně jako sedlák byl již v literatuře a umění zobrazován nejen jako uchovatel tradičních obřadů (u Bogusławského, Kamińskiego, Korzeniowského, Moniuszka, Kasprowicze, Orkana aj.). Levicová kritika proto oprávněně vytýkala Cierniakovu pojetí jednostrannost,

tradicionalismus a odtržení od palčivých otázek současnosti. Toto zúžení zorného pole pocítovala i silná levice v rolnickém hnutí, která neschvalovala izolaci od městských profesionálních a amatérských scén.

Na druhé straně je třeba zdůraznit, že Cierniakovo nadšené a obětavé úsilí podstatně přispělo k sjednocování a aktivizaci vesnických amatérských souborů, získávalo divadelnímu umění rozsáhlé divácké zázemí. V době, kdy odsuzování elitárnosti a snaha po získání nového divadelního publika byla jednou z ústředních otázek celého divadelnictví, byla tato stránka Cierniakovy působnosti plně doceněna, stejně jako jeho neustálá péče o náplň činnosti a o zvyšování odborné úrovně souborů.

Ve směru modernějšího chápání a uvádění výtvorů z pokladnice lidového umění působily současné Schillerovy jedinečné inscenace staropolských a folklórních skladeb, které zvýšily zájem o tuto oblast tvorby a přisvojovaly ji také městskému divákovi.

K podstatnému rozšíření divácké základny a působení scénického umění přispívalo rovněž pořádání představení pro děti a mládež. Na toto velmi početné a vděčné obecenstvo pamatoval již Komenský a dávné školské divadlo, pozdější doba mu však nevěnovala soustavnější pozornost. Teprve na počátku našeho století se dosud porůznu pořádaná příležitostná produkce, vyznačující se obvykle didaktismem a moralizujícím ponaučením, začínala postupně utvářet jako specifická scénická oblast, když sama stálá divadla častěji organizovala sváteční a odpolední zlevněná žakovská a studentská představení. Vedle vybraných kusů z normálního repertoáru byly zde nejčastěji uváděny zdramatizované pohádky, pověsti a legendy, adaptace děl s historickou tematikou, šopky, jesličkové hry, Rydlovo Betleem polskie a skladby M. Konopnické, A. Oppmana, B. Hertze, K. Makuszyńskiego, E. Szelburg-Zarembiny, M. Kownacké aj. Souběžný rozvoj literatury pro děti poskytoval vhodné texty.

Mezi prvními divadly věnujícími mladým divákům tuto speciální péči bylo krakovské divadlo J. Słowackého a varšavský Teatr Polski, v lodžských divadlech představení pro děti připravovali zejména H. Małkowski a A. Zelwerowicz, v Katovicích S. Ligoń. Soustavnou péči jim potom věnovali ve varšavské Redutě. Teatr dla Dzieci Instytutu Reduty tam vedla M. Dulęba a za jejím příkladem i v ostatních divadlech vystupovali v představeních pro mládež další čelní herci: Wysocka, Osterwa, Solski, Węgrzyn, Jaroszevska, Eichlerówna a další. Školní divadlo jako pravidelnou součást výchovy mládeže zavedl po svém příchodu do Krakova Osterwa v sezóně 1932/33 a pokračoval v něm jeho nástupce Frycz.

Postupně vznikaly i samostatné scény a soubory věnující se divadelní tvorbě pro děti a mládež. U některých převažoval komerčně podnikatelský přístup a nedostatečná dbalost na hodnotný repertoár (např. T. Ortym-Prokulski), jiné s neobyčejnou pečlivostí napomáhaly svým vysoce uměleckým programem k estetické výchově mládeže (např. Jaskółka, Teatr Płomyczka a Nasz Teatr, vedené H. Starskou ve spolupráci s J. Chojnac-

kou, S. Jaraczem, I. Gallem, H. Szletyńským, H. Ładoszem a jinými významnými umělci).

Především u dětí nacházelo odezvu loutkové divadlo, které bylo v Polsku tradičně spjato s vývojem šopky. Od 1927 do 1939 hrál loutkové představení pro děti v Krakově, Katovicích a Poznani Stefan Polonyj-Poloński ve vlastním divadélku Miniatury. Vedle domácích her měl ve svém repertoáru i hry cizí, např. Maeterlinckova *Modrého ptáka*. V tomto divadélku, odkoupeném od Poloňského, katovický malíř a divadelník S. Ligoń zvyrazňoval ve slezském národnostně složitém regionu národní tematiku a používal s úspěchem místní nářeční formy. Z tradice šopky, pohádkového a folklórního repertoáru vyšlo i varšavské loutkové divadlo Baj, vedené v třicátých letech J. Wesołowským. Ve smyslu svého programového novátorství neustále svou tvorbu obohacovalo repertoárově (soutěžemi podněcovalo vznik nových her) i značnými proměnami v oblasti jevištních postupů (kombinace loutek a stínů, funkce vypravěče, od grotesek k hlubšímu propracování charakterů), uměleckou stránku spojovalo se společensky progresivním výchovným působením (náleželo do rámce dělnického sdružení přátel dětí — Robotniczne Towarzystwo Przyjaciół Dzieci).

V Poznani hrálo dokonce několik loutkových scének a básník J. I. Sztudynger, který studoval problematiku loutkového divadla i v Československu a potom pro ně s velkým nadšením pracoval, zde v r. 1939 otevřel vzorné loutkové divadélko Błękitny Pajac a vydával měsíčník Bal u lal.

