

Pelikán, Jarmil

[Založení varšavského Národního divadla v r. 1765 ...]

In: Pelikán, Jarmil. *Nástin dějin polského divadla*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1988, pp. 23-54

ISBN 8021000295

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122495>

Access Date: 21. 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.

Důležitým mezníkem v dějinách polského divadelnictví bylo založení Národního divadla ve Varšavě v r. 1765. Nejvíce se o ně zasloužil král Stanislav August Poniatowski, štědrý mecenáš kultury a umění, který společně s Czartoryskými a některými dalšími osvícenými představiteli vládnoucí feudální vrstvy stál v čele reformní strany a chtěl z divadla mít účinný nástroj své politiky, směřující k základní proměně šlechtické společnosti. Vydatně ho v tom podporoval časopis *Monitor*, jehož redaktoři I. Krasicki a F. Bohomolec byli též významnými dramatiky. Na základní fond pro divadlo byla uspořádána sbírka a jeho vedením byl pověřen soukromý podnikatel. Král mu poskytoval subvence, za což si vymínil vrchní dozor nad divadlem. Od dědiců krále Augusta III. byla pronajata *Operalnia* (540 míst), v níž se střídavě odbývala představení italská, francouzská a polská. „Privilegium na uvádění ve Varšavě komedií francouzských, polských i italské komické opery a baletu“ získal italský dobrodruh C. Tomatis, přítel G. G. Casanovy. Dozor svěřil král A. F. Moszyńskému.

Název Národní divadlo se z počátku vztahoval pouze na ustavovaný polský soubor, vystupující ve společné budově vedle zahraničních souborů. Teprve od r. 1779 se vztahoval i na novou budovu na náměstí Krasínských ve Varšavě, tedy na celou divadelní instituci. Se zřizováním polského souboru, který by odolal konkurenci zahraničních profesionálních skupin, byly nemalé starosti. Na hereckou práci se většina společnosti dívala s opovržením, urozené divadelní publikum, které se již v předcházejícím období vytvářelo, dávalo přednost zábavným a okázalým představením zahraničních artistů, zpěváků a tanečníků, měšťanské publikum téměř neexistovalo. Nejčastějšími hosty divadla vedle aristokratických rodin a bohatých kupců byli důstojníci místních posádek, diplomaté a během zasedání Sejmu také šlechta z provincie. Král pravidelně sedával

ve své lóži. Téměř celé přizemí bylo vyhrazeno pro stojící mužské diváky; panovala tam volná zábava a pohyb. Pro mužské role bylo možno použít studentů, které Bohomolec převedl z jezuitského divadla. Mnohem horší bylo získat představitelky pro dámské role. Během dvou let se podařilo ustálit složení souboru na 11 herců a 5 hereček. Činnost divadla citelně ztěžoval nedostatek hodnotných domácích kusů. Proto král vypsal soutěž na dramatický text v polštině. Uvedením jediné přihlášené hry (Dotěrové J. Bielawského) byla 19. 11. 1765 zahájena představení polského souboru. Bielawski se na jistou dobu stal též vedoucím souboru a režisérem. Podobně jako hra Bielawského i další byly převážně adaptacemi děl francouzských, případně italských, anebo v polských podmínkách rozvíjely motivy z her cizích autorů. Takovouto lokalizaci a přizpůsobení domácímu prostředí doporučoval a sám realizoval A. K. Czartoryski.

Nejčastěji hraným autorem byl v Národním divadle Franciszek Bohomolec, který po odchodu od jezuitů přestal být vázán řádovými předpisy a tradičními divadelními zásadami, přiklonil se k reformní straně a jako redaktor Monitora a správce královské tiskárny vydatně podpořil králův program společenských reforem na základě osvícenské ideologie. Za nejvhodnější scénickou formu pro tento program byla považována didaktická komedie typu P. N. Destouchese, který byl často uváděn a jehož hry byly vedle děl Molièrových východiskem k mnoha polským adaptacím. Bohomolec v nich zvýrazňoval satirické zaostření a výchovnou tendenci, napadal vady tehdejší společnosti, stavovské předsudky, nevzdělanost a zástalost patriarchální šlechty, pověřčivost (Manželství podle kalendáře), útlak selského lidu (Dobrý pán). Jednou z nejdůležitějších otázek řešených v dramatice tohoto období byla nechuť ke všem novotám a myšlenkám přicházejícím z ciziny. Tato nechuť byla vytýkána většinou staromilské, sarmatské šlechty; odlišný aspekt měla tato výtku vůči kosmopolitické aristokracii, opičící se po cizině a napodobující cizí obyčeje (obrazně se mluvilo o „kontuszi“, charakterizujícím domácí šlechtické tradice, a o „fraku“ — symbolu zahraničních novot).

