

Pelikán, Jarmil

Z českopolských [i.e. česko-polských] divadelních vztahů v 19. a 20. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1969, vol. 18, iss. D16, pp. [7]-26

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108045>

Access Date: 30. 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.

JARMIL PELIKÁN

Z ČESKOPOLSKÝCH DIVADELNÍCH VZTAHŮ
V 19. A 20. STOLETÍ

1

Divadlo náleží k nejdůležitějším součástem národní kultury. Jeho úloha bývá zvláště patrná v převratných historických momentech, a především v dobách nesvobody, kdy kultura plní též mnohé z funkcí potlačovaných institucí a organizací. Budování a rozvíjení Národního divadla v Praze se stalo přímo symbolem snah a nadějí celé společnosti.

V uzlových obdobích národních dějin pozorujeme také zesílení kulturní spolupráce s okolním světem, zejména s nejbližšími sousedy. V posledních dvou stoletích rozvíjely se velmi intenzívně vzájemné česko-polské kulturní vztahy. Jednou z jejich neaktivnějších oblastí byla součinnost v divadelnictví.

V období českého národního obrození vzrůstal zájem o polskou literaturu a divadlo, množily se kulturní a vědecké kontakty. V divadle, podobně jako na jiných úsecích, hledali čeští obrozenští pracovníci příklad a oporu u sousedního národa, jehož kultura neprošla v předcházejících stoletích tak zásadním zvratem a poklesem, tak dlouhým obdobím úpadku a pronásledování. Postupný rozklad polského šlechtického státu byl sice provázen značným regresem v kultuře, zvláště v první polovině 18. století, druhá polovina tohoto století však přinesla osvícenské reformní hnutí a spolu s ním oživení literárního a divadelního života, soustředěného především kolem královského dvora a radikální skupiny tzv. „kollatajovské kovárny“. Tehdejší intenzivní kulturní ruch účinně podporoval snahy po ozdravení národního života, které se nejsilněji projevíly v jednání „čtyřletého sněmu“.

Jednou z neaktivnějších sil reformního hnutí v Polsku bylo Národní divadlo, založené r. 1865 ve Varšavě. V době sněmovního jednání a povstání Kościuszkovského stál v jeho čele Wojciech Boguslawski, „otec polského divadla“, který se přičinil o to, že Niemcewiczův *Postancův návrat*, jakož i jeho vlastní hra *Krakované a horalé* hluboce zasáhly do veřejného dění. Díky činnosti Boguslawského a jiných divadelních autorů i výkonných umělců dosáhl tehdejší divadelní život v Polsku značné úrovně, zvláště ve Varšavě a ve Lvově, a mohl přinést českému divadlu nejeden podnět. Později, v druhé polovině 19. století se do popředí dostalo krakovské divadlo, zatímco lvovské upadalo.

O polském divadle a dramatické tvorbě otiskovaly v 19. století české časopisy četné výňatky z korespondence krajanů, přebývajících dočasně nebo

trvale v Polsku. O novinkách polské dramatiky se čtenáři dovidali také z polských časopisů, nejúplňěji shromažďovaných v Národním muzeu v Praze, z korespondence polských přátel (zvláště slavistů, A. Kucharského, V. Cybulského, A. J. Rościszewského aj.), z cizích časopisů (např. z *Jordanových Jahrbücher für slavische Literatur*, kde se mimo jiné ukázal obsírný článek Edvarda Dembowského o polském divadle) atd.

Rozvíjela se též spolupráce mezi divadelními pracovníky, autory, skladateli a hudebníky. V dobách, kdy talentovaní Češi a Slováci nenacházeli ve vlasti ke své tvorbě příhodné podmínky za vlády cizí a odnárodněné aristokracie a zgermanizovaného státního aparátu rakouské monarchie, odcházela jich řada do zahraničí. Též na polském území působilo mnoho českých hudebníků, pedagogů, herců, zpěváků, artistů.¹ Zvláště mezi Haliči a Čechami docházelo k výměně herců nebo i celých souborů (namnoze organizovaných německými podnikateli) a k pohostinným vystoupením. Někteří umělci pobývali v Polsku delší dobu, nejeden se tam usadil natrvalo. Do historie polské kultury tímto způsobem zasáhli např. „otec polské opery“ Matěj Kamieński, původem Slovák, dále Antonín Weinert a Jan Stefani (autor hudby k památné skladbě V. Bogusławského — *Krakovanům a horalům*), Vojtěch Živný, první učitel klavírní hry Fryderyka Chopina, jemuž geniální polský skladatel věnoval *Polonézu As dur* z roku 1821. V Brně pobýval další Chopinův učitel, Josef Elsner, zapsaný trvale v polské teorii hudby a versologii.

Rozvíjející se české obrozenecké divadlo začínalo ve velmi primitivních, svízelných podmínkách; často jeho provozování záviselo na milosti podnikatelů-ředitelů německého divadla. Představení se hrála nepravidelně, v repertoáru převládaly hry cizí, nejčastěji německé. Teprve hry Thámovy, Štěpánkovy, Turinského, Klicpery a J. J. Kolára přinášejí hodnotnější

¹ Mnoho konkrétních údajů k těmto otázkám obsahují české a polské encyklopedie a slovníky (zvláště A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Krakov 1949; *Pazdírkův hudební slovník naučný*, Brno 1933–1940; *Ceskoslovenský hudební slovník osob a institucí*, I–II, Praha 1963–1965). Dále hlavně tyto práce: K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, 2. vydání, Varšava 1953, I–IV; J. Arbes, *Z galerie českého herectva. Studie a črty biografické* (Sebrané spisy XXX); L. Feigl, *Sto let českého života ve Lvově*, I–II, Plzeň 1924; Z. Nejedlý, *Polská hudba*, Den 1907; tentýž, *Czesko-polskie stosunki w muzyce*, *Muzyka* 3, 1926; týž, *Bedřich Smetana*, I–VII, Praha 1950–1954; B. Vydra, *Ceské drama v Polsku*, *ČMF* 14, 1928 (též separát); *Ročenka o československo-polské spolupráci*, Praha 1938; B. Štědroň, *Problém slovenské hudby u nás*, v: *Slovanství v českém národním životě*, Brno 1947, str. 173; tentýž, *Polské ohlasy v české hudbě*, v: *Cesko-polský sborník vědeckých prací*. Uspořádal M. Kudělka, Praha 1955, sv. 2, str. 439–492; V. Gregor, *Piseň – pojítka česko-polské*, *Svobodná země* 6, 1958, 33, str. 522; tentýž, *Styky českých a polských pěveckých spolků a výkonných umělců v 19. století*, v: *Cesko-polský sborník vědeckých prací*, sv. 2, str. 493–518; J. Korzenny, *K počátkům novodobého polského dramatu na české scéně*, *Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci*, *Jazyk a literatura* V, 1959, str. 87–96; tentýž, *Polské drama v Čechách v období Prozařského divadla*, tamže sv. VI, 1959, str. 69–82; tentýž, *Dramat polski na scenach czeskich w drugiej połowie XIX wieku*, Ostrava 1966 (kandidátská práce); M. Bobrownicka, *Dramat czeski i słowacki na scenach polskich*, Ossolineum 1965; O. Bartoň, *Czesko-polskie stosunki teatralne w okresie ostatnich stu lat*, *Národní divadlo* 1962, 3, str. 6–14; z dalších slavistických prací jsou to především čtené statě M. Szyjrowského, J. Magnuszewského a J. Ślizińskiego.

repertoár autorů domácích. Autorská a dramaturgická činnost J. K. Tyla zdůraznila vlastenecký a sociální prvek, svázala divadlo těsněji s aktuální problematikou Jara národů. Francouzské měšťanské drama začalo vytlačovat dosud často uváděné hry rytířské, obrazy ze života drobného měšťanstva a vídeňskou frašku. Odrážel se v tom vývoj a bohatnutí domácí buržoasie, jakož i snaha odpoutat se od německého vlivu v písemnictví a v divadle.

Hry slovanských autorů, nepočítáme-li domácí produkci, objevily se na českých scénách teprve v polovině 19. století. Nejdříve to byli polští dramatikové Alexandr Fredro, Josef Korzeniowski a V. L. Anczyc. O uvedení jejich děl se zasazoval J. K. Tyl, který usiloval o co nejtěsnější spolupráci obou národů.²

V této době pracovníci pražského divadla dojednávají užší spolupráci se zástupci krakovského a lvovského divadla (J. Borkowski, J. Pfeifer, J. N. Kamiński). Téměř současně s prvními polskými dramaty inscenovanými v Praze byly ve Lvově hrány *Paní Marjánka, matka pluku* J. K. Tyla a *Monika* J. J. Kolára.

Hodnotné hry Fredrovy a Korzeniowského odpovídaly vývojovým tendencím, uplatňujícím se tehdy v českém divadle. V mnoha směrech připomínaly často hraná francouzská dramata a spolu s nimi přispívaly k obohacení značně jednostranného repertoáru.

Jako první byly z polské dramatiky inscenovány Fredrovy veselohry *Nikt mnie nie zna* (v překladu F. L. Riegra s názvem *Pan Čapek, aneb Což pak mne nikdo nezná?* — nejdříve byla uvedena roku 1849 v Chrudimi ochotníky) a *Damy i huzary* (Dámy a husaři), souběžně s nimi pak Korzeniowského *Izabella d' Aymont* (*Rodrigo a Izabela aneb prostopášnost překonána láskou*), *Piąty akt* (*Pátý akt*) a *Okreżne* (*Obžínky*). Komédie Fredrovy a Korzeniowského byly přijaty příznivě, avšak Anczycovi *Chłopi arystokraci* (*Sedláci aristokratů*) úspěch neměli. Jestliže Mikovec kritizoval nevhodný výběr formálně nedokonalé hry, divákům z lidových vrstev, které Tyl řadu let vychovával k vlasteneckému a občanskému uvědomění, neodpovídal zase způsob, jakým autor představil selského hrdinu.