Divadlu pro děti a mládež věnovali teoretické práce divadelníci i pedagogové (L. Komarnicki, Z. Kwieciński, J. Cierniak, J. I. Sztudynger aj.). Vesměs se snažili učinit z něho účinnou složku výchovného procesu, která by společně s výukou výtvarnou, rytmickou a hudební rozvíjela estetické citění mládeže, kolektivní spolupráci při přípravě vlastních představení, jež by probouzela tvůrčí zájmy a snahu po uměleckém vyjadřování, formovala osobnost. Podobné cíle sledoval měsíčník Teatr w Szkole a zvláštní ediční řady jako Teatr Amatorski a Teatrzyk dla Dzieci i Młodzieży.

V meziválečném dvacetiletí vznikly v Polsku četné scény studijního, experimentálního a avantgardního charakteru, někdy při stálých divadlech, jindy samostatně. Zpravidla rychle zanikaly, neboť bez podpor a subvencí nemohly delší dobu hradit náklady na divadelní provoz. Některé z nich prosazovaly základní tendence velké divadelní reformy, jiné usilovaly o výchovu herců a diváků, o scénický projev odpovídající určitým sociálním vrstvám, společenským a politickým hnutím, jiné znovu směřovaly k radikální změně divadelního života, dramatického a jevištního projevu, měly vyloženě novátorský charakter. O scénické novátorství se již před Teatrem Polskim a Zelwerowiczem pokoušeli např. M. Gawalewicz, K. Zalewski a varšavská divadla Teatr Artystyczny

B. Leśmiana, K. Wroczyńskiego a J. Orlińskiego, jehož několikaměsíční provoz v r. 1911 sledoval hlavně moderní postupy v inscenační technice, a po osvobození Elysnor, založené v r. 1921 z podnětu J. Iwaszkiewiczze a dalších členů básnické skupiny Skamander.

Je možno říci, že studijní a experimentální ráz měla veškerá rozsáhlá a záslužná aktivita Reduty, zvláště jejího Institutu. Radikálnější povahu ve smyslu politickém i uměleckém měly dělnické scény (např. varšavská Scena i Lutnia Robotnicza nebo Łódzka Scena Robotnicza) či průbojná působnost E. Poredy. Rozhodně avantgardní zaměření mělo krakovské divadélko Cricot, nejvýznamnější tehdejší polská experimentální scéna. Je přirozené, že vznikla právě v Krakově, který byl již delší dobu ohniskem nových kulturních proudů a divadelních snah. Po první světové válce se stal střediskem literární a umělecké avantgardy. Zde vycházely futuristické a formistické manifesty, časopisy a básnické sbírky tzv. krakovské avantgardy, význačné literární skupiny domýšlející problematiku moderní civilizace, jejíž tvorba podstatně ovlivnila další vývoj polského básnického jazyka i moderního umění. V ovzduší novátorských uměleckých snah a s podporou silné kulturní levice (T. Peiper, J. Przyboś, J. Kurek, T. Czyżewski, S. Młodożeniec, L. Chwistek, S. I. Witkiewicz, B. Jasiński, H. Wielowieyska, S. W. Balicki, J. Cyrankiewicz, L. Kruczkowski, A. Polewka aj.) vytvářely se skupiny mladých nadšenců odbojně a protitradičně zaměřených, kteří v univerzitním prostředí (Akademickie Koło Artystyczne Miłośników Dramatu Klasycznego, Poltea apod.) či v zakládaných divadélkách (Awanscena, Mikrosцена) nebo na odpoledních představeních v divadlech Bagatela i J. Słowackého (ředitelé Trzcziński i Osterwa jim přáli) uváděli různé vlastní hry, parodie, staropolské skladby a intermedia, lokální krakovská a haličská představení s folklórním pozadím i dramata běžného divadelního repertoáru (s Morstinovým Koperníkem sklízeli úspěch i v zahraničí). Neměli vyhraněný program, jejich pojetí avantgardy se častokrát různilo, sbližovala je nechuť a vzpoura proti převažujícímu konzervatismu společenskému a kulturnímu, oficiálnímu tradicionalismu (v Krakově silně zastoupenému) a konvenčnímu divadlu.

V prostředí krakovských výtvarných umělců, především malířů (tzv. „kapistů“, od zkratky K. P. = Komitet Paryski, tedy Pankiewiczovi žáci z pařížské filiálky krakovské Akademie výtvarných umění), se formovala nová koncepce divadelního projevu. Józef Jarema společně s levicovými umělci různých profesí (hlavně z okruhu tamějších malířů, sochařů, skladatelů a literátů, z nichž jmenovitě A. Polewka zajišťoval vhodné texty a překlady) zorganizoval soubor neprofesionálních herců (z divadla se k nim přidal herec W. Woźnik), nazývaný „czerwona kawiarnia“. Z jeho počátečních zábav a improvizací v primitivních dekoracích, prokládaných písněmi, tancem a mimikou vykrytalizoval postupně vyzrálý jevištní tvar, který zúročil společnou tvůrčí potenci

a nadšení a v nejzdařilejších inscenacích (např. Czyżewského Faunova smrt, Witkiewiczova Sépie, Pergolesiho La serva padrona, Mistr Pathelin, Wyspiańskiego Osvobození, Fredrův Muž a žena) přinášeli divákům nevědní a nekonvenční umělecké zážitky. Cricot vycházel ze snah evropské avantgardy, divadelní reformy a z tradic lidové šopky. K dominantnímu výtvarnému řešení, získávanému v první řadě vizuálními prostředky moderního malířství, přizpůsobovali tu slovní projev, pohyb, dekorace, masky a kostýmy. Slibný rozvoj souboru přerušilo vypuknutí druhé světové války v momentu, kdy se Varšava ucházela o získání souboru pro obohacení vlastního divadelního života. Práce skupiny pokračovala v nových podmínkách a ovlivnila pozdější směr vývoje polského divadla, zejména scénografie.