Rozvoj Národního divadla byl záhy ohrožován nepříznivými vnějšími podmínkami — bojem nepřátelských politických seskupení, tvrdošijných obhájců neblahé „zlaté šlechtické svobody“ a přívrženců reformem, který vrcholil radomskou a barskou konfederací, občanskou válkou a zásahy sousedních monarchií. Ve víru událostí ustala v březnu 1767 představení polská a italská, v r. 1769 rovněž francouzská. R 1772 byla dokonce zbořena budova (Operalnia), v níž se po několik desetiletí představení odbyvala. Král ani v tak pohnuté době nechtěl ztratit významnou tribunu a s pomocí Czartoryského a dalších zastánců obrodného úsilí se snažil využít scény piaristické, kadetské a dokonce rozšířit v normální divadlo loutková představení odbývajících se v Pociějovském paláci.

Po částečném uklidnění společenských sporů byla činnost divadla obnovena a r. 1774 sněm zavedl monopol na divadelní představení. Získali

jej bratří Sułkowští, kteří si ze svého divadla v Rydzyně přivedli do Varšavy některé členy tamějšího ansámblu. Za několik let se počet členů souboru ustálil zhruba na dvaceti a v tomto složení pracoval až do rozdělení země a ztráty samostatnosti v r. 1795. Z původního hereckého kolektivu Národního divadla v něm vystupoval pouze K. B. Świeżawski, dobrodružný syn poznaňského kováře, živelný talent se značnou dávkou komismu. Nejdříve hrál v rolích sluhů, později stále častěji ztělesňoval postavy šlechticů. Král ho vyznamenal titulem „primus Poloniae actor“. Ve vysoce ceněných rolích amantů vynikali zvláště A. Truskolaska a K. Owsinski, z dalších se do paměti diváků zapsala subreta S. Desznerová a sluha J. Hempiński. V r. 1778 debutoval V. Bogusławski.

Sułkowské ve funkci držitelů divadelního monopolu vystřídal královský dvořan F. Ryx (do zrušení monopolu v r. 1791). Nejdříve se hrálo v Radziwiłłowském paláci na Krakovském předměstí, od r. 1779 v budově na náměstí Krasinských, kde architekt Solari vystavěl sál pro 1200 diváků (hrálo se zde do r. 1833). Divadlo se znovu stalo významným střediskem a ohniskem veřejného života, umění a zábavy, po níž se v 18. století obecně toužilo. Postupně v něm získávali pozice i měšťané; mezi divadelními podnikateli se z nich uplatnili M. Bizesti a dramatik J. Baudouin, praděd věhlasného jazykovědce. Stárnoucího Bohomolce zastoupil F. Zabłocki, autor ještě plodnější a ještě důrazněji odsuzující sarmatské přežitky a vady svých současníků. Provoz Národního divadla nebyl dostatečně zajištěn, podnikatelé i herci často odcházeli nebo zakládali nové soubory. I nejschopnější a nejhouževnatější z nich — V. Bogusławski zanechal po dvou letech vedení varšavského souboru a r. 1785 odešel do Vilna, kde doplnil svou skupinu a rozvinul čilou inscenátorskou činnost (1786 zde uvedl Figarovu svatbu).

V této době byla divadla zřizována i v dalších polských městech: 1778 v Lublině, 1780 ve Lvově, 1781 v Krakově, 1783 v Poznani. Pouze některá se udržela delší dobu, z ostatních se zpravidla stávaly kočovné společnosti. Neobyčejné oblibě se tehdy těšil repertoár vaudevilový, melodramatický a komická opera, která mívala zhruba trojí podobu: italská, jejíž libreta se pro polskou scénu překládala do polštiny; francouzská, jejíž libreta bývala adaptována do polských poměrů; domácí v vesnického prostředí, která odehrála významnou roli při výchově nového, měšťanského a lidového diváka a vydatně se zasloužila o zlidovění divadla. Uváděním sedláků a jejich příběhů na scénu domáhala se zlepšení jejich životního údělu. Zahájila ji první polská opera M. Kamienského Utišená bída (*Nędza uszczęśliwiona*, 1778) s libretem Bohomolcovým v přepracování Bogusławského.

Zvlášť významná role připadla Národnímu divadlu během tzv. čtyřletého sněmu (1788—1792), který bouřlivě projednával základní politické a společenské reformy a r. 1791 přijal památnou Ústavu 3. máje. Narůstající politický a společenský kvas výústil do revoluční situace.

