

Pelikán, Jarmil

Polské hry na brněnské scéně

In: *Thalia Brunensis Centenaria : Filozofická fakulta Univerzity J.E. Purkyně v Brně k počtě 100. výročí stálého českého profesionálního divadla v Brně*. Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1984, pp. 45-51

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122015>

Access Date: 23. 02. 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.

POLSKÉ HRY NA BRNĚNSKÉ SCĚNĚ

Rozsah i sled brněnských inscenací vybraných děl z polské dramatické produkce v mnoha směrech odpovídá celkovému obrazu recepce polské dramatiky v Čechách, především ovšem na dlouho dominujících scénách pražských. V novější době se však stále výrazněji uplatňovala i další divadelní střediska a zvláště po druhé světové válce v tomto směru přišla brněnská divadla s nejednou významnou iniciativou.

Vezmeme-li v úvahu všechnu významnější polskou dramatickou tvorbu, pak je nutno zdůraznit tu skutečnost, že na českých a slovenských jevištích — podobně jako na většině dalších scén za hranicemi Polska — téměř nebyla hrána její vrcholná díla, vyznačující se mimořádnými hodnotami slovesnými i myšlenkovou závažností: monumentální ideové drama romantické a modernistické i novátorská díla autorů 20. století (dramata Kochanowského, Mickiewicze, Słowackého, Krasińského, Norwida, Wyspiańskiego, Witkiewicze, Mrożka, Różewicze a dalších současných spisovatelů). Jsou to často díla věnovaná ve vysoké míře národní problematice nebo psaná v takové scénické konvenci, která je našemu divákovi nevyklá.

Ve výběru uváděných her se odráží zaměření na naše divadelní publikum, dává se přednost těm kusům, které souzněji s domácí problematikou společenskou i kulturní, s aktuálními vývojovými tendencemi. Častou zábranou byly též nedokonalé překlady slovesně náročných originálů. Kromě Kvapilovy a Hilarovy éry byl u nás uváděn především veseloherní repertoár. Z čelných polských dramatických tvůrců český a slovenský divák blíže poznal pouze Alexandra Fredra. A je přirozené, že se inscenátoři rádi vraceli k nejveselejší Fredrově komedii, k Dámám a husarům, v nichž specificky polská problematika zaznívá nejméně (analogická je skladba Fredrových her uváděných v jihoslovanských divadlech, která mají podobný charakter jako divadla naše). Dramatikova nejznámější hra *Pomsta* se však po prvních pokusech na naše scény již nevrátila — zřejmě pro svou ty-

picky polskou atmosféru, pro zobrazované šlechtické prostředí, českému divákovi již vzdálené. Podobný osud potkal později *Veselku* Wyspiańskiego, řešící základní otázky národního hnutí, pro jejichž pochopení je nezbytná znalost polské historie, duchovního života a literárních děl, na která autor navazuje nebo s nimiž polemizuje. Podivuhodné však je, že přes Tylovo úsilí naše divadla pomíjela díla známá (P. J. Šafaříkovi, V. Hankovi, J. P. Koubkovi, K. V. Zapovi aj.) a blízká našim lidovým i scénickým tradicím jako jsou Bogusławského *Krakované a horalé* či Korzeniowského *Karpatští horalé*, takže je náš divák musil poznávat z pohostinských vystoupení polských souborů. Analogicky se svým realistickým východiskem, sevřenou dramatickou konstrukcí a spádným dialogem, protiměšťáckým zaměřením a minimálními inscenačními požadavky nabízí rovněž Perzyńskiego *Lehkomyslná sestra*, kterou Brno neuvedlo.