Hudební divadlo zůstávalo v Polsku ve stínu divadla činoherního, ač již v letech 1628—1646 působila na dvoře krále Władysława IV. na svou dobu skvěle vybavená operní scéna a ač už v r. 1725 získala Varšava veřejné operní divadlo, vedené v italském stylu. Kamińskiego opera *Obšťastněná bída*, uvedená v r. 1778, zahájila početnou řadu oper osvětských autorů komponujících ještě převážně podle italských vzorů. Stefaniho „komedioopera“ *Krakované a horalé* na text W. Bogusławského přinesla zvrát svým národním charakterem a stylizací lidové hudby. Elsner a Kurpiński rozvíjeli na počátku 19. století v první řadě historickou operu. Vrcholná Chopinova tvorba, scénicky různě využívaná, dlouho nemohla být na domácí půdě popularizována tak, jak by si zasloužila. Jediným impulsem pro hudební tvorbu v národním duchu bylo dílo Moniuszkovo. Premiéry jeho oper v letech 1858—1869 byly památnými kulturními událostmi. Po Moniuszkově odchodu vládní správa varšavského divadla znovu prosazovala kosmopolitní repertoár i v opeře a často zvala cizí umělce a soubory. Polská operní produkce byla po několik desetiletí pod Moniuszkovým vlivem. Vznikaly opery s historickou tematikou, komické opery, melodramata, operety. Mladopolská generace na přelomu století modernizovala hudební jazyk v duchu novoromantismu (L. Różycki, W. Żeleński, M. Karłowicz, K. Szymanowski, G. Fitelberg). Další vývoj v mnohém ovlivňoval čelný tvůrce první poloviny našeho století Karol Szymanowski.

Vysoké úrovně dosáhla varšavská opera opět ve dvacátých letech za vedení Emila Młynarského. Tehdy měla své operní divadlo rovněž Poznaň a Lvov. V Poznani se vytvářelo významné hudební centrum. Řada polských výkonných umělců, zpěváků, pianistů, houslistů a dirigentů se prosadila také v zahraničí. Po Chopinovi a velkých hercích B. Davisonovi a H. Modrzejewské to byli např. H. Wieniawski, S. Barcewicz, W. Mierziński, sourozenci Reszkovi, I. Paderewski, M. Sembrich-Kochańska, E. Bandrowska-Turska, A. Sari, J. Kiepusa a E. Młynarski.

V meziválečném dvacetiletí došlo k oživení v polském baletu, který

zaznamenal od r. 1785 několik období rozkvětu a úpadku; tehdy král Stanisław August Poniatowski zřídil speciální soubor tzv. Towarzystwo Tancerzów Narodowych Jego Królewskiej Mości. Vedle dosavadních zahraničních baletních skupin začala tak vystupovat skupina polská, která zpočátku uváděla ještě cizí repertoár. Brzy ho začali svou tvorbou nahrazovat skladatelé J. Elsner a K. Kurpiński, jehož Svatba v Ojcově (Wesele w Ojcowie), uvedené ve Varšavě 1823, se stala významnou manifestací domácí baletní produkce, vycházející z lidových a národních motivů. Otevření varšavského divadla Teatr Wielki v r. 1833 vytvořilo pro práci baletu mnohem lepší podmínky a jeho tehdejší vedoucí Francouz Maurice Pion jej zreformoval podle baletu při pařížské operě. Umělecký projev souboru se vyznačoval značnou formální dovedností, měl však kosmopolitní charakter a vládní správa divadla nedovolovala uplatnit národní prvky. K jejich opětovnému rozvedení došlo v padesátých letech, kdy soubor vedl (1853—1867) čelný představitel romantického baletu Roman Turczynowicz. Druhým triumfem národního baletu bylo uvedení Moniuszkovy Halky v r. 1858. Turczynowiczova choreografie horalských tanců, polonézy a mazurka byla dlouhou dobu vzorem pro jejich jevištní provedení. V tomto období se varšavský balet řadil k předním evropským stánkům Terpsichory vedle petrohradského, pařížského a dánského. Konec století zastihl polský balet v úpadku, z něhož se zvedal po první světové válce za vedení Piotra Zajlicha ve spolupráci s šéfem opery E. Młynarským. Opět byla v plné šíři uváděna základní díla světového i domácího repertoáru (Moniuszko, Szymanowski, Rogowski, Noskowski, Rózycki aj.), své uplatnění našlo taneční umění J. Walczaka, K. Kuleszi, H. Szmolcówny aj. Kromě varšavské scény měly svůj balet také opery v Poznani, Lvově a Katovicích, z ostatních baletních souborů dosahoval vysoké úrovně kolektiv vedený Felixem Parnellem. Na světové výstavě v Paříži v r. 1937 získal polský balet Grand Prix. Dalšímu úspěšnému rozvoji polského baletu zabránily události druhé světové války.

V průběhu doby měnila se i funkce hudební složky divadelních inscenací. Zastaralé a zkonvencionalizované podoby kapelnických předeher, melodramatických pasáží, vložek, doplňků, meziher a meziaktních vstupů i dojmavá doprovodná romantická a novoromantická stupňování dojmů a nálad či ilustrace průběhu děje neodpovídaly realistické a naturalistické poetice. Naproti tomu se v některých nových scénických žánrech stávala hudební stránka (včleňování písní, kupletů apod.) opět jedním ze základních stylových příznaků a v dalším vývoji činoherního divadla se scénická hudba stala jednou z jeho základních součástí v rámci celkové koncepce a výstavby díla, organicky zařazovanou do autorského a režijního záměru a rejstříku výrazových prostředků; někdy byla i jeho jednotlivým principem. Toto strukturální začlenění a integrace zvukových účinnů a point s ostatními složkami jevištního představení byly zvlášť patrné v Schillerových inscenacích, v nichž vrstvení vizuálních a zvuko-

vých účinnů přesně zapadalo do režijního rytmického modelu, zvýrazňovalo ideovou apelativnost a vystupňovalo divákovu spoluúčast. Pro plné využití mnohovýrazovosti hudby zval Schiller ke spolupráci přední hudební skladatele. To ovšem byla obecná tendence v evropském divadelnictví. Její důslednou realizaci však často ohrožoval finanční zřetel, zvláště v krizovém období na počátku třicátých let.