V této pohnuté době stál v čele Národního divadla Wojciech Bogusławski, jehož král povolal v r. 1790 zpět do Varšavy a jmenoval „ředitelem královské scény“. Bogusławski má o rozvoj tehdejšího polského divadla největší zásluhy; věnoval mu všechnen svůj talent herecký, spisovatelský i organizačtorský. Neustále musil zápasit o celistvost svého souboru. Majitel divadelního monopolu Francouz F. Rux, považující polská představení za nepotřebný doplněk cizího repertoáru, odváděl mu nejlepší herce, a dokonce přinutil krále, aby přerušil uvádění polských her. V mimořádně svízelných podmínkách dovedl Bogusławski provést svůj soubor všemi úskalími a realizoval program divadla na vysoké profesionální úrovni, divadla plně žijícího současností a řešícího základní národní problematiku. Bogusławski svou činností významně podpořil osvícenské reformní hnutí, které v r. 1794 vrcholilo revolučním vystoupením městského a venkovského lidu vedeného Tadeášem Kościuszkiem. Cílevědomě vychovával a podněcoval divadelní publikum uváděním aktuálních her domácích i cizích (Voltairova *Méropé*, Lessigova *Emilia Galotti* aj.). Po aktuálních protisarmatských, historických a vlasteneckých kusech Zabłockého, Wybického a Niemcewicze, jehož Poslancův návrat se hlasitým echem odrazil ve sněmovním jednání, vrchovatě přispěl Bogusławski i vlastními hrami. Po ustavení zrádné magnátské Targovické konfederace uvedl svého Jindřicha VI. na lovu (protimagnátsky vyhocená hra o ukřivdění venkovanu, jehož brání sám král; lokalizace do Anglie měla pouze odvést pozornost cenzury, neboť dílo odsuzovalo dvorskou společnost; motiv zhanobení selské dívky panským rozmařilem posloužil později četným polským autorům, např. J. I. Kraszewskému pro *Ulanu* a S. Moniuszkovi pro *Halku*).

Těsně před povstáním dával zpěvohru či komickou operu *Krakovští a horalé*, jejíž role v tehdejší situaci může být srovnána s významem Beaumarchaisovy *Figarovy svatby* pro situaci francouzskou. V tomto díle, k němuž hudbu složil Čech Jan Stefani, uvedl na jeviště jako hlavního hrdinu prostý lid s jeho životními problémy a svéráznou kulturou, přičemž položil důraz na konkrétní historická fakta a realie daného prostředí, děj protkal lidovými písněmi a tanci a zakončil kuplety s vlasteneckým vyzněním. Po třech představeních byla hra na nátlak carských hodnostářů zakázána. Pro svou základní ideu boje za svobodu, pro svůj patriotismus, demokratismus, autentismus scén z lidového prostředí a zdařilou stylizaci lidové hudby se stala dílem průkopnickým a podnětným a dodnes bývá vedle *Fredrovy Pomsty* a *Moniuszkovy Halky* uváděna při slavnostních příležitostech. O její oblibě svědčí časté zařazování do programů divadel, vysoký počet repríz i to, že byla přepracovávána. Způsob její výstavby dovoloval další aktualizace, doplňování dobovými narážkami a písněmi. Vyniklo zvláště přepracování J. N. Kamińského *Pověra čili Krakovští a horalé* (1815).

V památných dnech Kościuszkova povstání se divadlo stalo jednou

z nejvýznamnějších institucí národního hnutí. Když bylo jeho budovy dočasně použito jako nemocnice, Nejvyšší národní rada rozhodla vrátit ji jejímu vlastnímu poslání, neboť se v rozhodujících momentech nechtěla vzdát tak účinné podpory. Po porážce povstání odešel Bogusławski do Lvova, kde dále usiloval o rozvíjení svého programu národní scény. V r. 1796 zde uvedl Romea a Julii jako první Shakespearovo dílo v polštině, dále Hamleta (1798), několikrát Krakovské a horaly a s pomocí italského architekta Maraina se pokoušel o představení à grand spectacle, o monumentální divadlo pod širým nebem v parku Jabłonowských, kde na způsob římského amfiteatru zřídil jeviště s ohromným proscéníem, na němž uvedl vlastní plenérové melodrama Iskadar, král Guaxary, s hudbou J. Elsnera, s tanci, bojovými akcemi a stovkami statistů, aby zobrazil války koloniálních vojsk proti hrdinným peruánským Indiánům.

Zaměřením a stylem své práce vycházel Bogusławski z francouzského klasicismu; začínal v rolích mileneckých a pěveckých (basso profundo, basso buffo cariocato), později také v charakterních i tragických (býval srovnáván s Talmou), hrával postavy prostých, moudrých lidí i vojáky či tyrany (Axur). Jeho nejznámější role jsou Hamlet a Král Lear, Saul (Saul Alfieriho), lhář (Lhář Goldoniho), Axur (Axur Salieriho), strážce královských lesů Kokl (Jindřich VI. na lovu) a Bardos (Krakovští a horalé). Herecké a hudební nadání se u Bogusławského spojovalo s malířským, pro spolupráci s divadlem získával malíře, výtvarníky, dramatiky a hudební skladatele (např. J. Elsnera a K. Kurpińskiego, kteří vedli pěvecké soubory). Je příznačné, že právě při dílech Bogusławského, jehož postoj a činnost měly ve své lidovosti a občanské uvědomělosti východisko blízké českému národnímu obrození (býval srovnáván s J. K. Tylem), setkáváme se mezi jeho spolupracovníky se jmény skladatelů českého a slovenského původu (Jan Stefani, Maciej Kamiński).