Fredro a Korzeniowski výrazně dominovali nad jinými polskými autory, jejichž hry se v té době hrály na českých jevištích. Fredro se udržel dodnes (po poměrně řídkém uvádění jeho her v prvních desetiletích našeho století se po druhé světové válce znovu objevuje častěji a řada jeho děl byla znovu přeložena), Korzeniowski se od sedmdesátých let minulého století hraje málo (v poslední době byly překládány spíše jeho romány). Od padesátých do osmdesátých let 19. století byli čeští diváci seznámeni ještě s hrami J. Chęcińskiego, K. Zalewského, E. Chojeckého, A. Wilkońskiego a J. Szujského. Polské hry uváděly též české divadelní soubory v zahraničí, např. ve Vídni nebo v Americe. Řada překladů se nedočkala jevištní realizace, některé zůstaly v rukopise. Ze základních děl romantické dramatické literatury, považované za nescénická, tzv. knižní dramata,

² V. Osvald, *J. K. Tyl a jeho vztahy k Polsku*, Polský přehled 1963, 13, str. 20–24. Z dramát J. Korzeniowského chtěl J. K. Tyl uvést především *Karpatské horaly*, cenzura je však nepovolila.

přeložil J. V. Frič v padesátých letech Krasinského *Irydiona*, v roce 1863 uveřejnila Rodinná kronika fragment překladu jeho *Nebožské komedie*, pořízený pravděpodobně J. E. Purkyněm.

Česko-polská kulturní spolupráce dosáhla v šedesátých letech značné intenzity. Po období listopadového povstání 1830/1831 a Jaru národů je lednové povstání 1863 dalším silným podnětem k rozvíjení vzájemných vztahů. Slibně se prohlubovala revoluční spolupráce,³ množily se literární⁴ a divadelní kontakty, vydávalo se mnoho překladů a polské hry se často objevovaly na českých jevištích. V letech 1859-1862 studoval v Praze pozdější známý skladatel Władysław Żeleński, který řadu svých prací publikoval v Čechách a s českým hudebním světem byl ve stálém spojení. Po dílech Chopinových a Wieniawského představuje tvorba Żeleńského, S. Duniec-kého a S. Moniuszka další stupeň v recepci polské hudby v Čechách.

Stanislaw Moniuszko byl po Fredrovi a Korzeniowském třetím úspěšným polským autorem na českých scénách. Již v roce 1860 o něm psal v Daliboru Václav Dunder. 28. února 1868 byla uvedena pod taktovkou skladatelova přítele Bedřicha Smetany jeho *Halka*. Na repríze dne 21. května 1868 byl Moniuszko (pobývající právě v Praze jako člen polské delegace na památných oslavách kladení základního kamene k Národnímu divadlu) „po každém aktě nadšeně vyvoláván“.⁵

V sedmdesátých letech, jalových jak pro vývoj české divadelní kultury, tak pro vzájemnou kulturní spolupráci česko-polskou, získal dočasný věhlas Jan Alexandr Fredro (syn Alexandra Fredra), především zásluhou velkého herce a překladatele jeho her, Jiřího Bittnera, bývalého účastníka lednového povstání.

2

Inscenace *Mazepy* Julia Słowackého v roce 1879 předznamenala nové, příznivější období jak pro divadelní, tak pro celkovou spolupráci obou národů. Druhou významnou událostí tohoto roku byly pražské oslavy jubilea J. I. Kraszewského, při nichž byl hrán právě *Mazepa*.

Velký rozmach českého národního života, kultury a literatury způsobil, že polská strana sama začínala projevovat živější zájem o jižního souseda; pokročilejší ekonomický vývoj – zvláště rychlé přeměny života na venko-

³ Nejnověji o této tematice pojednávají četné práce V. Záchka, Z. Hájka a I. Pfaffa. Podrobnou bibliografii viz v publikaci *Češi a Poláci v minulosti*, sv. 2, Praha 1967.

⁴ Česko-polské literární vztahy v 60. letech 19. století obsírně představila K. Kardyňní-Pelikánová ve své doktorské práci (Brno 1968).

⁵ Jan Bartoš, *Prozatímní divadlo a jeho opera*, Praha 1938, str. 252. Na scénu Národního divadla v Praze se *Halka* vrátila v roce 1863, její úspěch v Praze a v Brně vedl k inscenaci *Strašného dvora* v roce 1891. – M. Szykowski považoval za první představení *Halky* v Čechách její uvedení 1890: „... ale któż pamięta pierwszą czeską *Halkę* w roku 1890 roku i następną, wystawioną jako rewanż za „*Sprzedaną narzeczoną*“ w Warszawie w 1930 roku?“ M. Szykowski, *Halka w Pradze*, *Zwrot* 3, 1951, 8, str. 11. Viz též Z. Nejedlý, *Dějiny opery Národního divadla*, I–II, Praha 1949.

vě — byly velmi přitažlivé pro polskou societu, v níž při ponižujícím postavení a nevzdělanosti selského lidu bylo jeho občanské zrovnoprávnění, vzdělání a zapojení do kulturního dění prvořadou otázkou. V podmínkách lepšího vzájemného pochopení dařila se více i práce lidí usilujících o prohloubení kulturních vztahů. Mezi čechofilny vynikli Bronisław Grabowski a Zenon Przesmycki-Miriam, z polonofilů to byli hlavně Otakar Mokřý, František Kvapil, F. L. Hovorka, Edvard Jelínek a František Adolf Šubert. Ke sblížení přispěli též jiní představitelé literatury a umění na obou stranách (uveďme alespoň Adama Asnyka, Elizy Orzeszkovou, Marii Konopnickou, Władysława Bełzu, Jana Matejku, Władysława Żeleńskiego, Władysława Florjańskiego; Jana Nerudu, Antala Staška, Elišku Krásnohorskou, Jaroslava Vrchlického, Julia Zeyera, Gabrielu Preissovou, Aloise Jirásku).

Budování Národního divadla v Praze bylo jednou z akcí, při níž se zvláště výrazně projevila snaha po součinnosti. Poláci sledovali a podporovali úsilí o zřízení divadla od založení spolku pro jeho stavbu přes kladení základního kamene až do postavení a obnovení požárem zničené budovy. Svůj zájem vyjadřovali mnoha depešemi, vydáváním příležitostných bibliofilských publikací, věnováním honorářů na stavbu divadla, pořádáním zvláštních představení, koncertů a sbírek.⁶

Časté a obsáhlé byly informace o divadelním životě druhého národa, o jeho hlavních představitelích, autorech, hercích. V mnoha časopisech na obou stranách byly tehdy uveřejňovány články a zprávy z pera B. Grabowského, Z. Przesmyckého, F. Krčka, W. Czajewského, E. Jelínka, F. L. Hovorky, C. Friče, J. V. Friče a řady dalších.⁷ V českých časopisech bylo věnováno mnoho pozornosti skladatelům F. Chopinovi, S. Moniuszkovi, V. Želeńskému, sólistům S. Barcewiczovi, S. Mierzwińskému, dramatikům A. Fredrovi, J. Korzeniowskiemu, V. L. Anczycovi, M. Bałuckému, B. Gra-

⁶ V Polsku byl kupříkladu za tím účelem vydán *Královédvorský rukopis* s ilustracemi Andriolliho, bylo uveřejněno prohlášení J. I. Kraszewského, E. Orzeszkové, M. Konopnické a jiných spisovatelů, básně J. Zakrzewského při příležitosti položení základního kamene pod budovu Národního divadla, B. Grabowského při jeho otevírání, M. Konopnické při požáru, Z. Przesmyckého a V. Bełzy při znovuvybudování. V mnoha městech a obcích byly uspořádány sbírky ve prospěch divadla (Lvov, Krakov, Varšava, Poznaň, Stanislavov, Přemyšl, Tarnov atd.). Při otevírání divadla poslali depeše F. Smolka, J. Mayer, J. I. Kraszewski, A. Małeckí, M. Bałuckí, A. Asnyk, V. Żeleński, J. Matejko a mnoho jiných čelných představitelů polského kulturního života. Otevírání divadla se osobně zúčastnili např. publicisté T. Czapelski, S. Leznowski a F. Fryze z Varšavy, J. Dobrzański a V. Lewicki ze Lvova, z Krakova redaktor A. Potocki, za divadlo St. Niedzielski a A. Hoffmann, otcové města dr. Weigel, Mrazkowski, Jakubowski, Jordan atd. Srovn. Divadelní listy 1881, 1883, Pokrok z 30. srpna 1881, korespondence E. Jelínka v polských časopisech, články v tehdejších polských časopisech (hlavně Kłosy 1881, 1883), publikace věnované Národnímu divadlu v Praze a J. Śliziński, *Polskie ogłoszenia budowy Národního divadla*, Sborník Ševčenkovský, Bratislava 1965, 104—113.

⁷ Z větších prací je to kupř. úvod A. Staška k vydání překladu *Panenských slibů* A. Fredry, Praha 1872, Biblioteka Divadelní svět sv. 2; O. Mokřý, *Alexander hrabě Fredro*, Osvěta 1876, 12, 877—882; C. Frič, *Dramatická literatura polská*, Ruch 3, 1881, č. 26—34; F. L. Hovorka, *V divadelním světě polském*, Divadelní listy 1881, str. 7, 17, 95; A. Černý, *Polské moderní drama*, Čas z 6. března 1907; E. Lipnickí, *Bozděch Emanuel*, Przegląd Polski 1881, III, 282—314; B. Grabowski, *Teatr w Czechach*, Ateneum 1884, III, 283—322 a další, jejichž bibliografii podává E. Kołodziejczyk ve své *Bibliografii słowanofilstwa polskiego*, Krakov 1911.

bowskému, hercům J. Królikowskému, H. Modrzejewské, M. Deryngové, A. Kossakowské, B. Dowiakowské, B. Wolské, A. a B. Ladnowským, A. Hoffmann aj.