\* \* \*

K rozvoji meziválečného polského divadelnictví podstatnou měrou přispívala tehdejší dramatická produkce. Namnoze v ní doznávaly ještě tendence mladopolského synkretismu. Vedle děl realistických a naturalistických rozvíjelo se v něm básnické drama, navazující na romantickou a neoromantickou tradici. Mělo dosti volnou konstrukci a s oblibou operovalo symbolikou. Významná byla linie splečenskopsychologického dramatu s důrazem na vystižení niterných prožitků a nálad (Przybyszewski, Rittner, Szaniawski) i komedie blízká realistickým tradicím (Zapolska, Perzyński) a historické drama (Nowaczyński, Morstin, Krzywoszewski, Przybyszewska, Iwaszkiewicz, Dąbrowska). U Rostworowského se mladopolský synkretismus (prvky symbolistické, naturalistické, expresionistické a neorealistické) spojoval s hudebností verše, záměrnou vazbou na díla Krasińského a Wyspiańskiego i s reminiscencemi z tvorby Ibsenovy, Strindbergovy a Dostojevského. Expresionistické tendence vedle konvencí mladopolských se po Wyspiańském a Przybyszewském výrazněji projevíly u Hulewicze, Rostworowského, Morstina a nejzajímavěji u Zegadłowicze v jeho baladických mystériích, spojujících v pohádkových, legendárních a groteskních stylizacích hodnoty regionální s univerzálními. Feministická problematika zazněla hlavně u Nałkowské (v ibsenovském a pirandellovském tónu), Morozowicz-Szczepkowské, Kuncewiczové a Jasnorzewské-Pawlikowské, jejíž společenské komedie a fantastickosatirické básnické stylizace prozrazovaly blízký vztah k avantgardnímu prostředí. To zastupovaly novátorské scénické pokusy T. Czyżewského, J. Brzękowského, T. Peipera, W. Wandurského (snaha obnovit dávné scénické formy v alegoriích o antagonismu kapitálu a práce), B. Jasińskiego (aktuální politická groteska a satira) a především S. I. Witkiewicze.

Velikou poptávku po veseloherním a zábavném repertoáru uspokojovali kromě často uváděných cizích autorů současných i dřívějších (G. Feydeau, A. Savoir, S. Guitry, L. Verneuil, V. Sardou, E. Scribe, G. A. Caillavet, L. Flers aj.) S. Kiedrzyński, S. Krzywoszewski, Z. Kawecki, W. Grubiński, A. Grzymała-Siedlecki, K. Wroczyński, W. Perzyński, A. Słonimski a J. Tuwim svými zdařilými úpravami. Scientistické komedie s problematikou novodobé vědy a civilizace se shawovským slovním vtípem a šokujícími paradoxy psali B. Winawer a A. Cwojdzinski.

Po vlně novátorských pokusů v prvním desetiletí nové svobody se kon-



cem dvacátých let mnozí autoři obracejí k realistické výpovědi, které zůstal trvale věrný S. Żeromski a hrou Utekla mi křepelicka (1924) vytvořil své nejlepší scénické dílo, jediné psané komediální formou. Rostrowski po alegorických skladbách zaujal publikum svou téměř naturalistickou trilogií (Překvapení, 1929; Stěhování, 1931; U mety, 1932), z níž zejména první část otrásla svědomím současníků. Podobně Szaniawski po komediogroteskách, plných fantazie, symbolů a exotiky, osvědčil své realistické východisko a Żegadłowicz bezprostředně po německém vpádu do Polska v r. 1939 v politickém dramatu Domek z karet odsoudil tehdejší vládnoucí kruhy za zradu národa.

V pestrém a mnohohlasém panoramatu meziválečné dramatiky prosazovalo se tak jako nosné a účinné široké pojetí realismu, v němž se zrcadlily výsledné zkušenosti a poučení z tvorby Ibsenovy, Hauptmannovy, Čechovovy, Tolského, Gorkého, Maeterlinckovy, Strinbergovy, Pirandellovy, Shawovy i autorů nejsoučasnějších (Majakovskij, Giraudoux, Lorca, Cocteau, Brecht).

Důsledně avantgardní stanovisko zastával od počátku do konce Witkiewicz, ačkoliv i v jeho poslední hře Ševci (1934) se ve srovnání s předcházejícími díly zřetelněji ozývala dobová sociální a politická problematika. Tehdy už evropská skutečnost v násilí fašistických a diktátorských režimů sama předčila to, před čím ve svých groteskách tak důrazně varoval.

Divadlo podobně jako všechny ostatní druhy umění prožívalo na počátku našeho století období horečného hledání, experimentování a výbojů, podmíněných a vyvolávaných pocitem úpadkovosti doby, soumraku buržoazní epochy, kdy zostřené společenské rozpory a hluboká mravní krize vedly k pocitům nejistoty a odcizení, kdy konflikty umělce s okolním světem vzrůstaly a sílila kritika sociálního bezpráví a prohané měšťácké morálky, přežívajících předsudků a konvencí.