Jako režisér Bogusławski nejraději uváděl zpěvohry, kusy s dramaticky spádným dějem a hudebním doprovodem (napsal a přeložil mnoho libret), oblíbil si Shakespeara a stal se předchůdcem romantiků, kteří ho plně docenovali především pro jeho lidovost. V repertoáru měl neustále několik tragédií, mnoho komedií a veudevillů, nejvíce usiloval o velké opery a melodramata. Největší oblibu si získal u publika z nižší šlechty a měst, myslil i na venkovský lid (ve Varšavě chtěl zřídít divadlo s cílem vychovávat nového diváka). Aristokracie jeho snahy nepodporovala, prosazovala dále zvaní cizích divadelních souborů, zvláště francouzských a italských, čímž Bogusławskému velmi ztěžovala úlohu podnikatele a hlavního tvůrce novodobého polského divadla. Z počátku býval nazýván polským Molièrem, později ho národ za mimořádné zásluhy nazval „otcem polského divadla“.

Z doby posledního polského krále S. A. Poniatowského pocházejí ještě dvě architektonické památky určené divadlu postavené v královském parku (Łazienki): zahradní divadlo ve volné přírodě s amfiteatrálním

hledišťem nad jezírkem a se scénou na ostrůvku (Teatr na wyspie), mimořádně vkusná miniatura starořeckého divadla, spojující klasické sloupy a sochy s okolní zelení; druhá scéna (Teatr w Pomarańczarni) byla zřízena v umělecky zdobeném sále s dokonalým scénickým zařízením, jedním z nejlepších ve střední Evropě. Hrál se zde pro nejužší panovnické a vládní kruhy a vzácné hosty. Za varšavského povstání v r. 1944 byla divadélka zničena, po válce opět obnovena. Občasná představení pro dnešní diametrálně odlišné publikum získávají zde výjimečnou atmosféru a působivost.

V r. 1799 se Bogusławski znovu vrátil do Varšavy a převzal od A. Truskolaské vedení Národního divadla, s nímž opět zajížděl do mnoha dalších měst (Kraków, Poznań, Kalisz, Łowicz, Gdańsk, Dubno, Grodno, Białystok aj.). V r. 1810 navrhoval zestátnění divadla, r. 1811 se postaral o otevření divadlení školy, pro niž psal příručky, r. 1814 odstoupil divadlo svému zeti L. Osińskému. Dále však vystupoval na jevišti, vychovával nové adepty scénického umění, psal Dějiny Národního divadla, překládal a upravoval cizí hry, též díla Shakespearova (Král Lear, Makbet, Hamlet, Otello), Molièrova, Racínova, Lessigova, Marivauxova, Diderotova, Voltairova, Beaumarchaisova, Goldoniho, Kotzebuova, Schillerova aj.).

Osvícenské období druhé poloviny 18. století nebylo stylově jednotné. V uměleckých dílech a názorech nepochybně dominoval klasicismus. Klasická literatura antická byla pro tehdejší autory vzorem a vodítkem, uplatňovaly se snahy po stylu jasném, harmonickém. V architektuře byl klasicismus často doplňován prvky barokními a rokokovými, v sochařství se mluví více o baroku, v malířství o rokoku, parky a zahrady nesou pečeť stylizace sentimentální. Orientace na Francii zvýraznila autoritu a roli francouzského písemnictví. Vliv vrcholného francouzského klasicismu se začal v Polsku projevovat od šedesátých let 17. století a o století později se časově sbíhá s vlivy sentimentálními a preromantickými, s měšťanským dramatem. O velikosti francouzského klasicismu rozhodovalo nejvíce umění dramatické, v prvé řadě tragédie; polské osvícenství nevydalo významnější díla tohoto typu. V období reformy a příprav k buržoazní revoluci se ukázala mnohem účinnější komedie, která rozhodně převážila nad tragédií jak počtem napsaných a uváděných her, tak především svým významem, svou „výchovou pomocí zábavy“. Když se přežila komedie dell'arte se svými veseloherními typy, působila nejvíce komediální složka francouzského klasicismu s výraznými lidskými charaktery. Přesto však je třeba zaznamenat četné pokusy o napsání tragédie. Po Konarském to byli hlavně W. Rzewuski, J. Wybicki a F. Karpiński, do 19. století přesahuje tvorba J. U. Niemcewicze, F. Weżyka, L. Kropińskiego a dalších.

Rozdělením země do tří záborů v r. 1795 zmenšil se význam Varšavy jako kulturního centra. Ustávala postupně rovněž představení na scénách magnátských rezidencí. Národní divadlo, které vzniklo a rozvíjelo se sou-

běžně s úsilím o základní proměnu společnosti a stalo se jedním z nejtvůřivějších center reformního hnutí, získalo si svoje nezastupitelné místo a prestiž, vydobylo si své trvalé místo v národním životě, stalo se potřebou společnosti. Proto jeho činnost ani na chvíli neustala. Analogickou funkci jako varšavské Národní divadlo plnila divadla i v jiných městech, hlavně v Krakově, ve Lvově a ve Vilně. Kromě varšavského divadla nepřerušilo svou činnost divadlo vilenské, lvovské mělo přestávku v letech 1799—1809, krakovské v letech 1795—1809. I další větší města usilovala o vlastní divadlo nebo alespoň o občasná představení. Soubory stálých divadel zajížděly na venkov a kočovné společnosti křižovaly polské území, zvláště na východě, kde zajížděly až do Rigy, Kovna, Vitebska, Žitoměře, Kyjeva a Oděsy, v r. 1803 polský soubor z Minska vystupoval v Moskvě, r. 1807 vilenské divadlo hrálo v Petrohradě. Kromě varšavského divadla byla ostatní divadla zpravidla soukromými podniky, v nichž majitel byl obyčejně i ředitelem. Pouze krakovský podnikatel Jacek Kluszewski uzavíral se svým ředitelem smlouvy. Podle příkladu Bogusławského v Národním divadle vybavovala se i jiná divadla jevištní technikou, kulisami, technickým personálem (zvláštní příplatky dostával tzv. teatermajster a informator, tj. pomocník režiséra), zajišťovala si spolupráci s výtvarníky, hudebníky a skladateli.