V polských časopisech byly to hlavně informativní stati o B. Smetanovi, A. Dvořákoví, Z. Fibichovi, o dramaticích J. J. Kolárovi, J. K. Tylovi, J. Nerudovi, V. Hálkovi, J. Vrchlickém, J. Zeyerovi, E. Bozděchovi, L. Stroupežnickém, o hercích J. J. Kolárovi, O. Sklenářové-Malé, J. V. Slukovovi, J. Seifertovi, I. Reichové, M. Pospíšilové, M. Bittnerové.

Nejsnáze mohli se čeští kulturní pracovníci sprátnit a udržovat těsnější kontakt s umělci v Haliči, jako např. s Janem Matejkou, Arturem Grottem, Jackem Malczewským či Władysławem Żeleńským, jehož dům byl vždy otevřen pro návštěvníky z Čech, zvláště pro hudebníky (přátelům F. Ondříčkovi, L. Stropnickému a K. Kowalcovicovi přehrával své nové kompozice). Ondříček měl v Polsku řadu dobrých známých, s Barcewiczem a Mierzwińským vystupoval solidárně i v zahraničí. O polském divadle a polské kultuře byly proslaveny četné přednášky, recitovaly se verše a úryvky z her v Umělecké besedě, Akademické čítárně, ve spolku Slavia, v Polském kole a Polském ognisku. E. Jelínek mohl bez nadsázky napsat: „Téměř bez ustání slyšíme hlas Mickiewiczů, Słowackých, Krasińských.“⁸

Těsnější divadelní spolupráci dojednávali se svými českými kolegy pracovníci polských divadel, zvláště ředitel krakovského divadla J. Rychter, dále V. Szymanowski, překladatelé B. Grabowski, E. Lipnicki, W. Skiba, A. Zaleski aj. V Praze vystupovali četní polští herci. Po Heleně Zawiszance (příbuzné polského národního hrdiny Artura Zawisze, která byla srdečně, přímo manifestačně přijímána za svého delšího pobytu v období lednového povstání 1863) to byli J. Królikowski, M. Kamiński, B. Leszczyński, A. Kossakowska, B. Dowiakowska, H. Hermanówna. Několikrát byla do Prahy zvána Marie Deryngová.⁹ Od jejího prvního vystoupení v prosinci r. 1879 (na rozloučení hrála 21. prosince roli Amélie v *Mazepovi* Julia Słowackého) věnovaly jí české časopisy velkou pozornost.¹⁰ Podobně srdečně přijali polští diváci Irmu Reichovou koncem roku 1882;¹¹ zvláště v titulní roli Moniuszkovy *Halky* byla vysoce oceněna v kritikách i příležitostných básních (*Českému slavíkovi*, *Nezapomínej*, *Irmě-Halce*). Nedlouho po Reichové zavítaly do Polska též Marie Sittová a Marie Pospíšilová.

Největší pozornost věnovala česká veřejnost Heleně Modrzejewské, jedné z největších hereček té doby. Českým divákům byla blízká nejen svým uměleckým projevem, nýbrž i svým vlasteneckým vystupováním. Její představení nejednou přerůstala v národní manifestace. Rovněž při jejím vystoupení v Praze v dubnu r. 1891 vyjádřili diváci sympatie k bratrskému

⁸ Viz Przegląd Tygodniowy 1879, 52, str. 629.

⁹ M. Deryngové bylo věnováno *Polské čtení*, Praha 1883; mezi autory příležitostných básní k její počtě figuruje též O. Mokřý. — Za velmi srdečné přijetí děkovala umělkyně ještě z cesty směrem z Prahy do Vídně a do Paříže; její otec, p. Emil Deryng, ředitel dramatické školy ve Varšavě, vyjádřil své díky v dopise E. Tonnerovi (srovn. Národní listy 19, 1879, 308, str. 2).

¹⁰ Informovaly o jejich akcích ve prospěch Národního divadla v Praze a na podporu česko-polské spolupráce, zvláště ve svém pozdějším bydlišti Piotrkové, který se vyznačoval bohatou tradicí této spolupráce.

¹¹ Divadelní listy 4, 1883, 1, str. 1; 2, str. 11, 12. I. Reichová odevzdala ve Varšavě jménem české divadelní obce pohár A. Żółkowskému při příležitosti padesátiletí jeho herecké činnosti, vystupovala na přátelských setkáních, v domech W. Szymanowského, J. Łuszczewské-Deotymy, při otvírání česko-slovanské čítárny ve Varšavě atd.

národu a vzdali hold hereččinu nevšednímu umění. K mnoha projevům vítajícím polskou herečku připojili se též Jan Neruda a Jaroslav Vrchlický. Dokonalé mistrovství jejího hereckého výkonu ocenila Hana Kvapilová v článku *Žena v umění dramatickém*: „Nám, českým hercům, jimž dopřáno uviděti umění Heleny Modrzejewské, je umělecká její bytost zázrakem, nejvyšší metou v umění.“¹² Modrzejewska s radostí vzpomínala na svůj pobyt v Praze.¹³

Bližší zájem o problematiku druhého národa se projevil též ve zpracování motivů z jeho historie nebo současného života. Ve varšavském židovském prostředí probíhá děj Klicperovy hry *Popelka varšavská*. V komedii Jana Nerudy *Prodaná láska* vystupuje student Veverka pod pseudonymem Konrád Wallenrod, protože romanticky založená hrdinka hry si přeje muže podle vzoru Mickiewiczova Konráda Wallenroda.

Polské problematiky si všímá též řada oper. Na základě Puškinovy *Bachčisarajské fontány* napsal Josef Kolář libreto k opeře Leopolda Eugena Měchury nazvané *Marie Potocká*.¹⁴ Antonín Dvořák rád zpracovával slovanské látky, neměl však vždy štěstí na dobrá libreta ke svým operám. Vedle *Slovanských tanců* zkomponoval opery *Wanda* (libreto napsal V. Beneš-Šumavský podle díla J. Surzyckého) a *Dimitrij* (s libretem M. Červinkové-Riegrové) s hlavní postavou Mariny Mnischchówny. Podobně Leoš Janáček vedle *Lašských tanců* a kantáty *Otče náš* podle cyklu obrazů Męciny-Krzese složil hudební báseň *Taras Bulba* (již v polovině 19. století zpracoval tento gogolovský námět J. V. Frič v dramatu *Taras Bulba, ataman kozácký*). Karel Weis vytvořil operu *Polský žid* na libreto Victora Léona a Richarda Batha, napsané na základě známé senzační hry Ereckmanna a Chatriana. Stálou součástí dnešního repertoáru mnoha divadel stala se opereta Oskara Nedbala *Polská krev*. Na základě hry Mosenthala napsal Jaroslav Kvapil libreto k opeře J. B. Foerstra *Debora*. Její děj se odehrává v pohraniční slezské vesnici. *Varšavští v Karpatech* je název hry vydané v Brně v serií Papežské knihtiskárny benediktnů rajhradských.

Někteří polští autoři věnovali ve svých dílech pozornost české problematice. Stanislav Moniuszko komponoval operu *Rokycana*, Bronislav Grabowski napsal dvě hry s českou tematikou: *Na wodach* a *Prorokini czyli światłość ciemności* ze života českých bratří, v níž jsou hlavními postavami J. A. Komenský a Kristina Poniatowska.¹⁵ V českých a polských časopisech vystoupil s podnětným návrhem Ludvík Grabowski, vlastenec a mecenáš, podporující jihoslovanské a české osvětové instituce; věnoval odměnu za nejlepší českou hru ze slovanských dějin, která by dokumentovala ideu bratrství a přátelství Slovanů, jejich společné úsilí v obraně proti nepřítelům.¹⁶ Iniciativu Grabowského podpořil Josef Chociszewski, který v roce 1899 vydal ve Hnězdně *Cztery dramaciki na tle dziejów czesko-morawskich*.¹⁷ Adolf Nowaczyński napsal hru *Wiosna narodów (Jaro národů)* s postavou Čecha B. A. Nedostala.¹⁸ Do této oblasti zájmu o historii a kulturu druhého národa můžeme zařadit uvedení norské

¹² H. Kvapilová, *Žena v umění dramatickém*, *Ženský svět* 1903, přetištěno v: *Literární pozůstalost Hany Kvapilové*, 2. vyd., Praha 1932, str. 247.

¹³ *Memoires and Impressions of Helena Modjeska*, New York 1910; polský překlad: *Wspomnienia i wrazenia*, Krakov 1957, str. 503–505.

¹⁴ Vznik a přijetí této opery popsal A. V. Šmilovský v povídce *Starý Měchura* (A. V. Šmilovský, *Spisy výpravné*, I, Praha 1911, str. 312–319).

¹⁵ J. A. Komenský uvěřil procerovi Kristiny Poniatowské, překládal a publikoval je (srovn. *Lux in tenebris* a *Lux e tenebris*).

¹⁶ *Divadelní listy* 1, 1880, str. 260; 2, 1881, str. 102.

¹⁷ *Cztery dramaciki na tle dziejów czesko-morawskich. Uložyl Józef Chociszewski, odbitka ze „Sceny Ludowej“*, Hnězdo 1899. Jednotlivé obrazy byly nazvány: *Ostatnie napomnienie Światopelka*, *Dzielne Morawianki*, *Bożena*, *Sąd Spitygniewa* (Poslední Svatoplukovo napomenutí, Statečné Moravanky, Božena, Spytihněvův soud).