Vzhledem k tomu, že divadelní představení — zvláště česká — začínala v Brně ve srovnání s Prahou značně později, neobjevili se zde někteří z autorů, hraných v Praze v druhé polovině 19. století. Týká se to hlavně představitelů měšťanského dramatu pozitivistického období. Jak je známo, byli polští dramatici ze slovanských první, kteří již v polovině 19. století zdomácněli na našich scénách. Po Alexandru Fredrovi, který byl uveden v r. 1849, přibyl již v příštím roce Józef Korzeniowski, který do poloviny šedesátých let dočasně Fredra zastínil. Po nich přišli V. L. Anczyc, A. Wilkoński, A. Urbański, J. Szujski, jehož *Halška z Ostroga* měla v r. 1860 svou prapremiéru v Praze, J. K. Chęciński, B. Grabowski, J. Narzyski, K. Zalewski, M. Bałucki a Fredrův syn J. A. Fredro — především zásluhou Jiřího Bittnera, účastníka pólského lednového povstání v r. 1863.¹ Rok 1868 je možno nazvat rokem Moniuszkovým (*Halka*) a rok 1879 rokem Słowackého (*Mazepa*). Moniuszkova opera se občas vrací dodnes, Słowackého tragédie byla v následujících letech uváděna stálými divadly i amatérskými soubory (po druhé světové válce ji zařadilo divadlo v Uherském Hradišti a v Českém Těšíně). Nejtrvalejší přízeň českého publika si získal první zde uvedený Alexandr Fredro, čelný polský komediální autor.

Prvními polskými autory inscenovanými v Brně byli právě tito dva velikáni polské divadelní kultury. V období, kdy Brno zápasilo o svou stálou českou scénu, hrál zde Pištěkův soubor od října do prosince 1880 Słowackého *Mazepu*. V upraveném Besedním domě byly „4. září 1881 zahájeny české hry představením ochotníků, při kterém ve prospěch znovu vybudování Národního divadla v Praze sehrána Fredrova veselohra *Sliby panenské*“.² Brzy na to následovaly další Fredrovy hry *Dámy a hu-*

¹ J. Korzenny, *Dramat polski na scenie czeskiej do otwarcia Teatru Narodowego, Ostrava 1975, s. 42 n.*

² F. Dlouhý, *České divadlo v Brně, v: Příspěvky k dějinám českého divadla, Praha 1895; Divadelní listy 2, 1881, s. 240, 242, 248, 266, 274; M. Hýsek, Dějiny českého divadla v Brně, Brno 1907, s. 38—39; Z. Srna, Sto let Národního divadla v Brně, Rovnost z 18. září 1961.*

saři (1885), *Stará liška* (1892), opětě *Dámy a husaři* (1892, 1893, 1915) a *Pan Jowialski* (1955) v překladu Františka Hrubína.

Dalším polským autorem zastoupeným na brněnské scéně byl Michal Bałucki (*Husy a husičky*, 1885, 1898; *Klub mládenců*, 1891, 1903; *Těžké ryby*, 1891, 1904). Bałucki byl v Čechách vůbec nejúváděnějším polským dramatikem, a to nejen na scénách profesionálních, ale pro svou značnou scénickost a nenáročnost hlavně na jevištích amatérských. Opakovaně se v Brně vracela též fraška A. Abrahamowicze a R. Ruszkowského *Setník z Bosny*, hraná někdy s názvem *Manžel ze zdvořilosti* nebo *Manžel ze setrnosti* (1889, 1900, 1909).

Od počátku našeho století začaly mezi uváděnými polskými hrami na brněnském divadle dominovat kusy současných autorů a dramaturgie se v poměrně krátkém čase vyrovnávala s běžnou produkcí. Zřetelně se rýsovala souběžnost snah s pražským Národním divadlem, kde Jaroslav Kvapil pokračoval v již rozvinuté českopolské divadelní spolupráci, avšak narozdíl od F. A. Šubrtina, orientujícího se na starší, vyzkoušená díla, zaměřil se v první řadě na nový, modernistický repertoár, v němž Hana Kvapilová a Eduard Vojan uplatnili své velké herecké umění (Kvapil úspěšně inscenoval J. A. Kisielewského, L. Rydla, S. Przybyszewského a v r. 1915 dokonce Wyspiańskiego *Soudce*).