Na přelomu 18. a 19. století, kdy Varšava náležela do pruského záboru a jižní polské oblasti k rakouské monarchii, byla polská divadla namnoze ohrožována divadly německými, podporovanými svými vládami. Týká se to v první řadě divadla lvovského a krakovského, avšak i varšavského Národního divadla, jemuž v té době vedle konkurence francouzského souboru, náležejícího společně s polským do Národního divadla, vyvstala i konkurence německá. Nejhouževnatější a nejvytrvalejší Bogusławski se proto rozhodl načas vést i německý soubor (ve Lvově 1796—1798, ve Varšavě 1804—1806). Po r. 1807 vliv německých divadel ve Varšavě a v Krakově slábl, sílil však v záboru pruském. Aristokratický charakter měla divadelní představení ve varšavském paláci Pod blachą, který byl rezidenční knížete J. Poniatowského, a v paláci Czartoryských, kde se hrálo pro vybranou společnost.

Když se v r. 1799 Bogusławski vrátil do Varšavy na své třetí ředitelské období v Národním divadle, spojil se jeho soubor se zbývajícími členy dávného souboru, vedeného zatím manžely T. a A. Truskolaskými (po smrti manželovy v r. 1797 vedla divadlo A. Truskolaska). Bogusławski neústupně užíval názvu Národní divadlo, kterýžto název se znovu stal úřední v r. 1807 po zřízení Varšavského knížectví. V r. 1810 byla dekretem Fridricha Viléma III. zřízena Vládní správa divadla (přetrvala až do r. 1915); prvním jejím předsedou se stal J. U. Niemcewicz.

Od r. 1802 byla činnost divadla hodnocena v recenzích skupiny klasicisticky vzdělaných publicistů podepisujících se X (sdružení „Ixů“). Ze známějších autorů do této skupiny náleželi např. A. K. Czartoryski, J. U.

Niemcewicz, F. Morawski, K. Koźmian, J. Lipiński, A. Mostowska, M. Wirtemberska. Proti Bogusławskému, který vedle velkého klasického repertoáru dbal na uvádění domácích děl, zpěvoher a melodramat a zápasil o co nejširší diváckou obec ve Varšavě i na venkově, tito recenzenti zdůrazňovali klasický repertoár, uměleckost textu a jeho slavnostní deklamaci, rozvahu proti citu a instinktu, tirády místo příběhů a vášni. Kládli důraz na vytváření „národní tragédie“, na překládání francouzských klasiků, kteří znovu převážili mezi uváděnými autory. Vedle Racina, Corneilla, Molièra a Voltaira byli uváděni Shakespeare, Alfieri, Goldoni, Schiller, Grillparzer, často se objevovala historická dramata. Vrchol pozdní fáze obnoveného polského klasicismu bývá kladen do let 1816—1818. Ústřední postavou varšavských pseudoklasiků byl Bogusławského zeť Ludwik Osiński, profesor polské literatury na varšavské univerzitě a znamenitý řečník. Divadlo znal hlavně teoreticky a zásoboval je dobrými překlady. Z divadelního života se však vytrácela společenská a sociální podnětnost, cílevědomý zápas o diváka a utváření publika ve směru k demokracii. Rovněž zájezdy přední polské scény do dalších měst byly organizovány řídkěji.

Repertoár divadla obsahoval tehdy různé jevištní žánry, tragédii, drama, komedii, frašku, komickou operu, operu, nejvíce však balet, který v této době dosáhl výjimečné obliby.