¹⁸ *Co číst ze slovanských literatur*, Praha 1935, str. 33.

hry Johana Bojera *Walewska a Napoleon*, frašky *Chopinův valčík* od autorské dvojice H. Kéroul a A. Barré či polský překlad knihy Heleny Malířové o slavném mimovi J. B. G. Debureauovi, původem Čechu.¹⁹

Neživější spolupráci s polskými divadly měla Praha. Avšak i mimo-pražská divadla uváděla polskou dramaturgii, např. v Plzni nebo v Brně, kde byly v upraveném Besedním domě „4. září 1881 zahájeny české hry představením ochotníků, při kterém ve prospěch znovuvybudování Národního divadla v Praze sehrána Fredrova veselohra *Sliby panenské*.“²⁰ Brněnské divadlo na svém zájezdu v roce 1903 hrálo ve Stanislavově, Tarnopolu, Přemyšli, Lvově, Jaroslavově, Tarnově a Řešově. V roce 1905 se polský tenor Stanislav Orzelski zúčastnil uměleckého turné brněnských po Balkánu.²¹

Podobných příkladů divadelních kontaktů bylo by možno uvést velmi mnoho. V Praze to byla např. pohostinná vystoupení varšavského baletu v roce 1884 (balet *Svatba v Ojcově*), krakovského divadla v roce 1891 (uvedlo *Dvě jízvy* A. Fredra a *Sedláčky aristokraty* V. L. Anczyce)²², v roce 1915 souboru lvovského divadla vedeného ředitelem Ludvíkem Hellerem (předvedl *V holubníku* I. Nikorowicze, *Těžké ryby* M. Baňuckého a *Veselku* St. Wyspiańskiego). V témž roce režíroval zde Lucjan Rydel své *Začarované kolo*. V roce 1927 zavítala do Varšavy opera Národního divadla v Praze se Smetanovou *Prodanou nevěstou*; oplátkou hrála varšavská opera v Praze v sezóně 1929/1930 Moniuszkovu *Halku*.

¹⁹ R. Nasková, *Jak šel život*, Praha 1965, str. 98. Koncem minulého století působila v polských divadlech celá řada českých dirigentů a hudebníků. Vedle známějších K. Sebora, V. Kurze, A. Dvořáčka, L. V. Čelanského, J. Rebička a Ševčíkova kvarteta, založeného roku 1900 ve Lvově, je možno uvést ještě K. Nováčka a A. Cynka, členy divadelního orchestru v Krakově, J. Příbicka, ředitele lvovské opery a A. Balcárka, který se po kratším pobytu v Krakově usídlil jako dirigent divadelního orchestru v Lodži. „Moravan se stal Lodžanem a má nesporné zásluhy v historii lodžského hudebního divadla té doby. Publikum si ho oblíbilo a renomovaný recenzent [... Stefan Kryszkowski] nešetřil pochval.“ Viz *Teatr Wielki w Łodzi*, Lodž 1966, str. 19.

²⁰ F. Dlouhý, *České divadlo v Brně*, v: *Příspěvky k dějinám českého divadla*, Praha 1895, str. 19. Srovn. též *Divadelní listy* 2, 1881, str. 240, 242, 248, 266, 274. V. a J. Telcovi uvádějí v rukopisné práci *Repertoár brněnského divadla 1884–1960* několik desítek her polských autorů (mezi nimi Z. Nałkowské, S. Moniuszka, M. Baňuckého, J. A. Kisielewského, T. Rittnera, G. Zapolské, L. Rydla, L. Różyckého, S. Przybyszewského, A. Grzymały-Siedleckého, S. Kiedrzyńskiego, J. Tuwima, P. Chojnowského).

²¹ *Zlatá kniha. Padesát let stálého českého brněnského divadla*, Brno 1934, str. 55.

²² Později na tato vystoupení vzpomínal L. Solski: „K Čechům jsem cítil zvláštní sympatii. V roce 1891 jsme přijeli s krakovským divadlem hrát v Národním divadle v Praze. Hrál jsem tehdy ve Fredrových *Dvou jízvách* a *Sedláčích aristokratech* Anczyce. „Zlatá Praha“ mě tehdy nadchla natolik, že jsem později mnohokrát využíval příležitosti navštívit ji a opájet se její krásou. Naše české bratry jsem si též velmi oblíbil. Později, když jsem vedl krakovské divadlo, spřátelil jsem se s Jaroslavem Kvapilem. Výtečný spisovatel byl tehdy ředitelem Národního divadla v Praze. Často jsme se navštěvovali. Pamatuji si, že byl mým hostem při celém cyklu děl Słowackého, která jsem uváděl v Krakově.“ L. Solski, *Wspomnienia 1893–1954*, Krakov 1956, II, str. 522. L. Solski napsal o česko-polském přátelství též básně, kterou přečetl v Národním divadle v Praze.

Z významných polských herců zapsal se do paměti českých diváků po Modrzejewské Boleslav Leszczyński (1893) a Roman Żelazowski (1890, 1897 a během první světové války, kdy delší dobu pobýval v Praze).²³ Żelazowski režíroval na scéně Národního divadla v Praze *Pro štěstí S. Przybyszewského* (1914) a *Soudce S. Wyspiańskiego* (1915), byl učitelem Evy Vrchlické, která skvěle zahrála roli houslisty, syna krčmáře v *Soudcích S. Wyspiańskiego*, mladé ženy v Rittnerově hře *V malém domku* a Alinu v *Balladyně* Słowackého. V Praze hostovali též Edmund Rygier (1915, mimo jiné též v *Mazepovi* Słowackého), Mieczysław Frenkiel (1926, v *Dědici A. Grzymały-Sidleckého*), dirigenti E. Młynarski a A. Dolżycki (1928 a 1930, Moniuszkova *Halka*). Velkého úspěchu dosáhla 1928 v Praze čelná polská herečka Marie Przybyłko-Potocka (především v *Milencích* V. Grubińskiego).

Z českých hereček měly v Polsku největší úspěch Leopolda Dostalová (1912) a Marie Hübnerová (1928), nejlepší česká Dulská z veselohry G. Zapolské *Morálka paní Dulské*. Několikrát pobýval v Polsku na uměleckých cestách dirigent opery Národního divadla v Praze Otakar Ostrčil, který se s Josefem Munclingerem zasloužil o popularizaci české hudby v Polsku a naopak.

O polském divadelním životě referovali v Čechách v 19. století nejdříve K. V. Zap, V. Dunder a L. Ritter z Rittersberka, později E. Jelínek, F. L. Hovorka, O. Mokřý, F. Kvapil, F. A. Hora, A. Černý, J. Kvapil, v meziválečném období hlavně V. Dresler, B. Vydra a K. Krejčí — anebo sami představitelé polského kulturního života Z. Przesmycki-Mirian, B. Grabowski, W. Feldman, J. S. Bystroń, M. Szukiewicz, Z. Daszyńska-Golińska, F. Szyfmanowa, M. Szykowski aj.

Tradiční spolupráci mezi řediteli a pracovníky českých a polských divadel rozvíjel F. A. Šubert,²⁴ spřátelený s T. Pawlikowským a J. Kotarbińským. Pokračoval v ní ještě intenzivněji Jaroslav Kvapil,²⁵ v jistém smyslu se to dá říci také o K. H. Hilarovi. Oba se na různých setkáních (v Krakově, Varšavě, Bělehradě i jinde) zasazovali o prohloubení divadelních vztahů polsko-českých i širše slovanských.²⁶ Slavnosti padesátého výročí položení základního kamene k Národnímu divadlu poskytly v roce 1918 příležitost k širším diskusím, nejen divadelním.²⁷ Plodné byly návštěvy A. Szyfma-

²³ N - k, *Divadlo. Cínohra, Česká revue* 1, 1897/1898, 1, str. 498; K. Čvančara, *Obzor divadelní*, Osvěta 45, 1915, str. 150–151, 468; R. Żelazowski, *Pięćdziesiąt lat teatru polskiego (Moje pamětníky)*, Lvov 1921, str. 87 n.

²⁴ F. A. Šubert se snažil zajistit pro své divadlo co nejširší repertoár slovanských her. Za tím účelem se obracel na své zahraniční přátele, kteří mu poslali svoje návrhy. Z Poláků to byl nejčastěji M. Bałucki. V této souvislosti Šubert napsal, že pražské Národní divadlo je „snad jediné na světě, které podává plnější obraz slovanské produkce vůbec. Mimoslovanská divadla totiž to nedělají vůbec, slovanská pak, zvláště ruská a polská, se omezují jen na své domácí hry“.

²⁵ M. Szykowski, *Jaroslav Kvapil i jego stosunek do teatru polskiego*, *Przeгляд Zachodni* 1949, II, str. 228–238; T. S. Grabowski, *Jaroslav Kvapil*, *Pamiętnik Słowiański* 2, 1951, str. 249–252.

²⁶ Srov. Československé divadlo 1, 1923, 3, str. 33.

²⁷ J. Kvapil, *O čem vím*, Praha 1937, II. vyd., str. 466–472; V. Šťastný, *První světová válka a vznik samostatných států*, v: *Češi a Poláci v minulosti*, Praha 1967, II, str. 376; L. Dostalová ve svém projevu v československé televizi dne 16. května 1968.

na²⁸ a F. Szyfmanové v Praze. V. Horzyca a A. Zelwerowicz vedli turné Státní dramatické školy z Varšavy do Československa v roce 1926. Téměř současně organizoval A. Szyfman ve Varšavě konferenci o českém divadle.

Těchto několik exemplárně připomenutých faktů ukazuje na poměrně těsnou spolupráci v oblasti divadla. Dřívější sporadické snahy po obohacení domácí divadelní kultury nabývaly konkrétních výměnných forem za éry Tylovy. Rozhojnily se v letech šedesátých a od konce let sedmdesátých můžeme mluvit o vzájemné výměně divadelních hodnot, která je zvláště na české straně značně intenzivní, podporovaná časopiseckými informacemi a kritickou činností recenzní. Více než deset her uvedených na scénu Národního divadla v Praze v období každého ze tří uvedených šéfů činohry (F. A. Šubert 1883–1900, J. Kvapil 1901–1918, K. H. Hilar 1921–1935) svědčí o tom, že polská dramatická produkce byla v Čechách pravidelně sledována a ve výběru uváděna. Nepříznivá politická atmosféra v meziválečném dvacetiletí sice vrhla stín i na divadelní spolupráci, ztížila ji a způsobila její oslabení; sami divadelní pracovníci si však byli vědomi jejího významu a nepřestali využívat možností, byť omezených. Podle statistiky bylo v letech 1881–1935 uvedeno na scénu Národního divadla v Praze asi 1200 dramat, třetina českých (422), dvě třetiny cizích: francouzských (285), anglosaských (133), německých (90), ruských (67), polských (32), italských (31), norských 21 atd.²⁹

V osmdesátých a devadesátých letech 19. století přibyli k dosud hraným autorům (Fredrové, Korzeniowski, Moniuszko, Zalewski, Szujski, Chęciński, Anczyc, Wilkoński aj.) další. Z nejvýznamnějších jsou to Josef Narzymiski, Josef Bliziński, především však Michal Bałucki, který byl v té době na českých profesionálních i amatérských scénách hrán daleko nejvíce. Po zdomácnění Fredrových *Panenských slibů* se stávají Bałuckého *Těžké ryby* druhou velmi populární polskou hrou v Čechách. Na počátku tohoto století přichází v rámci polského naturalistického dramatu třetí a vůbec nejúspěšnější polská hra na českém jevišti – *Morálka paní Dulské* od Gabriely Zapolské. Od prvního představení dodnes zachovalo si toto drama přízeň publika a udržuje se v repertoáru mnoha divadel. V titulní roli Dulské vytvořila jedinečnou postavu Marie Hübnerová, po ní Zdenka Baldová, kterou známe též z filmové verze této zdomácnělé komedie, a Marie Waltrová v Brně. Další hry Zapolské už neměly takový úspěch u obecnstva.