Téměř současně s pražským Národním divadlem uvedlo Divadlo na Veveří Kisielewského *Karikatury* (1902), v plastických postavách zobrazující a satiricky odsuzující planost krakovského bohémského prostředí, a Rydlovo rodinné drama *Navždy* (1904, 1915), odehrávající se na pozadí událostí kolem polského lednového povstání r. 1863. Poněkud později byla uvedena dramata dekadentního satanisty Przybyszewského, která jsou výrazem vyhoceně individualistického pojetí umění, absolutizace podvědomí a erotické motivace lidských pohnutek (*Zlaté rouno*, 1909; *Pro štěstí*, 1916; *Sněh*, 1918), Rydlovo *Začarované kolo* (1914), dramatická báseň na folklórní náměty, a poetická stylizace tragismu *Malý domek* (1915) T. Rittnera, který se svým citlivým prolnutím realistických a symbolických prvků stal předchůdcem J. Szaniawského, nejvýznamnějšího představitele polského poetického dramatu.

Všechny tyto autory z přelomu století zastínila jejich současnice Gabriela Zapolská, autorka *Morálky paní Dulské*. I když tato komedie, neobyčejně ostře napadající pokryteckou měšťáckou morálku a přežilé konvence, byla při svém prvním pražském uvedení (1910) divadelními kritiky velmi nešetrně odsouzena, získala si diváky a Zapolská se po Fredrovi stala druhým polským komediálním autorem, který se trvale zapsal do dějin české scény, dokonce i českého filmu. Po *Morálce paní Dulské* (1910) poznali brněnští diváci další její odsudek buržoazní rodiny ve *Škýzu* (1921), odstínem smutku a obžaloby poznamenanou *Slečnu Maliczewskou* (1932) a opětě se vrátila *Morálka paní Dulské* (1936, 1948, 1949, 1957, 1973).

Veseloherní tvorbu následující generace zastupuje Krzywoszewského

Cert a krčmářka (1915), fantastická komedie stylizovaná podle lidového po-
dání, a Kiedrzyňského *Hra srdcí* (1916), rovněž zábavná, poněkud senzační
pohádková hra o ženské věrnosti.

Z meziválečné komediální produkce se k nim přidružuje *Známý z Fie-
sole* (1925) B. Winawera, další Kiedrzyňského nenáročná hra *Láska bez
groše* (1932), humorně líčící, jakým nebezpečím pro manželčinu lásku bývá
manželova chudoba, *Dědicův návrat* (1932) A. Grzymały-Siedleckého, mi-
mofárně úspěšný debut J. Tepy, melodramatická faktomontáž *Slečna dok-
torka* (1933), strhující příběh skvělé vyzvědačky A. M. Lesserové na pozadí
válečných událostí, dále *Miluji vás* (1936) a *Hollywood* (1946) R. Nie-
wiarowicze. Znamenitě adaptace Juliana Tuwima zastupuje *Vdova Klára*
(1949) a *Vojín královny Madagaskaru* (1966).

K odlišnému žánru náleží *Smrt na hrušce* (1926) Witolda Wandurského,
třebaže byla v Divadelním listu ohlašována jako scénická zábava. Tato hra
významného novátora, tvůrce polského dělnického divadla, navazovala na
středověké a jarmareční divadlo a rozvíjela folklórní motivy, které auto-
rovi dávaly možnost vyslovit se k současnosti i k národním kulturním tra-
dicím. Uvedení hry je možno považovat za příklad Waltrovy objevné dra-
maturgie (*Smrt na hrušce* nebyla dříve v Československu hrána), udivuje
však, že v režijním textu byly kromě souvislosti s polským historickým
a literárním vývojem vyškrtány též antiklerikální narážky.