Balet v předcházejících stoletích rozvíjel bohatou taneční tradici, vyrůstající z dávných rejů, chorovodů, tanečních a baletních výstupů. Vyvinulo se mnoho domácích lidových tanců (nejznámější jsou mazurka, oberek, kujawiak, krakowiak a majestátní polonéza), které bývávaly součástí slavností a středověkých divadelních představení a postupně pronikaly i do dvorských zábav. Královna Bona zaváděla v Polsku v první polovině 16. století italské tance a způsoby jejich využití. V r. 1574 bylo k uctění volby krále Jindřicha z Valois uspořádáno baletní představení, v němž účinkovali francouzští umělci. Podobně tomu bylo i v příštím století, hlavně za Vladislava IV., Jana Kazimíra a Jana III. Sobieského. Dvorní hudební mistr (maestro) Vladislava IV. Adam Jarzębski zaznamenal: „Hrály se tragédie, komedie a balety.“ Jan Kazimír pořádal balety podle vzoru Ballet de Caroussel za Ludvíka XIII. V r. 1676 byl ve Wawelu slavnostní balet ke cti Jana III. a Marie Kazimíry. Rovněž v první polovině 18. století králové ze saské dynastie věnovali baletu velkou pozornost a ve Varšavě i v jiných městech vystupovaly zahraniční baletní soubory, hlavně francouzské a italské. R. 1768 vystoupil v Operalně věhlasný mistr Gaetano Vestris se synem Augustem. Za vlády St. A. Poniatowského bylo v Polsku podle L. Bernackého uvedeno 165 baletů, podle J. Prosnaka 221 baletů. V r. 1785 věnovali dědicové A. Tyzenhauze králi taneční soubor o 33 členech, připravený v jeho divadelní škole v Grodně, nejlepšího druhu v Polsku. Soubor zde vychovával Gaetano Pettinati, Le Doux a jiní žáci G. Vestrise a velkého reformátora baletu J. G. No-

verra, který se též ucházel o vedení baletu ve Varšavě. Z dalších zahraničních tanečních mistrů zde působili např. A. Binetti, Ch. Picq, D. Ricciardi, J. D. Kurtz (uváděný též Kurz či Curz), Dauberval, F. Caselli, Morelli, G. A. Sacco. Králův baletní soubor vystupoval na jeho dvorských scénách v Łazienkách i v Národním divadle. V revolučních událostech se v r. 1795 soubor rozpadl, postupně byl však znovu doplňován. Od r. 1818 vychovávala tanečnický samostatná baletní škola.

Baletní a vokální prvky se nevyskytovaly pouze v samostatných baletních představeních. Jako vsuvky pronikaly i do činoherních kusů. Zvláště do finálních partií byly zařazovány hudební a pěvecké vložky. Již za Augusta III. mívával divadelní orchestr až 100 členů. Vedle oper uváděl např. kantáty na Metastasiovy texty. V letech 1778—1794 vzniklo několik desítek děl operního charakteru (skládali je M. Kamiński, J. Holland, M. K. Ogiński, A. Wejnert aj.). Svým hudebním stylem náležely do okruhu italské opery, v libretu se více prosazoval jejich národní charakter v souvislosti s polskou osvícenskou komedií. Vedle převažujícího směru vaudevillovo-operetního se na přelomu 18. a 19. století utvářel směr historické opery, v níž vynikli J. Elsner a K. Kurpiński.

Osvícenské divadelní hry začínaly zpravidla předehrou, hudba hrála také v přestávkách. Mimořádné oblibě se tehdy u publika těšily tzv. komedioopery, lokální frašky a vaudevilly (psali je nejčastěji W. Bogusławski, J. N. Kamiński a velmi plodný L. A. Dmuszewski), v nichž četné árie a písně vyžadovaly sólisty a vokální soubory. Dbal o ně Bogusławski i jeho spolupracovníci a pokračovatelé Elsner a Kurpiński. Oba soubory, baletní i operní, měly zvláště na počátku 19. století významné postavení. Definitivně se osamostatnily po listopadovém povstání r. 1830.

Po Bogusławského Krakovských a horalech dosáhlo v repertoáru tohoto zaměření mimořádného úspěchu a významu — zvláště u lidového diváka — rozvedení jejich motivů v Kamińského Pověře neboli Krakovských a horalech a v baletu Krakovská svatba v Ojcowě (Wesele krakowskie w Ojcowie, poprvé uveden 14. 3. 1823), který spojoval polské taneční kroky a figury s preromantickou a romantickou baletní technikou.

Ve výchově hereckého kolektivu nahrazoval stárnoucího Bogusławského postupně Bonawentura Kudlicz, znamenitý herec intelektuálního typu, především však divadelní pedagog s vysokými požadavky na výchovu herců. Scéničtí adepti pod jeho vedením procházeli přípravným kursem a speciálním usměrněním projeveného talentu, museli zvládat teoretické a historické poznatky, francouzštinu, italštinu a němčinu. Příčiněním J. Elsnera vznikl v r. 1821 Instytut Muzyki i Deklamacji.

Po význačnějších hereckých silách druhé poloviny 18. století (K. B. Świerzawski, K. Owiński, J. Hempiński, W. Bogusławski, A. a T. Truskolaští) vynikli na počátku 19. století vedle Kudlicze J. Ledóchowska-Truskolaska, R. Bogusławska-Osińska, K. Stefaniová, K. Dmuszewska a v ko-

mediálních rolích v první řadě velmi populární živelný talent F. A. G. Żółkowski a L. A. Dmuszewski.