K mimořádné oblibě *Morálky paní Dulské* přispěla řada činitelů. Na prvním místě je to její scénická živost. Ačkoliv je hra jako slovesné dílo průměrná (a překlad středních kvalit ji citelně nepoškodí), na jevišti její hodnoty rázem rostou; vynikne důmyslná stavba, plnokrevné postavy,

²⁸ A. Szyfman navrhoval, aby byly v Čechách inscenovány hry Rittnerovy, Perzyńského, Wyspiańského, Nałkowské, Szaniawského, Kiedrzyńského, Grubińského. Podporoval myšlenku vzájemných pohostinných vystoupení, výměny herců a režisérů. Z jeho hlubšího zájmu o českou dramatickou produkci vyplynulo uvedení na polských jevištích her Langrových (*Velbloud uchem jehly*, *Periférie*), Čapkových (*RUR*, *Věc Makropulos*), Haškova *Švejka* atd. Srov. Cesta 12, 1929, 33, str. 516: *Divadelní styky česko-polské*.

²⁹ Tuto statistiku podal A. Pražák v úvodu k publikaci *Soupis repertoáru Národního divadla 1881–1935*, Praha 1939, str. 27.

situační humor. Kromě svrchované scénickosti bylo dílo českým divákům blízké tematicky, atmosférou, z níž vyrůstalo. Způsob života měšťácké rodiny zesměšněný Zapolskou, omezenost a přízemní filistrovství, bylo častým jevem v tehdejší habsburské monarchii, dařilo se mu jak v Čechách, tak v Haliči, kde Zapolská převážně žila. A daří se mu vlastně dodnes. Kritika a odsouzení těchto vad byly tedy adresné, divák na ně živě reagoval. K úspěchu této hry na českých scénách přispěla jistě i ta skutečnost, že komedie jako divadelní druh více odpovídá podmínkám menších scén, bývá snadnější k provedení, divák ji příznivěji kvituje. Tento fakt se jistě odrazil též ve způsobu přijetí polských her. *Panenské sliby*, *Těžké ryby* i *Morálka paní Dulské* jsou komedie. Rovněž v meziválečném období dosáhly veselohry největšího počtu repríz. Hned za *Morálkou paní Dulské* stojí v tomto ohledu na druhém místě *Rodina* A. Słonimského, dále veselohry S. Kiedrzyńskiego, J. Tępy a B. Winawera.

Vedle *Morálky paní Dulské* Gabriely Zapolské vyvolaly živý ohlas ještě další polské hry z přelomu století. Mnoho diskusí podnítily *Karikatury* J. A. Kisielewského s Hanou Kwapilovou, Marií Hübnerovou a Eduardem Vojanem (1902; druhé velké drama Kisielewského *V síti*, v divadle na Smíchově hrané pod názvem *Bláznivá Julka*, bylo hráno 1915), *Na vždy* Lucjana Rydla s Kwapilovou a Vojanem³⁰ (1904 v Praze a v Brně; po Rydlových návštěvách v Praze a po pronikavém úspěchu hry vybrala si mladá herečka Z. Čížková na radu Hany Kwapilové autorovo příjmení za svoje nom de guerre), *Lehkomyslná sestra* V. Perzyńskiego (1906, 1914), *Pro štěstí* S. Przybyszewského (1908, 1914; drama bylo v Čechách pod různými názvy uváděno již od roku 1898, z jiných her získalo oblibu *Zlaté rouno*; v dočasném mimořádném úspěchu Przybyszewského sehrál svou úlohu také autorův pobyt v Čechách a dlouholeté přátelství s českými literáty z okruhu *Moderní revue*),³¹ *V malém domku* T. Rittnera (1915). V témž roce byli uvedeni *Soudcové* a soubor L. Hellera ze Lvova hrál *Veselku*. Byly připravovány další hry Stanislava Wyspiańskiego, po Juliu Słowackém druhého velikána polské dramatiky. Ohlas na jeho díla však nebyl úměrný jejich novátorským hodnotám. Objevení a náležité vyexponování vlastního významu tvorby Wyspiańskiego českému a slovenskému divákovi patří k nejpřednějším úkolům na úseku československo-polských divadelních vztahů. K Wyspiańskému bychom mohli přiřadit ještě autory další, jako je C. K. Norwid, S. I. Witkiewicz, J. Szaniawski, a vlastně i Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. U Mickiewicze byl v tomto směru učiněn pokus v roce 1899 představením *Zjevů duší*, fragmentů z jeho *Dziadů* s hudbou S. Moniuszka, a vzpomínkovým programem *Vítej, jitřenko* k básníkovu jubileu v roce 1848. U Słowackého a Krasińskiego došlo v prvních desetiletích našeho století k třem památným inscenacím: *Beatrice Cenci*, *Nebožské*

³⁰ J. Vodák, *Eduard Vojan, v: Kritické dílo J. Vodáka*, II, Praha 1943, str. 65. O úspěchu her L. Rydla na polských jevištích referoval Slovanský přehled 2, 1900, str. 454–457.

³¹ J. Magnuszewski, *Stosunki literackie polsko-czeskie w końcu XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 1951, passim; M. Szykowski, *Stanisław Przybyszewski w Czechach, Česko-polský sborník vědeckých prací*, II, Praha 1955, str. 345–398.

komedie a Balladyny. Všechny tři byly velmi pečlivě připravovány; s plným úspěchem se však setkala jen *Nebožská komedie*.

Beatrice Cenci vybral Jaroslav Kvapil ke stému výročí narození Julia Słowackého, jehož bylo v Čechách v roce 1909 slavnostně vzpomínáno. Dlouho připravovaná premiéra (22. dubna 1910) však přes všechnu snahu režisérovy i celého hereckého kolektivu nevyšla tak, jak všichni očekávali. Způsobil to bezpochyby především nešťastný výběr hry autorem nedokončené a režisérem – z úcty ke Słowackému a jeho básnickému slovu – málo pro jeviště upravené.

Šťastnější ruku měl druhý velký tvůrce v dějinách české moderní režie, Karel Hugo Hilar, při inscenaci *Nebožské komedie* Zygmunta Krasińského (1918),³² připravované na konci první světové války ještě ve vinohradském divadle. K plnému úspěchu této první jevištní realizace za hranicemi Polska jistě přispěla též dějinná situace světového kataklismu a Velké říjnové socialistické revoluce, která aktualizovala dílo spojující v sobě drama individuální, rodinné s dramatem společenským v druhé části, řešící v ozbrojeném konfliktu „aristokracie s demokracií“, jak se sám autor vyjádřil, základní rozpory ve společnosti.

Ani druhá tragédie Słowackého – kouzelná dramatická báseň *Balladyna* – neměla úspěch, i když ji v roce 1923 režíroval Hilar s použitím nejrozmanitějších technických vymožeností a s nejlepším hereckým obsazením. Tentokrát charakteru hry neodpovídalo svérázné režiséřské pojetí. Básnický nesmírně hodnotná romantická tragédie, vycházející z moudrosti lidových balad a odsuzující zločiny páchané v touze po moci, vyžadovala ve značné míře zachovat poetiku romantické hry, její specifické ovzduší, podepřené v textu zdařilou dramatickou konstrukcí a vysokým stupněm scénickosti. Hilar, který byl v té době plně zaujat expresionistickými postupy,³³ maximálně znásoboval jednotlivé stránky díla, což nakonec u diváka vedlo k vzájemnému přehlušování uměleckých prožitků. Pestré představení plné invence budilo v souhrnu pocit disproporce a předimenzování. Podle většiny divadelních kritik disharmonicky působila hudba, hlavně však výprava, kterou navrhla Xenie Boguslavskaja, pozvaná k této spolupráci z Berlína. Její modernistické ladění folkloristických prvků (ruské provenience) ve vzájemné směsi s craigovsko-kubistickými dekoracemi a figurkami ve stylu Georga Grosze bylo stylově nejednotné, místo koncentrace diváka na základní problematiku tříštilo jeho pozornost a bránilo tomu, aby vynikly ústřední myšlenky a principy, v textu výrazně zaznačené a náležitě gradované. Titulní úlohu *Balladyny*, podobně jako v roce 1910 *Beatrice Cenci*, vytvořila Leopolda Dostalová. Vedle ní hrála řada čelných herců: Eva Vrchlická, Marie Hübnerová, Jarmila Kronbauerová, Saša Rašilov, Bedřich Karen, Jiří Steimar, Karel Dostal a Eduard Kohout. Překlad Otokara

³² O. Fischer, *Soudobé divadlo české a jeho vztahy k ostatním Slovanům*, v: *Soudobé divadlo u Slovanů*, Praha 1932, str. 19; S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nieboskiej komedii“ w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Varšava 1959, str. 227.

³³ Toto období Hilarových režiséřských snah a způsob inscenace *Balladyny* vystihla Leopolda Dostalová, *Herečka vzpomíná*, Praha 1964, str. 50–51.