Zcela jinou problematiku a odlišný scénický projev reprezentoval *Dům
žen* (1931) Zofie Nałkowské, přední polské spisovatelky první poloviny na-
šeho století, jejíž matka pocházela z jižní Moravy. Hra je polskou obdobou
sarmantovského moderního dramatu ticha, hlubokou psychologickou son-
dou do nitra několika žen, vzpomínajících v babiččině domě na muže, které
jim osud vzal.

Jerzy Szaniawski, vedle S. I. Witkiewicze nejvýznamnější polský mezi-
válečný dramatický autor, otevírá polskou kapitolu poválečného brněnské-
ho divadla svou nejlepší hrou *Dvě divadla* (1947), která podnětně zasáhla
do diskuse o charakteru dnešního divadla a ve svém tvůrčím záměru vedla
k humanizaci lidských vztahů. Představitel literárního klasicismu L. H.
Morstin, s oblibou ztvárňující antické, mytologické a historické náměty,
byl zastoupen komedií *Xantipa* (1974, původní název *Obhajoba Xantipy*).
Další z přisvojovaných her řeší především současnou společenskou a etic-
kou problematiku. *Výstřel v Dlouhé ulici* (1948) Anny Świrszczyńskiej
rozvíjí po linii vzrušivé senzace drama ženy v okupační atmosféře. *Son-
nenbruchové* (1952, původní název Němci), nejznámější dílo Leona Krucz-
kowského, čelného představitele polské dramatiky v prvních poválečných
desetiletích, vnáší na jeviště střetání ideových postojů a etických stano-
visek; podobně *První den svobody* (1962) téhož autora rozvíjí diskusi o svo-
bodě a mravní odpovědnosti dnešních lidí na pozadí prožitků skupiny pol-
ských důstojníků, vracejících se ze zajateckého tábora. Na současné rozpory
kapitalistického světa a význam mezinárodní solidarity pracujících pouka-

zuji Tarnův *Běžný případ* (1952) a Gruszczyńskiego *Vlak do Marseille* (1954), na nedostatky našeho každodenního života s humorem útočí Juran-dotova veselohra *Taková už je doba* (1954). Zcela jinou atmosféru navozují Brandstaetterovy poeticky laděné psychologické hry *Odyseus plačící* (1950), *Lidé z mrtvé vinice* (1958, československá premiéra), enšpiglovský *Markolt* (1960) a *Rembrandt* (1967, původní název *Návrat marnotratného syna*).

Výrazem cílevědomého úsilí o přiblížení českému divákovi dalších hodnotných děl autorů dřívějších i současných bylo uvedení *Základů na písku* (1958) P. Choynowského, novelisty maupassantovského stylu z počátku našeho století, zobrazujícího rozklad šlechtické rodiny a strhujícího masku přetvářky měšťanské morálce. Večerní Brno se postaralo o inscenaci *Ivony, princezny burgundánské* (1972) Witolda Gombrowicze, pro kostýmový model výsměšné grotesky považovaného za předchůdce absurdního a existenciálního dramatu. Právě linie groteskního divadla přinesla polské divadelní kultuře v moderní době mimořádné obohacení a prosadila se na světových jevištích. Třebaže v této oblasti mají naše divadla vůči divákům nemalý dluh, nemůžeme nevpomenout záslužné československé premiéry slavného *Tanga* (1965) Sławomira Mrożka v divadle bratří Mrštíků a velkého úspěchu, jakého dosáhlo brněnské Divadelní studio Josefa Skřivana v r. 1965 s Mrozkovými absurdními komediami (*Trosečníci*, *Mučednictví Petra Oheye*) na VII. divadelním máji v Krnově, 35. Jiráskově Hronově a na III. mezinárodním festivalu amatérských divadel v Monte Carlu. Další amatérská divadla připravila několik představení z díla K. I. Gałczyńskiego (zvláště *Zelená husa*), Broszkiewiczův *Plášť moci* a činoherní studio JAMU *Chuf na střešně* A. Osiecké.