* * *

Polská kultura vstoupila do 19. století po předchozím nepřetržitým vývoji, v němž po opožděném začátku vytvořili díla trvalé hodnoty především představitelé renesance, baroka a osvícenského klasicismu. Hlavní náplní polského národního života a kultury osvícenského období bylo reformní hnutí, probíhající s mimořádnou intenzitou a rozmachem. Všestranný společenský a kulturní rozkvet byl náhle přerušen třetím dělením polského území sousedními monarchiemi v r. 1795, bezprostředně po pádu Kościuszkova povstání, v němž se silně projevil i selský stav a městská chudina. Pád povstání vedl k potlačení republikánských tendencí a nastupujícího měšťanského živlu magnátskou oligarchií, usilující o udržení šlechtické anarchie. Polská šlechta, národně silně uvědomělá, zůstala tak i nadále hlavní silou určující ráz života polské společnosti.

Bylo-li rozdělení země do tří záborů koncem polské státnosti, neznamenalo společenský a sociální zlom. Naopak, v podstatě šlo o restauraci feudalismu (zajištění feudálních výsad, dosavadních společenských přehrad, posílení pozic šlechty) a o umlčení radikálních tendencí. Aristokracie zachovala své pozice, A. J. Czartoryski se dokonce stal ministrem zahraničních věcí u mladého cara Alexandra I. Po dvě desetiletí bylo možno v rámci jisté samosprávy dále rozvíjet některé stránky dřívějšího reformního hnutí. Zákonitě probíhaly dobové hospodářské procesy, rostl průmysl, osvícenští vlastenci (S. Staszic, J. U. Niemcewicz, A. J. Czartoryski, H. Kołłątaj, K. Kościuszko, S. K. Potocki, T. Czacki aj.) dále pracovali pro společenský, hospodářský a kulturní vzestup země. Pokračoval rozvoj školství. R. 1800 byla založena Varšavská vědecká společnost, jejíž výsledky zvláště v oblasti historie, slavistiky a přírodních věd byly obdivuhodné. V této situaci vznikly podmínky pro nové uplatnění klasicistických tendencí v kultuře a umění; v dramatu představuje jejich vrchol A. Felińskiego Barbara Radziwiłłówna, uvedená r. 1817.

Odvrat od tohoto směru vývoje nastal koncem druhého desetiletí 19. století, když po Vídeňském kongresu v ovzduší Svaté aliance car Alexandr I. ustoupil od svého dřívějšího liberalismu a jeho bratr Konstantin zaváděl v ruském záboru Polska národnostní útlak. Reakcí na masové pronásledování národního hnutí byla radikalizace především drobné šlechty, která byla vývojovými procesy vytlačována z dosavadního bezstarostného položení, ztrácela majetkové zajištění a musila zavádět průmyslovou výrobu nebo odcházet z rodinných sídel. Mladá inteligence drobněšlechtického původu byla velmi přístupná novým myšlenkovým proudům.

Klasicismus ztrácel živnou půdu, zplaněl, jeho zevšeobecňující soudy

neměly oporu, rigoristické a zkostnatělé normy byly pocíťovány jako neživotné zábrany. Přejodné a rozkolísané situací vyhovoval více preromantický sentimentalismus, který plněji odrážel rozpad feudální společnosti, vyjadřoval deziluzi a touhu hledat cestu z feudálních pout a předsudků. Od státu se obracel k jednotlivému občánovi, k subjektu a jeho vnitřnímu životu. Hlásal útěk od dvora a salónů k prostému člověku, žijícímu uprostřed volné přírody. Velikost Bogusławského, původem šlechtice, je mimo jiné i v tom, že tyto základní společenské a estetické tendence záhy vystihl, radikálně a důsledně probojoval.

O vítězství romantismu v polské literatuře rozhodly sbírky Mickiewiczovy poezie ve dvacátých letech. Listopadové povstání 1830/31 znamenalo pro slovesné tvůrce mimořádný podnět a jeho důsledky způsobily přesun ohniska polského duchovního života do emigrace. Tam navzájem zápasilo několik politických koncepcí a analogicky s tím i několikéré pojetí úlohy kultury. Tam také vznikaly nejvyšší polské literární hodnoty třicátých let. Emigrační písemnictví a dramatika jsou v prvé řadě analýzou příčin, které vedly k porážce listopadového povstání, výrazem tragického postavení šlechtických revolucionářů, odtržených od vlasti a izolovaných od zápasu lidových mas, konečně pak obžalobou vlastní šlechtické třídy.

Romantici dále absolutizovali osamostatnění individua v rozháraném světě, vyhlašovali vzdor tyranům, bourání přehrad mezi soukromím jednotlivce a životem veřejným, zdůrazňovali subjektivitu, citovost, roli lásky a lidské solidarity. Pohrdali civilizací, která nepřináší štěstí. Kritický postoj k nastupující buržoazii vedl někdy k nostalgickému zahledění do minulosti nebo k výhledům do šťastnější budoucnosti, kterou si vysnili ve své fantazii. Obraceli se k životu lidu, jeho morálním principům a slovesným tradicím. Proti klasicistické uniformovanosti a normativnosti vyzvedali specifické zvláštnosti národní pospolitosti, proti imitacím klasiků zdůrazňovali originalitu, proti uzavřenosti literárních forem nastolili druhový synkretismus, v němž lyrika našla uplatnění ve všech literárních druzích.