Mokrého z konce minulého století – i když pečlivý – působil ve dvacátých letech již zastarale.

V meziválečném období vracely se na česká jeviště kusy již známých polských autorů (Fredro, Zapolska, Bałucki, Kisielewski, Rittner, Perzyński, Przybyszewski), objevila se však též řada autorů nových: Bruno Winawer (*R. H. inženýr, Známý z Fiesole*), Stefan Kiedrzyński (*Hra srdcí, Láska bez groše, Zábava v lásce*), Adam Grzymała-Siedlecki (*Dědic*), Václav Grubiński (*Milenci*), Zofia Nałkowska (*Dům žen*), Antonín Słonimski (*Rodina*), Jiří Teřa (*Fräulein Doktor*), Witold Wandurski (*Smrt na hrušce*), Bruno Jasiński (*Bál manekýnů*), Jaroslav Iwaszkiewicz (*Léto v Nohant*), Julian Tuwim (*Jadzia vdova*, adaptace hry R. Ruskowského), Petr Chaynowski (*Základy na písku*), Adolf Nowaczyński (*Jaro národů*) atd.

Nemalý zájem vzbudila v Čechách též polská hudba a opera. K dříve známým a hraným autorům – Chopinovi, Zelenáskému a Moniuszkovi – přibyl Ludomír Rózycki (balet *Pan Twardowski*, 1925–1929) a Karel Szymanowski (*Krále Rogiera* uvedlo Národní divadlo v roce 1932 za účasti autora, *Zbojníky* 1935). Byly udržovány časté styky v oblasti sborového zpěvu, v němž měla česká strana tak bohatou tradici. V českých hudebních dílech zaznívají nezdědka ohlasy polských hudebních prvků (v prvé řadě polonéz, mazurů a krakováků).³⁴

Meziválečné dvacetiletí znamená pro české divadlo období velmi zajímavých experimentů a tvůrčího hledání. Jedna z nejčastěji uplatňovaných tendencí, která se ukázala plodná a v československo-polské divadelní spolupráci přinesla dobré výsledky, je pokus vrátit se k prazdrojům divadla, k elementárním, oživujícím silám, nacházejícím se v lidovém divadle minulých století, snaha o jeho přehodnocení a přiblížení dnešnímu divákovi pomocí současné jevištní techniky. Tyto snahy, reprezentované v Československu především E. F. Burianem a v Polsku Leonem Schillerem, obohatily myšlenkový a výrazový svět divadla v dobách, kdy se topilo v nadměrném psychologizování a v přemíře komorní rafinovanosti, jednostranné analýzy úpadkové atmosféry. Právě z tohoto zájmového okruhu vyrostla v roce 1948 jedinečná Schillerova inscenace Drdových *Hrátek s čertem*, dosahující v polských divadlech stovek repríz. V této linii pokračuje dnes dále hlavně Kazimierz Dejmek adaptacemi *Života Josefova* od Mikuláše Reje z Nagłowic a *Historie o slavném zmrtvýchvstání Pána* od Mikuláše z Wilkowiecka, kterou českoslovenští diváci uviděli při pohostinném vystoupení Národního divadla z Varšavy. Rejův *Život Josefův*, představený 1967 v Praze Václavem Lohnickým ve spolupráci s K. Dejmekem a A. Stopkou, se těšil velkému úspěchu též v československé televizi. Z analogické atmosféry povstaly u nás nedávno *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a spasitele našeho Ježíše Krista*, *Komedie o hvězdě* a *Komedie o Anežce*, adaptované pro dnešní jeviště Janem Kopeckým.

Zdá se, že v pokračování této linie, v uvážném a zasvěceném určení analogického východiska, bylo by možno se pokusit o jevištní oživení dalších her, majících rodokmen v lidových a folklórních tradicích. Z těchto

³⁴ B. Štědroň, *Polské ohlasy v české hudbě*, v: *Česko-polský sborník vědeckých prací*, II, Praha 1955, str. 439–492.

tradic vyrůstají ve slovanských literaturách hojně zastoupená díla ve formě zdramatizované pohádky, báje, pověsti, balady, díla osnovaná na pozadí národních dějin, jihoslovanské lidové epiky, ruských bylin. A je třeba zdůraznit, že díla tohoto druhu náležejí do vrcholných výtvorů slovanských literatur (dramata Puškinova, Słowackého, Vojnovičova, Todorovova a jiných).³⁵ V souvislosti s naším tématem připomínají se zde především *Balladyna* a *Lilla Weneda*, dokonale realizující postuláty, které Mickiewicz stavěl slovanské dramatické tvorbě ve svých pařížských přednáškách. Zdá se, že při jejich scénické realizaci je možno vycházet z analogie našich kulturních tradic v tomto směru.

V české a slovenské literatuře se „folkloristické drama“ vyznačuje značnou životností, jeho tradice sahá od obrození až dodnes (kupř. *Strakonický dudák*, *Tvrdohlavá žena*, *Radúz a Mahulena*, *Princezna Pampeliška*, *Rusalka*, *Lucerna*, *Hrátky s čertem*). Všechna tato díla mají společné východisko – pokladnici folklóru, i když se různí způsobem využití lidových motivů.

3

V období po druhé světové válce příznivé podmínky umožňují všestrannou divadelní výměnu a spolupráci. Řada českých divadel navázala těsný kontakt s polskými divadly (zvláště mezi jednotlivými divadly těchto měst: Praha–Varšava, Lodž; Brno–Poznaň, Gdaňsk, Lodž; Bratislava–Krakov; Prešov–Řešov; Ostrava–Katovice; Liberec–Vratislav; Kladno–Krakov; Budějovice–Toruň; Těšín–Bielsko atd.). Polských her se překládá a publikuje mnohem více než dříve. Podle údajů shromážděných I. Bołtuć-Staszewskou³⁶ měly české a slovenské hry v Polsku v letech 1945–1964 86 premiér, téměř třikrát více bylo premiér polských her v Československu. Tyto údaje nejsou úplně (z důležitějších inscenací např. scházejí Bogusławského *Krakované a horalé* v Ostravě, Słowackého *Balladyna* v Ostravě, Skowroňského a Słowackého *Svátek pana ředitele* v řadě míst apod.). A do dnešního dne by se tento počet ještě nemálo zvýšil. Často byla uváděna díla, která si již vytvořila inscenační tradici a je možno mluvit o jejich včlenění do české divadelní kultury (v první řadě jde o hry Fredrovy a Zapolské). Vedle nich vraceli se též jiní klasikové (Słowacki, Choynowski, Tuwim), hlavně však přicházeli na repertoár autoři noví. Mezi nimi si vydobyli významnou pozici L. Kruczkowski a S. Mrozek,³⁷ dále J. Lutowski, Z. Skowroński, J. Słowacki, A. Tarn, J. Jurandot, R. Brandstaetter, M. Choromański, I. Abramow, L. H. Morstin, J. Broszkiewicz, J. Makarczyk, M. Słowczyński, A. M. Swinarski, J. Zawieyski a řada dalších. Z významnějších autorů české obecenstvo téměř nezná T. Rózewicze, S. Gro-

³⁵ F. Wollman, *Duch a celistvost slovanské slovesnosti*, v: *Obrisy Slovanstva*, Praha 1948, str. 222; K. Krejčí, *Jeszcze kilka słów o ludowości „Balladyny“*, *Twórczość* 1959, 9, str. 95.

³⁶ *Pièces polonaises dans les théâtres tchèques et slovaques 1945–1964; Pièces tchèques et slovaques dans les théâtres polonais 1945–1964*, *Le Théâtre en Pologne* 1965, 4, str. 23–48.

chowiaka, velmi málo bývá hrán J. Iwaszkiewicz a J. Szaniawski (podobně jak v Polsku diváci málo znají P. Karvaše, V. Havla, J. Topola). Tyto někdy stěží pochopitelné mezery bývají způsobeny mnoha okolnostmi. Někdy je to problematika českému divákovi vzdálená nebo výlučně polská (taková byla část tzv. zúčtovací — „rozrachunkowa“ — dramatiky), jindy výlučné zaměření na experimentátorství, jazykové novátorství nebo prostě špatný překlad (např. hodnota překladu Havlovy *Zahradní slavnosti* divadelníky odradila), někdy analogické hodnoty ve vlastní produkci bývají argumentem proti uvádění her cizích (bylo možno setkat se v Polsku s takovým názorem: proč inscenovat Tyla, když máme Bogusławského, proč Šrámka, když máme Szaniawského).

Mnoho různých nedorozumění a potíží vzniklo z výkyvů politické situace, z paradoxů krátkozrakosti a necitlivosti kulturní politiky. Po roce 1956 nemohla být v Československu uvedena řada polských her, některé byly ztaženy z programů divadel (*Muž a žena* Fredra, *Noční služba* Lutowského; Mrožek velmi utrpěl na dlouholetém blokování svých dramát, nebylo dovoleno uvést v Polsku *Krále Vávru* Milana Uhdeho atd.). V poslední době brání polské schvalovací instituce v inscenaci některých českých her nebo polských her na českých jevištích (např. Andrzejewského *Temnoty kryjí zemi.*) U divadla více než v jiných oblastech umělecké činnosti rozhoduje včasné vystižení nevhodnějšího okamžiku, kdy jednotlivé hry mohou optimálně rezonovat. Proto nevhodné a nekompetentní zásahy přinášejí zde tím větší škody.

V posledních desetiletích uměle vytvářená uniformita vedla k situaci, kdy jedna strana neměla druhé co říci. Zapomínalo se na to, že jedním z úkolů kulturní výměny je ukázat na svébytné hodnoty, národní osobitost v jejich typických projevech. Jestliže v dřívějších dobách, kdy vnější podmínky nebyly pro kulturní spolupráci příznivé, bylo třeba zdůrazňovat blízkost a společné momenty, nyní začala být neustále proklamovaná jednota překážkou. Objevily se také případy přežívajícího snobismu, kdy teprve cizina nám dala impuls k docenění opravdových hodnot (úspěchy Havlových her v západní Evropě byly pobídkou k zájmu o ně v Polsku, Kottovy studie o Shakespeareovi jsme docenili teprve po jejich ohlasu ve Francii).