Hrůzy imperialistické války ještě zesílily kritický tón, vědomí slabosti kultury a nedůvěry k ní i nutnost zásadních změn. Literatura a umění hledaly nové formy pro postižení nových skutečností, idejí, prožitků a postojů. Na stupňující se válečné šílenství a nesmyslné ničení hodnot se stále častěji reagovalo opovržením, výsměchem, nadsázkou a žertem, který nenutí k zaujímání etického postoje. Raději nežli k vyslovování vlastních názorů se sahalo k parodii myšlenek cizích. Nad kategoriemi smíchu a humoru se zamýšleli mnozí spisovatelé a umělci (např. Pirandello, Bergson, avantgardní tvůrci) a prvky hyperbolizace, ironického, satirického a groteskního přístupu se stále více promítaly do struktury literárních děl.

Ze scénických forem sloužících k vyslovení odsudku soudobé reality to byla zvláště satira, kabaret a groteska, které si v polském divadelním životě vydobily neobyčejně závažné postavení.

Kritickým odstupem k tehdejšímu společenskému uspořádání a tradič-

ním etickým a estetickým normám se vyznačovali rovněž J. Szaniawski a S. I. Witkiewicz, považovaní za čelné představitele meziválečné polské dramatiky. Jejich oblíbeným žánrem se stala groteska.

Nejvýznamnější představitel polského poetického dramatu Jerzy Szaniawski (1886—1970) užíval formy grotesky ke svým dramatickým výpovědím především v počátečním stadiu své tvorby. Vytvořil si osobitý způsob scénického projevu, charakterizovaný spojením realistického přístupu se symbolistickými postupy, skutečnosti a snu, nejvšednějších každodenních reálií s bujnou fantazií, touhou po svobodě, kráse a plnosti života.

Důležitým článkem spojujícím dílo Szaniawského s vývojem světové dramatiky jsou souvislosti s ibsenovsko-čechovovskou linií, směřující v rámci realisticko-psychologického dramatu k postihu širších otázek, ke spojení dramatu lidských osudů s dramatem obecných idejí. Podobně jako Čechov i Szaniawski ztvárnil běžný život obyčejných lidí, ale tato všednost denního stereotypu má u nich dramatickou platnost, vnitřní konfliktnost. Banalita a šed' měšťácké existence má tu svůj protipól ve snaze odpoutat se od ní, v hledání smyslu života a jeho naplnění. Drobná epizoda má patřičné kompoziční začlenění, je klíčem k postihu individuálního osudu i obecné pravdy, je konkrétním faktem i symbolem, má žádoucí míru básnického zobecnění. Stejně jako Čechov uvolňuje Szaniawski tradiční způsob výstavby dramatického díla, fabulační dějovost, kauzální podmíněnost, spádnost a gradaci, dramatický charakter má u něho přednost před dramatickým příběhem. Důležitou funkci má při tom kontrastní sestavení prvků lyrických s dramatickými, vážných s komickými. Základní myšlenky nejsou zvýrazňovány, ale tlumeny. Dramatik nevyhrocuje konflikty, spíše se soustřeďuje na zachycení duševních prožitků. Na scéně z pastelových barev, opředené mlžnou clonou zádumčivosti a lyrismu, neokázale vystupují obyčejní lidé jako skromní hledači skrytých hodnot, prostého hrdinství a životní moudrosti. Předností her je dokonalá kompozice, slovní a situační humor a komismus, mistrný dialog, filozofický podtext, precizní psychologická a etická motivace.

Specifickým rysem Szaniawského je to, že je rozený humorista. Jeho díla mají komediální charakter, poetizace života a melancholická náladovost je v nich organicky spjata s ironií a groteskním komismem. Bylo by možno poukázat rovněž na podobnosti a souvislosti her Szaniawského s literární produkcí mladopolské generace, s nejnovějším vývojem komediálního žánru, s vídeňskou lokální fraškou, s Maeterlinckem, s pirandellovským relativismem, francouzským divadlem ticha, s unanímismem, s ovzduším děl Vildracových, s náladovým psychologismem Jaroslava Kvapila a Fráni Šrámka atd. Tyto podobnosti však nepostihují podstatné rysy a záměry.

Počáteční hry Szaniawského bychom mohli nazvat lyrickými groteskami, v nichž kompoziční postupy a groteskní stylizace sledují v prvé

řadě dosažení výrazného kontrastu mezi přizemností a úzkoprsostí měšťácké vegetace a pestrým světem volné fantazie.

Další skupinu tvoří modernistická psychologická dramata, jejichž hlavní konflikt se odehrává v lidském nitru; předváděný děj ho odráží pouze v náznacích. Dominantní postavení v nich mají niterné stavy a prožitky, které rozhodují o způsobu výstavby celého díla, určují vztahy mezi jeho složkami (Advokát a růže, 1929).

Myšlenkově závažná a formálně vyvrálá dramata idejí rozvádějí závažné ústřední myšlenky. Mořeplavec (1925) vyvolal živou diskusi o vzniku, vývoji a roli mýtu ve společenském vědomí, Klavír (1936) upozorňuje na nutnost stálého rozvíjení a zmnožování kulturních a uměleckých hodnot, Most (1933) pojednává o relativnosti viny a odpovědnosti, Kovář, peníze a hvězdy (1948) zaujme etickým přístupem lidového slovesného útvaru, pronikáním pod povrch jevů a hledáním trvalých životních jistot.

Nejzávažnějším dílem polského komediografa jsou Dvě divadla (1945), v nichž dochází ke střetávání koncepce divadla naturalistického, veristického, popisně realistického s koncepcí divadla fantazie, snů a skrytých tužeb. Hra výrazně zasáhla do diskuse o náležitém chápání realismu v literární a divadelní tvorbě zdůrazněním oprávněnosti každého díla, které řeší závažnou problematiku, diváka myšlenkově a eticky obohacuje a přispívá k humanizaci mezilidských vztahů.