Snaha o neustálé obohacování repertoáru brněnských divadel především o díla ze současné produkce přinesla několik československých premiér polských her. Po podnětných inscenacích Winawera, Wandurského, Gombrowicze a Mrożka to byla tragikomedie se silným dramatickým účinem *Hodina H* (1971), kterou podle novely a televizního scénáře J. S. Stawińskiego napsal Valerij Smechov, dále úspěšný muzikál E. Brylla *Zbojníci a žandáři* (1972, též *Malováno na skle aneb Jánošík*), v němž silný náboj moderní básnické představitivosti znamenitě zvýraznila hudba K. Gärtnerové, komponovaná podle podhalanského hudebního folklóru; téhož autora *Dobrodružství loupežníka Rumcajse* (1975), polská hra podle české předlohy, neboť Bryll podle Čtvrtekových pohádek připravil jejich televizní a jevištní zpracování pro polské diváky; podobně muzikál A. Jareckého *Nelzi, miláčku* (1978), adaptace Hennequinovy frašky *Mon bébé*, novátorský pokus o dvoujazyčnou spolupráci Divadla na provázku s loďským Teatrem 77 ve hře *Jaro národů* (1979), „astrologický antimuzikál“ satirický vaudeville A. Zaniewského, J. Lewińskiego, L. Štěpána a L. Štancla *Lesk skleněné koule* (1980) a nejnověji *Horale a Krakované* čili *Domnělý zázrak* (1981) V. Bogusławského, památná komická zpěvohra či komedioopera z r. 1794, která podpořila Kościuszczovo povstání a průkopnický uvedla na

scénu jako hlavního hrdinu venkovský lid s jeho životními problémy a svéráznou kulturou. Tyto skutečnosti svědčí o průbojnosti a hledačství brněnské dramaturgie, zvláště v oblasti hudebního divadla, v repertoáru operetním, muzikálovém.

V repertoáru operním a baletním uvedlo Janáčkovo divadlo Rózyckého balet *Pan Twardowski* (1926), Moniuszkovu *Halku* (1929), Pawłowského *Sněhurku a sedm trpaslíků* (1973, 1976), úspěšný balet podle pohádky bratří Grimmů, mnohokrát se vracely Chopinovy *Sylfidy*.

V poslední době se čile rozvíjela výměna v oblasti divadel pro mládež, zvláště loutkové divadlo Radost úzce spolupracuje s poznaňským Martínkem. Nedávno uvedla Radost *Tygríka Petříka* H. Januszewské (1976) a *O strašlivém drakovi, princezně a ševci* M. Kownacké (1978). Právě těsná součinnost brněnských divadel s poznaňskými, ale i gdaňskými, lodžskými a dalšími je vhodnou formou pro vzájemné hlubší poznání autentických hodnot a nalezení nejvhodnějších inscenačních postupů pro jejich přiblížení divákovi druhého národa. K tomuto základnímu cíli vedla též výměna a hostování jednotlivých umělců i celých souborů, při jejichž návštěvách se naši diváci mohli seznámit s dalšími klíčovými díly polské divadelní kultury a s aktuálními vývojovými tendencemi jevištní práce v Polsku. V této souvislosti vzpomeňme alespoň vystoupení varšavských satirických divadel *Syrena a Wagabunda*, tak podnětných pro naše divadelníky,³ hostování divadla Teatr Polski z Varšavy ve hře Kruczkowského *Smrt guvernéra*, Tomaszewského *Pantomimy* z Vratislavi, Národního divadla z Varšavy ve *Veselce* Wyspiańskiego, lodžského Teatru Wielkého v *Lordovi Jimovi* Twardowského a polské scény Těšínského divadla v *Krakovanech a horalech* Bogusławského (1972). *Lehkou múzu* (Operetu) W. Gombrowicze zahrálo v Brně pohostinně Hanácké divadlo z Prostějova (1979). Pro úplnější obraz je třeba ještě připomenout polské hry v československém rozhlase a televizi (na obrazovce jsme v posledních letech zhlédli *Rejův Život Josefa*, Kruczkowského *První den svobody* a Fleszarové *Poslední koncert*).⁴