Podstatnější úlohu hraje a trvalejší stopu zanechá právě ta část přisvojené dramatiky, která přináší chybějící hodnoty a pomáhá rozvíjet vlastní kulturu. Na úseku československo-polské divadelní výměny nastala příznivá situace pro plodné obohacování našeho divadelního života hlavně v druhé polovině padesátých let, kdy byly v Polsku zrušeny umělé překážky brzdící divadelní rozvoj. Československá strana, která si podobné uvolnění musila dlouho probojovávat, hojně využívala této příležitosti, zvláště v sa-

³⁷ Mrožkovo *Tango* bylo v Brně uvedeno hned po varšavské premiéře a Studio Josefa Skřivana z Brna s ním dosáhlo velkého úspěchu na divadelní soutěži v Monte Carlo. Mrožkovo dílo je v Československu natolik známé a populární, že Rovnost otiskla 31. prosince 1987 „Čapkoviny a Mrožkoviny“, tj. krátké literární projevy ve stylu Čapka a Mrožka.

tiře (připomeňme vystoupení Syreny a Wagabundy,³⁸ hry Jurandotovy, Lutowského, Skrowronského a dalších). V současné době platí více než kdy jindy zásada: přisvojovat si to nejhodnotnější. Hledisko kvantitativní je třeba nahradit kvalitativním, zaměřit se na špičkové hodnoty, jako je režijní práce K. Dejmka, divadlo J. Grotowského a pantomima Tomaszewského ve Vratislavi, varšavský Teatr Współczesny. Je přitom potřeba postupovat nanejvýš poučeně. Tomaszewskému a Dejmkovi Pragokonzert nevhodně nabízel provincionální jeviště,³⁹ Dejmek dvakrát přejezděl přes naše území k zahraničním vystoupením s *Historií o slavném zmrtvých-ustání Pána* — a my jsme toho nedovedli využít.

Proti dřívějšímu, kdy v uvádění polské klasiky i současného repertoáru stálo v popředí pražské Národní divadlo, v poválečné době (a přesněji od Honzlovy smrti) jsou v tomto směru iniciativnější Městská divadla pražská, v Brně hlavně Divadlo bratří Mrštíků, Ostrava a Těšín, kde zásluhou práce vykonal ředitel Těšínského divadla Josef Zajíc. V Ostravě byla uvedena též díla náročnější, jako Boguslavského *Krakované a horalé* či Słowackého *Balladyna*, k níž sáhlo i bratislavské Národní divadlo. Divadla v Uherském Hradišti a Těšíně připravila též Słowackého *Mazepu*, v Těšíně také *Marii Stuart* téhož autora.

Plodné se zdá rovněž přejímání neúspěšnějších polských adaptací děl světové literatury, praktikované divadly (např. Balsacova *Eugenie Grandetová*), hlavně však rozhlasem a televizí. Některá zajímavá představení viděli českoslovenští diváci při pohostinných vystoupeních polských divadel (Wyspiaňského tak poznávali převážně, Witkiewicze a Rózewicze tak uviděli poprvé), nejednou byly polské hry uváděny československým rozhlasem a televizí (v roce 1968 to byl *Život Josefův* Mikuláše Reje v adaptaci Dejmkově a *Ůřad* Tadeáše Brezy podle adaptace Kristiny Nastulanky).

K dalšímu vzájemnému poznávání polské a československé divadelní kultury nepochybně přispěje Klub přátel polského divadla, ustavený roku 1967 v Praze, na jehož čele stojí známí teatrologové a znalci polského divadla Jan Kopecký, Josef Träger, Karel Krejčí, Otakar Bartoš, Josef Urban, Jaroslav Procházka a další. Jeho čestným členem se stala Leopolda Dostalová, která ve své bohaté tvůrčí činnosti mnohokrát ztělesnila hlavní role polských dramát.⁴⁰

³⁸ Diskuse vyvolané vystoupením Syreny a Wagabundy byly např. jedním z podnětů, které vedly k otevření satirického divadla Večerní Brno (viz Z. Srna, *Polemická stať o věcech, které jsou všeobecně známy, Dokořán. Almanach mladé literatury*, Brno 1957, str. 97; též, *Pozor, dobrý kabaret!* Práce z 18. prosince 1960). Nové podněty pro česko-polskou divadelní spolupráci přinesl cyklus článků A. Závodského o polském divadle v Rovnosti a Lidové demokracii z prosince 1964 a ledna 1965.

³⁹ Viz magnetofonové záznamy z československo-polské konference o divadelní spolupráci v Praze 1966 (v Divadelním ústavě ČSAV v Praze).

⁴⁰ Titulní role v Słowackého *Beatriz Cenci* (1910) a *Balladyné* (1923), Irena v Kie-drzyńského *Hře srdcí* (1916), Laura a Stefanie v Kisielewského *Karikaturách* (1902, 1903), Marie v Perzyńského *Lehkomyslné sestře* (1906, 1914), Jevdocha ve Wyspiaňského *Soudcích* (1915), Liedermejerová v Nowaczyńského *Jaru národů* (1931) atd.

Na první pohled tedy, budeme-li hledět na kvantitu, pozorujeme v období po r. 1945 mimořádné zvýšení, rozšíření spolupráce v divadelnictví. Počet inscenací se mnohonásobně zvýšil, některé z nich jsou dobré, zdařilé. Vedou se mnohá jednání, podpisuje se řada dohod. Chybějí však v této oblasti mimořádné umělecké činy, opravdové úspěchy. Ačkoliv československá i polská divadla dosáhla v tomto období nejednoho úspěchu v mezinárodním měřítku, pantomima a komorní scény se mohou vykázat pozváním do všech světadílů, nemalé uznání si vysloužily novátorské experimenty (divadlo Grotowského a pantomima Tomaszewského ve Vratislavi, laterna magika, kinoautomat, diapolyekran atd.) a světových úspěchů dosahují českoslovenští scénografové – na úseku československopolských divadelních vztahů postrádáme od smrti Leona Schillera významnější tvůrčí zásahy. Velké režisérské individuality na obou stranách se zde neangažují (částečně Dejmek). A přece se zdá, že proti pokusům Šubertovým, Kvapilovým či Hilarovým – dnes více než dříve je možno počítat s divákovým pochopením her s cizí problematikou, že odpadly mnohé mimodivadelní momenty, které dříve často ovlivňovaly přijetí hry. Napomáhá tomu i povšechné sblížování kultur, celosvětové integrační procesy. Zmenšuje se riziko, že dílo, které povstalo v jiné situaci, nevyvolá u diváka náležitou odezvu. V minulosti toto nebezpečí bylo nepochybně větší.

Z mnoha činitelů, které v posledních dvou stoletích na obou stranách podmiňovaly a podstatně usměrňovaly divákův přístup k předváděným hrám, jsou nejdůležitější značná rozdílnost v sociálních strukturách našich národů, v charakteru kulturní a divadelní tradice. České divadelní prostředí v minulosti – na rozdíl od prostředí polského – to je svět značně diferencovaného měšťanstva a venkovského lidu. Především pro ně byly psány a hrány divadelní kusy, pro ně křížovaly zemi kočující divadelní společnosti, mezi nimi povstávaly ochotnické soubory. Samozřejmě v Čechách podobně jako v Polsku i jinde mezi dramatickými autory, divadelníky i diváky se značná část rekrutovala z inteligence (s jistými výhradami pro počáteční a nejnovejší období; nejdříve – zvláště v Polsku – navštěvovala divadla hlavně šlechta, v nejnovejší době hlediště stále více zaplňuje nový divák – dělník a zemědělec, v Polsku stejně jako v Československu). Na rozdíl od polské inteligence však česká inteligence vzešla hlavně z venkovského a městského lidu. Jinak řečeno, české hlediště bylo mnohem jednodušší, nebylo v něm takového rozdílu mezi privilegovanou a vzdělanou vrstvou na jedné straně a mezi lidmi pracujícími na druhé straně. Proto bylo v Polsku po válce uvádění nového diváka do divadel mnohem větším problémem než v Československu.

Šlechtická problematika zůstala průměrnému českému divákovi cizí nebo alespoň vzdálená. V souhlasu s obecnými vývojovými tendencemi byla pro něho šlechta světem přežívajícím, odcházejícím, díval se na ni raději s úsměvem, v dramatických dílech byla traktována s ironií. Pro českého diváka byly zásadní otázkou křivdy, které urození páchali na poddaných. Především zde je třeba hledat příčinu poměrně chladného přijetí Fredrovy

Pomsty, arcidíla dramatika v Čechách velmi populárního. V jistém smyslu se to týká i Wyspiańského *Veselky*, k jejímž pochopení je nutná znalost polské historie, společenských a kulturních tradic. (Pomíjíme v této souvislosti důležitou okolnost, že pro uvedení těchto děl by byl nutný adekvátní překlad, zachovávající slovesné i scénické kvality originálu. Takové překlady dosud nemáme, i když převody Adolfa Černého jsou velmi pečlivé.)

Na rozdíl od polského dramatu, v němž se uplatnil zvláště klasicismus, romantismus a neoromantismus, ovlivněném velmi silně francouzským a shakespearovským dramatem, v českém divadelnictví podstatněji pronikla vídeňská lidová hra, zvláště v první polovině 19. století. Francouzské drama se silněji uplatňovalo od poloviny století, shakespearovské drama nesehrálo v Čechách takovou roli jako v Polsku. Rovněž romantické drama tu nevytvořilo tradici. Jestliže Májovcům byl romantický repertoár ještě blízký, aktuální, v době zápasu o realistické drama⁴¹ (kdy se u nás poprvé hrála Słowackého tragédie *Mazepa*) byl romantický repertoár nejen vzdálený, ale svou konvencí připomínal tehdy kritizovaný typ dramatu pozdně romantického, svým charakterem epigonského.