Mnohostranné slovesné umění, básnické vidění skutečnosti, mimořádné tvárné úsilí, spojení realismu se symbolikou, harmonie myšlenky a uměleckých prostředků, citlivá introspekce niterných stavů a procesů, objevení hlubších pravd a smyslu jevů, životních ideálů, skutečných drammat a zápasů, utajených povrchnímu pohledu — to byly hlavní rysy tvorby Szaniawského, které rozhodovaly o tom, že se stal jedním z nejoblíbenějších autorů divadla Reduta. To s oblibou uvádělo básnické dramatické texty a dbalo na poetičnost představení. Později Szaniawského komedie často uvádělo Národní divadlo a Ateneum, vedené Jaraczem, dramatikovým přítelem. Jestliže v Redutě chápali a dovedli v inscenaci zvýraznit autorovo úsilí o poetizaci životního dění i citlivě rozehrát jemné psychologické odstíny, umělci z Atenea úspěšně oživovali scény plné ironie a groteskního humoru.

Zcela jinak než Szaniawski vyjadřoval svůj poměr k tehdejšímu světu Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885—1939). Ač oba vrstevníci vyrůstali v jednom dobovém literárním a uměleckém kontextu, v témž ovzduší mladopolského uměleckého synkretismu, jejich reakce na ně byla diametrálně rozdílná. Zcela odlišný byl jejich životní osud, názory, charakter, životní postoje i způsob tvorby. Zamklý samotář Szaniawski se vyslovoval téměř výhradně v uměleckých dílech, v nichž zdánlivě neusiloval o zobrazení základních celospolečenských a dějinných otázek, jakoby ho zajímala pouze okrajová problematika, neodmítal dosavadní formy dra-

matické literatury ani způsoby jejich jevištní realizace, pouze si z nich vybíral ty nejhodnější pro vytváření svého specifického stylu, se shovívavým úsměvem, jemnou ironií a humorem, plným pochopení a tolerance pronikal do složitosti životních procesů. Witkiewicz naproti tomu neustále promýšlel ústřední otázky lidské existence a historického vývoje, intenzívně prožíval současnou společenskou a kulturní problematiku, polemickými vystoupeními zasahoval do literárního a uměleckého dění, prosazoval nové estetické názory, zásadně odmítal dosavadní konvence měšťanského dramatu a iluzionistického divadla a v rámci avantgardních proudů usiloval o zcela nový scénický projev.

Naprosto rozdílné bylo také přijetí děl obou dramatiků. Hry Szaniawského byly často a s úspěchem uváděny, kdežto Witkiewiczova většina čtenářů dlouho nechápala, považovala za podivína, „geniálního grafomana“; divadelní kritika mu byla nepříznivá, cenzura bránila uvádění jeho her, dokonce i varšavští herci odmítli. v r. 1926 hrát v kuse Tumor Mozkovič. Teprve v druhé polovině našeho století podstatně vzrostl zájem divadel i publika o jeho dílo, kompletují a vydávají se jeho roztroušené texty, pořádají se o něm mezinárodní konference, doma i v zahraničí vycházejí jemu věnované knihy a studie, dokonce speciální periodikum Cahiers Witkiewicz.

Originální a osobitý dramatik, romanopisec, malíř, filozof a teoretik umění vyrůstal v Zakopaném v ozduší modernistického umění. Nabyt rozsáhlého vzdělání a během první světové války jako důstojník ruské armády důkladně poznal šílenství imperialistické války, rozpad carského tyranského systému, morální úpadek vyšších vrstev a bouřlivé revoluční události, za nichž ho vojáci zvolili komisařem. Blíže se seznámil s úpadkovými i novátorskými tendencemi ruského umění a kultury, spolu s ruskou inteligencí prožíval „křížovou cestu“ v podmínkách závratných proměn, fascinaci davem a zároveň obavy z něho. Vycíťoval konec historické formace, nabyt přesvědčení, že žije na rozhraní epoch, kdy rozporuplná novodobá civilizace a evropská buržoazní kultura neodvratně spějí ke své záhubě. Uznával nezbytnost a oprávněnost revolučních vystoupení utiskovaných mas, ale obával se ohrožení lidského jedince, který se stane součástí masy a v souvislosti s tím zmizí metafyzické prožitky a nejvyšší kulturní hodnoty budou odsouzeny k zániku. Stále jej znepokojovaly vyhrcoené společenské konflikty, hluboká mravní krize, přizemnost a bezvýhodnost měšťáckých poměrů, svírání a drcení individua v soukolí společenskocivilizačních mechanismů. Z rozporu mezi dějinnou nutností a ohrožením nesmírných duchovních hodnot vyplývá jeho estetický katastrofismus. Když před historickými kataklyzmaty a jejich následky není možno uniknout, zůstává smích, zesměšnění negativních jevů a tendencí. Při svém pronikavém kriticismu a individualistických fobiích vytvořil výsměšný portrét své vrstvy, groteskní rekviem, plné ironie, pohrdání, zoufalství a vášnivého účtování se současností.

Rozhodný odsudek dosavadních konvencí měšťanského dramatu a iluzionistického divadla vedl Witkiewiczze k jejich destrukci. Vyhrocoval do extrému a překonával postupy svých předchůdců, relativizoval filozofické a umělecké směry, ironickými, parodistickými a groteskními šlehy napadal biologický naturalismus, křečovitý a exaltovaný expresionismus i mlhavý symbolismus.