Je tedy možno konstatovat, že brněnské — a mutatis mutandis — i československé publikum se do značné míry mohlo seznámit s tvorbou čelných polských komediografů jako Fredro, Bałucki, Zapolska a s některými díly o současné společenské a etické problematice (rovněž převážně ve veseloherňí formě), dále se zobrazením závažných otázek filozofických a morálních v hlubokých světonázorových polemikách her Kruczkowského a konečně s vybranými kusy operetního a muzikálového repertoáru či tvorby pro mládež. V podstatě neznámá anebo málo známá zůstává nadále polská

³ Z. S r n a, Pozor, dobrý kabaret! Práce z 16. prosince 1960.

⁴ Gottwaldovské Divadlo pracujících, které úzce spolupracuje s brněnskými scénami a kam rádi zajíždějí i brněnští diváci, uvedlo v říjnu 1980 v československé premiéře hru současného autora střední generace Janusze Głowackého *Hra na Popelku*. Viz Z. S r n a, Hra na Popelku, Rovnost z 29. října 1980.

tragédie a monumentální ideové drama romantické a novoromantické, jakož i divadlo groteskní a absurdní, neodlučitelně spjaté a plně čitelné pouze v těsné souvislosti s polskou kulturní tradicí. Právě v této konvenci povstala řada z nejvýznačnějších děl minulých desetiletí. Nepoznali jsme také blíže oblast divadla poetického, reprezentovaného v první řadě J. Szaniawským, T. Różewiczem a M. Jasnorzewskou-Pawlikowskou. Škoda, že v Brně nakonec nedošlo k uvedení připravované *Nebožské komedie* Z. Krasinškého, překrásnou básnickou prózou zobrazující dobové společenské rozpory a nesmiřitelný boj mezi táborem demokracie a aristokracie, již K. H. Hilar v r. 1918 dosáhl jednoho ze svých největších úspěchů, a *Balladyny* J. Słowackého, mistrně komponované dramatické báje, plné poezie a humoru, znamenitě realizující romantický ideál kontrastů i syntézy umění, jejíž monumentální Hilarova inscenace v r. 1923 utrpěla zdůrazněným expresionismem. V případě Słowackého je škoda tím větší, že je k dispozici velmi hodnotný překlad Halasův, využitý v Kuršově ostravské inscenaci z r. 1949. Značný ohlas vyvolala rovněž Seemanova jevištní realizace Słowackého *Mazepy* v Uherském Hradišti v r. 1959. Na svého inscenátora čekají další díla tohoto geniálního revolučního romantika, především jeho už zcela realistické drama *Fantazy*. Nezbytnou podmínkou by zde však byl překlad obdobných kvalit, jaké reprezentují Halasova přebásnění *Balladyny* a *Lilly Wenedy*.

Z dalších autorů by si pozornosti nepochybně zaslouhovali např. Wyspiański, Perzyński, Szaniawski, Witkiewicz, Mrozek a Różewicz. Že je možné najít vhodné inscenační způsoby pro přisvojení děl našemu divákovi zdánlivě zcela vzdálených, o tom nás přesvědčují výsledky Kvapilovy a Hilarovy dramaturgie. Z polské strany o tom přinesl důkaz přední polský režisér Leon Schiller svou adaptací Drdových *Hrátek s čertem* (1949), které se tak staly jednou z nejoblíbenějších zahraničních her v repertoáru předních divadel i loutkových a amatérských scén. Tato Schillerova inscenace vytvořila scénickou tradici, která se stala východiskem pro všechna další jevištní provedení *Hrátek s čertem* v Polsku. Schiller to dokázal navzdory tomu, že ještě o rok dříve jeden z čelných polských básníků a znalců naší kultury Julian Przyboś považoval za nemožné přisvojit Drdovu dramatickou báchorku polskému divákovi.