Ještě jeden podstatnější rozdíl je třeba zaznamenat. Česká dramatika byla psána převážně pro určitou scénu a určitého diváka, polská však — zvláště romantická — nejednou povstávala bez konkrétní myšlenky na její uvedení, jako knižní, nescénické drama.⁴² Na tuto skutečnost poukázal Karel Krejčí: „Polské divadlo romantické se rozvíjelo bez styku se scénou — jeho přední tvůrci, hlavně Słowacki, žili v emigraci — a obracelo se k vysoce kultivované intelektuální veřejnosti; české divadlo bylo psáno přímo pro potřeby scény a obracelo se především na diváka lidového. Nové zahraniční inspirační vzory — Wagner, Ibsen, G. Hauptmann — působí již v obou prostředích více méně shodně, polské drama se dostává do styku se scénou a širším publikem, estetická i intelektuální připravenost českého obecnstva se zvyšuje. Odlišnost, která při blízké příbuznosti některých látek dělí Tyla od Słowackého, redukuje se skoro na nulu, srovnáme-li např. Kvapila s Rydlem a u E. F. Buriana a Drdy již dochází k plnému sblížení.“⁴³

Zdá se, že pro snadnější pochopení dramatických děl vzniklých před rokem 1918 bude třeba více zdůrazňovat historické analogie obou národů před znovudobytím státní samostatnosti, nutnost národné osvobozenécké boje proti cizím monarchiím. Boj o sociální a politickou svobodu — to je jedna ze základních tendencí našich literatur minulého století. Tento boj sehrál významnou úlohu ve všech literaturách utiskovaných slovanských národů; vlastně i klasická ruská literatura vděčí za své nejlepší hodnoty právě boji s carismem a jeho despotismem. Z ujařmených slovanských národů se právě Češi, Slováci a Poláci nacházeli často v obdobných situacích, byli si nejbližší. Jestliže okolní svět nemohl někdy pochopit tak těsné spojení literatury těchto národů se základní problematikou jejich života, s aktuálním bojem o ná-

⁴¹ Srov. A. Závodský, *Gabriela Preissová*, Praha 1962, str. 95–99.

⁴² Z. Daszyńska-Golińska, *Dvacet let polské literatury*, Slovanský přehled 5, 1903, str. 65; M. Szykowski, *Polské divadlo ve XX. století*, v: *Soudobé divadlo u Slovanů*, Praha 1932, str. 46.

⁴³ K. Krejčí, *Z polských literárněvědných bohemik*, Slavia 1966, 2, str. 326.

rodní a sociální svobodu, pak tyto národy samy mohou navzájem nejlépe docenit toto velké zatížení a současně nesmírnou životodárnou sílu svého kulturního dědictví.

Z potřeb osvobozovacího úsilí vyrůstaly různé formy odboje proti rakousko-uherské monarchii. Jednou z nich bylo u Čechů a Slováků časté odvolávání se na slovanskou příbuznost a solidaritu. V polské situaci, kde carské Rusko bylo jedním z nenáviděných záborců a potlačovatelů polského národního života, bylo české a slovenské slovanofilství přijímáno s nedůvěrou a chápáno někdy jako pomoc utiskovatelským snahám carské despotie. V tomto směru byly ovšem v jednotlivých částech Polska značné rozdíly. Nejvíce kulturních kontaktů měli Češi s Haličí, která rovněž patřila k rakousko-uherské monarchii. Spolupráce zde byla nejsnadnější a měla převážně ráz kontaktní. V pruském záboru Polska, kde národní zájmy byly nejvíce ohroženy z německé strany, bylo pochopení pro české snahy po solidárním postupu všech Slovanů, zvláště rakouských, poměrně největší. Poznaňsko bylo též hospodářsky nejvyspělejší částí Polska, a mělo tudíž i ekonomicky k Čechům nejbližší. Tyto skutečnosti podmiňovaly hlubší vztahy k Čechům, které bychom mohli nazvat příbuzností typologickou. Odrazilo se to rovněž v analogickém budování poznaňského divadla a v charakteru jeho činnosti. Nejméně se dařila spolupráce s ruským zábořem, avšak i zde nastaly příznivější podmínky po roce 1864, kdy se uvolnila cesta k rychlejší přeměně společnosti s charakterem dříve převážně feudálním ve směru buržoazním.

Dříve se v různých prohlášeních, recenzích a na divadelních plakátech často zdůrazňovalo kmenové a jazykové příbuzenství našich národů. V zájmu plnějšího posílení skutečností podmiňujících tak rozsáhlou česko-polskou kulturní výměnu, zvláště před rokem 1918, bylo by záhodno doplnit je obsažnějším pojmem blízkosti nejpodstatnějších národních snah a zájmů, zdůrazněním toho, že národně osvobozené hnutí bylo jedním z nejdůležitějších faktorů života národního, literárního, divadelního.⁴⁴ Pro vzájemnou divadelní recepci je charakteristický fakt, že právě v momentech největšího napětí tohoto boje jsou překládána a uváděna vrcholná dramatická díla. S Jarem národů pojí se první inscenace polských her v Čechách a naopak; v období lednového povstání 1863 nastalo prohloubení vzájemné divadelní spolupráce; na závěr první světové války byla v Praze hrána Krasinského *Nebožská komedie*, připravovala se Wyspiaňského *Veselka* a v Polsku Jiráskova *Lucerna*; během druhé světové války se František Halas obrací k Mickiewiczovi a Słowackému, z něhož překládá *Balladynu* a *Lillu Wenedu*.

Postupné zanikání dřívějších rozdílů jak v sociální struktuře společnosti, tak v charakteru kultury pozorujeme zvláště výrazně od pozitivismu (kritického realismu), udávajícího tón v polské literatuře druhé poloviny 19. století. V divadle byla tendence vzájemného sblížování podporována společným zájmem o kolektivní způsob divadelního projevu, jevištní souhru a historicky věrnou výpravu. Toto pojetí divadelní práce, praktikované zvláště u Meiningských, mělo značný ohlas v Čechách i v Polsku (nejvíce se odrazilo v krakovském divadle, vedeném tehdy T. Pawlikowským). Na obou stranách projevil se značný vliv divadla Stanislavského (J. Kvapil, J. Osterwa), široce se uplatnily snahy po osamostatnění divadla od literatury (L. Schiller), po zdůrazňování autonomie divadla, pohybových a plastických prvků, po osobité scénografii. Ve směru povšechné integrace vedl vývoj moderních komunikačních prostředků a s ním spojený vyšší stupeň poznání cizích děl, odstranění lokální uzavřenosti.

Pravděpodobně právě toto mnohostranné sblížování našich národů v nejnovější historii, narůstání shodných prvků a zájmů, snadnost upoutat di-

⁴⁴ V tomto duchu se nesl projev polského básníka Jana Kasprowicze na oslavě padesátého výročí položení základního kamene k Národnímu divadlu nebo rozhovor Julia Osterwy s K. H. Hilarem.

váka současnou problematikou rozhodují o tom, že divadla dnes téměř výhradně uvádějí hry současných autorů a vyhýbají se starším dílům, která jsou pro inscenátora zpravidla náročnější, vyžadují lepší připravenost herce i diváka a při větší námaze přinášejí dokonce větší riziko. Je však nesporné, že mezi staršími dramaty jsou taková, která nejen převyšují průměr her v poslední době uváděných, ale mohla by platně promluvit i k dnešní skutečnosti. Historické zvraty a přeměny aktualizují mnohdy díla pokládaná již za nerezonující, za díla, která nemají dnešku co říci. Skutečnost našich dnů nám například připomíná, kolik moudrosti a naléhavé aktuálnosti obsahují polská romantická dramata, ke kterým bude záhodno se ještě dlouho vracet. Trvalou hodnotu představují vysoká kultura jevištní řeči a pohybu, formotvorné úsilí, zdůraznění myslitelského přístupu a stylové jednotlosti, které se ve vyšším stupni uplatňují ve vývoji polské divadelní kultury.⁴⁵

AUS DER GESCHICHTE DER TSCHECHISCH-POLNISCHEN THEATERBEZIEHUNGEN

Die während der Zeit der tschechischen nationalen Wiedergeburt anwachsende tschechisch-polnische Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Theaters hat in der Epoche des sogenannten „Völkerfrühlings“ (Jaro národů) die ersten gegenseitigen Aufführungen von Theaterstücken mit sich gebracht (in Böhmen A. Fredro und J. Korzeniowski, in Polen J. K. Tyl und J. J. Kolár).

Im späteren regen Austausch von Kulturwerten auf dem Gebiet des Theaterwesens war die tschechische Seite vorwiegend mehr aktiv (vor allem durch das Verdienst des Prager Nationaltheaters unter der Leitung von F. A. Šubert und J. Kvapil). Die Stücke mancher polnischer Dramatiker (z. B. A. Fredro, G. Zapolska, L. Kruczkowski) sind zum ständigen Repertoire der tschechischen Theater geworden; auf den polnischen Szenen haben wiederum die Dramen einiger tschechischer Autoren (z. B. K. Čapek, F. Langer, J. Hašek, J. Drda) großen Erfolg erworben.

In der reichen Theatertradition beider Völker bleiben noch viele Werte zu entdecken, und zwar um so mehr, daß die Entwicklung beider verwandten Kulturen immer wieder ältere Werke aktualisiert.

J. P.

⁴⁵ O. Fischer, *K českopolským stykům divadelním*, Nová svoboda 5, 1928, 4, str. 54–56; tentýž, recenze z inscenace *Domu žen* Z. Nałkowské (Lidové noviny z 4. listopadu 1930); tentýž, *Soudobé divadlo české a jeho vztahy k ostatním Slovanům*, v: *Soudobé divadlo u Slovanů*, Praha 1932, str. 9–26; J. Kopecký, *Kilka słów o współczesnym czechosłowackim teatrze*, *Mysl Współczesna* 1947, 2, 375–377; tentýž, *Dwacet let polského dramatu u nás. Problémy a výhledy*, *Impuls* 1, 1966, str. 563–570; J. Kudrna, *K otázkám kulturního přínosu českého a polského národa světovým dějinám*, *Index* 1968, V, str. 10–16.