Witkiewiczovy estetické názory souvisely s jeho názory filozofickými. Podle nich „podstatou umění vůbec je bezprostředně daná jednota osobnosti — čili to, co nazýváme metafyzickým pocitem —, vyjádřená v konstrukci libovolných elementů jako barev, zvuků, slov nebo jednání [...] Na rozdíl od prostých umění (malířství, hudba) je poezie a divadlo uměním složitým“. Současné divadlo ztratilo dávné magicko-kulturní zaměření a nepřináší dřívější katarzi. Obrodu naturalistického divadla není možno čekat od divadla symbolistického nebo expresionistického.

V rámci avantgardních programů dospěl polský novátor k teorii tzv. čisté formy (tj. takové, která sama přináší estetické uspokojení bez ohledu na obsah). Všechny divadelní složky (text, henci, režisér, výprava, hudba, osvětlení, pohybové prvky atd.) mají vytvářet jednotný účín, formální krásu čili „čistou formu“, o níž je třeba usilovat bez ohledu na časoprostorovou logiku, příčinné a vztahové souvislosti, životní nebo psychologickou pravděpodobnost. Drama má mít možnost „svobodné deformace života nebo světa fantazie, aby byl vytvořen celek, jehož smysl by byl dán jedi- ně vnitřní, čistě scénickou konstrukcí, a ne požadavkem důsledné psychologické motivace.“

Základní formou několika desítek Witkiewiczových dramát je literární, vědecká, historická, filozofická, politická a společenská groteska. Vytvořil si pro ni vlastní poetiku katastrofického absurdu, v níž se expresionistické postupy mísí s futuristickými a surrealistickými, deformace skutečnosti s groteskou, fantastikou, parodií, absurdním humorem, filozofickou reflexí, erotikou, morbidní a zároveň kosmickou hrůzou. Absurdita kompozice se stejně absurdními obrazy zauzlují spádny děj. V důmyslných dialogích dochází ke konfrontaci světonázorových stanovisek a etických postojů.

Nejčastějšími náměty Wikiewiczových her bývá střetávání antagonis- tických vrstev, boj o moc, rodinné vztahy, postavení jedince ve společ- nosti a hlavně otázka neodvratného zániku buržoazní kultury. Zavádějí nás do světa jakýchsi zvláštních lidí, kteří před skutečností utíkají do fikcí, pohybují se jako zautomatizovaní, k probíhajícímu ději zachovávají netečný odstup a divák se s nimi nemůže ztotožnit. Tito „zdegenerovaní bývalí lidé“ jsou spíše marionety než lidské bytosti. Často zobrazují umělce (Blázen a jeptiška, 1923; Matka, 1924), tyranu (Gyubal Wahazar, 1921; předvídaté varování před fašismem), zločince (Šílená lokomotiva, 1923), ženy typu femme fatale (Ševci, 1934).

Forma grotesky je u Witkiewiczze s nesmírnou invencí promítnuta i do oblasti jazykové. Neobyčejně vynalézavě a nápaditě se tak uliční argot

komicky mísí se salónní konverzací a styl vědeckého pojednání s obscénním výrazivem (důvtipnou jazykovou komikou přímo překypuje snad nejlepší autorovo dílo — Ševci). Expresivní a působivé slovní útvary (neologismy, vulgarismy, kontaminace, slovní hříčky, kalambúry, přezdívky, výrazy z odborných stylů, žargonů apod.) vnášejí oživení, vytvářejí potřebnou atmosféru, zvyšují napětí a dynamizují děj, mívají parodistické nebo karikaturní zabarvení, humorný, ironický či satirický podtext.

Witkiewiczovo novátorské úsilí je možno začlenit do hnutí velké divadelní reformy, avšak s tou výhradou, že reforma měla na zřeteli v prvé řadě změnu inscenačních prostředků a postupů. Polskému tvůrci šlo však o zásadní změnu funkce divadla. Jeho historickopolitické paraboly a groteskní tragikomedie s parodistickým, fantastickým a snovým pozadím jsou svým charakterem blízké tvorbě autorů jako Strindberg, Wedekind, Jarry, Majakovskij, Artaud, oblasti surrealistického, existenciálního a absurdního divadla. V polské literatuře byli jeho pokračovateli např. K. I. Gałczyński, W. Gombrowicz, M. Białoszewski, S. Mrozek a T. Różewicz. Zahájil linii groteskního a absurdního divadla, která je jedním z nejoriginálnějších přínosů polské divadelní kultury.

Witkiewicz se svými přáteli zakládal v Zakopaném avantgardní divadlo (Teatr Formistyczny), v němž se pokoušel o uvedení svých her. Z několika inscenací v profesionálních divadlech byl úspěšný Tumor Mozkovič v Krakově a Jan Matěj Karel Vztekloun ve Varšavě. Sporadicky nastudovaly jeho díla ochotnické, studentské nebo experimentální soubory, z nichž rozhodně nejlépe Witkiewicze chápali v krakovském divadle Cricot. Nevšední slovesné hodnoty a intelektuální podnětnost přiznávali zakopan-skému novátorovi také někteří spisovatelé, kritici, divadelníci a filozofové jako W. Wandurski, T. Boy-Zeleński, J. Lorentowicz, T. Trzciński, T. Kotarbiński, W. Tatarkiewicz, R. Ingarden. Celkově je však nutno konstatovat povšechné nepochopení a přehlížení jeho díla až do šedesátých let, kdy se stal jedním z nejuváděnějších autorů na domácích scénách a pronikl do zahraničí. Jisté je ovšem to, že od počátku vnášel do divadelního a kulturního života podnětný kvas, napadal zastaralé formy a konvence, napomáhal k modernizaci polského divadelního dění.

\* \* \*

V celkovém pohledu na polské divadelní umění v meziválečném dvaceti-letí je třeba vidět jeho základní proměnu z divadla převážně literárního v divadlo inscenátorské, s podstatně větší účastí výtvarné složky. Tradičně vyspělé herectví doplnila moderní režie a scénografie. Novátorské podněty Wyspiańskiego a tendence velké divadelní reformy nejplněji rozvíjel Leon Schiller, který v jedné frontě s levicovými avantgardními průkopníky sovětskými, německými a francouzskými prosazoval pojetí autonomního a integrovaného scénického umění, spojujícího složku textovou,

hereckou, výtvarnou a hudební jednotící režijní koncepcí v dynamickém a rytmizovaném představení, realizovaném v prvé řadě na domácím repertoáru monumentálního ideového dramatu romantického a novoromantického, na skladbách mysterijních a lidových, ale i na současném aktuálním dramatu politickém. Expresionistické prvky Schillerovy koncepce byly zjemňovány a ozvláštňovány básnickými vizemi, úsilím o souhrnnou poetizaci. S pomocí předních scénických výtvarníků bratří Proszeků, Frycze, Drabika a Daszewského rušili staticnost pozadí a dynamizovali jevištní prostor. Tito umělci používali kubistických stylizací jevištních předmětů, kostýmů a masek, utvářeli je do geometrických útvarů, expresionistických kontrastů, deformací a prudké hybnosti i konstruktivistické funkčnosti. Po počáteční převaze malířských postupů převládla architektonická řešení, prostorové plánování a tvarování. V třicátých letech reformátorské snahy ochably, prosazoval se neorealismus.

Důsledným avantgardismem se dále vyznačovala tvorba Witkiewiczova, po Wyspiańském dalšího významného spisovatele-malíře. Podobně jako Wyspiańskému šlo i jemu o integritu divadelního představení, o jeho jednotnou koncepci, kompozici, ideově estetické zaměření a uplatnění básnické metafory. Operoval však odlišnými postupy. Wyspiański spojoval antické a historické obrazy s aktuální národní problematikou, scény autentické s fantaskními a symbolickými v secesní koloristice, zatímco Witkiewicz používal formy grotesky a prostředků expresionisticko-surrealistického malířství. Pokračuje u něho odklon od iluzionismu, historismus a psychologismus ztrácejí svůj význam.

Výrazným krokem vpřed byla rovněž Osterwova cílevědomá ideově umělecká výchova hereckého kolektivu, plná etického nadšení. Připravila pro polská divadla řadu vynikajících divadelních pracovníků, odborně vyškolených a s velkou láskou k jejich práci. O jejich neustálý odborný růst a přípravu nových generací se zasloužilo také zkvalitňující se divadelní školství, na jehož rozvoji měl mimořádnou účast Zelwerowicz a ojedinelá Schillerova režisérská fakulta. Na další vzdělávání pamatovala rovněž vlivná odborová organizace scénických umělců ZASP, která je organizovala, bránila ve sporech se zaměstnavateli, chránila před manipulacemi, pečovala o stárnoucí členy (1927 založila Schronisko Artystów ve Skolimově), dbala na dodržování přijatých zásad a norem v divadelní praxi, zajišťovala odborné publikace, časopisy apod. Rozvoj scénického dění podporovala vospělá divadelní kritika (T. Boy-Żeleński, K. Irzykowski, A. Słonimski aj.), teatrologie (S. Windakiewicz, L. Schiller, J. Lorentowicz, L. Chwistek, S. I. Witkiewicz, R. Ingarden, L. Simon aj.), vydávaná divadelní periodika (zejména *Życie Teatru* a *Scena Polska*).

Z nových divadelních žánrů zaznamenal neobyčejný rozkvět kabaret a revue, rozvíjelo se divadlo pro děti a mládež, výrazně pokročilo amatérské divadelnictví ve městě i na venkově, herci nacházeli dodatečné uplatnění ve filmu a v rozhlasu (rozhlasové hry psali i čelní slovesní tvůrci,

např. J. Szaniawski a J. Czechowicz). Decentralizace divadelního života přispěla k tomu, že kromě tradičních center (Varšava, Krakov, Lvov) dosahovaly vyšší úroveň také scény v některých dalších městech: Lodž, Poznaň, Kalisz, Częstochowa, Wilno, Toruň, Łuck. Existovalo přes třicet stálých divadel (třináct ve Varšavě) a několik zájezdových. Divadlo nepochybně náleželo mezi nejživější oblasti národní kultury a v těžkém soupeření o divákovu přízeň s mohutnějícími a atraktivními institucemi filmovými, sportovními apod. si zachovávalo svou vývojovou dynamiku, uměleckou tvář a svéráz i společenský význam.

Méně radostně by vyzněl sociologický pohled, který by si blíže všimal společenské podmíněnosti a funkce divadla, stálého narušování a ohrožování tvůrčí práce podnikatelskými zájmy, omezenými finančními možnostmi a krizovými jevy, vedoucími k citelným zásahům, likvidacím, zaměstnavatelským sporům, eliminování náročnějších kusů, hereckým stávkám apod. Z druhé strany není možno pominout tu skutečnost, že sociální podmínky a vzdělanostní úroveň velké části obyvatelstva mu nedovolovala návštěvu divadel a účast na vyspělé scénické kultuře. Statistiky za rok 1935 např. vykazovaly, že asi polovina míst v divadlech nebyla obsazena (nejnižší frekvenci hlásilo poznaňské divadlo — 25 %, nejvyšší bydhošťské — 64 %, kde operetní scéna byla více navštěvována). Hlavní příčiny těchto jevů mohla však řešit teprve základní přestavba struktury celé společnosti a demokratizace kultury, kterou uskutečnilo Lidové Polsko po r. 1945.