U Slovanů byl romantismus těsněji spjat se společenským děním, s formováním novodobé národní pospolitosti a národně i sociálně osvobozeneckým hnutím. Obecně je možno říci, že v západoevropských, ekonomicky i politicky rozvinutějších zemích byl romantismus bližší buržoazním vrstvám a jejich emancipačním tendencím; ve východní Evropě našel své hlasatele především v revoluční šlechtické inteligenci a odvolával se přímo k vrstvám lidovým jako jádru národa a nositeli národních tradic. V polské literatuře, v níž romantické období znamená vrcholný úsek celého slovesného vývoje, se zvlášť silně projevil národně osvobozenecký boj a nacionální hnutí rozděleného národa.

Rozdělení Polska mezi tři sousední monarchie a po listopadovém povstání rozdělení kulturního dění na domácí a emigrační přineslo pro di-

vadlo ještě vážnější důsledky než pro jiné oblasti národního života. Národní divadlo směřovalo k vytvoření národní divadelní kultury, jejímiž základními atributy by byla vlastní scéna, vlastní repertoár i publikum. V romantickém období neexistovaly podmínky pro rozvíjení této koncepce. V emigraci — především v Mickiewiczových, Słowackého, Krasińského a Norwidových dílech — vznikalo národní drama bez možnosti uvedení na scéně a bez kontaktu s divákem; na polském území působila divadla, v nichž se však dlouhou dobu nesměli uvádět emigrační autoři ani nebylo dovoleno hovořit o nejdůležitějších otázkách národní existence.

Romantické hry vznikaly především jako „dramatické poémy“, knižní, nescénická dramata. Je zároveň třeba pamatovat na to, že byla psána v západoevropských zemích, nejvíce v Paříži, kde v té době byla velmi populární lidová představení o dobrodružných výpravách, o pozemských a námořních bitvách. Operovalo se tu masovými scénami, velkým komparsem, rychle se měnícími dekoracemi a technickými novotami. V těchto představeních se začalo formovat nové pojetí inscenačního umění s volně řazenými obrazy a libovolně přenášeným dějem, vedoucím k rozvoji technického vybavení jevišť (Cirque Olympique, Théâtre de la Porte St. Martin aj.). Polští romantici při výstavbě svých dramát nepochybně brali tuto skutečnost v úvahu. Upozorňoval na to i Mickiewicz ve svých pařížských přednáškách, když mluvil o slovanském dramatu. Velké romantické drama spojovalo v sobě scénické prvky těchto představení s filozofickým zevšeobecněním a výjimečnými básnickými hodnotami. Stavělo tak před soudobé inscenátory téměř neřešitelné úkoly. Kromě zákazů cenzury tedy i sama novátorská a nezvyklá forma dramát rozhodovala o tom, že nebyla uváděna. Pozdější soudy, vyplývající z odlišné teorie a praxe měšťanského realistického naturalistického dramatu, tím více podtrhovaly nemožnost uvedení těchto dramát na jevišti. Scénickost polského romantického dramatu docenilo až naše století. Teprve poslední generace poznávají romantické drama v celé šíři a mohou náležitě zhodnotit celou hloubku a jedinečnost fenoménu, jakým je polské romantické ideové drama.

V romantickém dramatu a divadle zvláště výrazně vystoupila snaha po rozbití starých, neživotných zásad a norem. Projevila se stíráním hranic mezi epikou, lyrikou a dramatem, míšením druhů, tragična a komična, vznešeného a všedního, realistických a fantastických scén. Romantici se nevázali zásadou jednoty místa, času a děje, volně přecházeli z jednoho prostředí do druhého, z historie do přítomnosti, bez ohledu na možnosti scény promítali své vize do monumentálních obrazů a symbolů, ve scénách plných patosu odsuzovali zlo a bezpráví. Především v tomto duchu jsou psány Mickiewiczovy *Dziady*, Krasińského *Nebožská komedie* a *Irydion*, *Kordian* Słowackého. Mickiewicz do celkového rámce lidového obřadu kontrastně včlenil výstupy ve vězeňské cele a v aristokratickém salónu, aby odsoudil tyranskou zvlí. Krasiński i při svém aristokratic-

kém původu a postoji velmi pronikavě pochopil problematiku historických přelomů, mechanismus moci a násilí, zobrazil základní společenské rozpory své doby.

Hlavním tvůrcem a představitelem polského romantického dramatu byl Juliusz Słowacki. Ve své obdivuhodné fantazii přetavil podněty anticke, renesanční, francouzského klasicismu a především shakespearovské, čerpal z moudrosti lidových balad, z vrcholných děl lidského intelektu i zkušeností soudobých národních a sociálních hnutí, aby stvořil velmi scénické obrazy ze současnosti i dávné minulosti. Svým bystrým kriticizmem dostřehl národní vady a nelítostně napadal anachronistické pozůstatky feudalismu. Jedinečnou jazykovou individualizací stvořil veliké množství originálních postav, jednajících shodně se sociální a psychologickou motivací. Život jednotlivce i společnosti viděl a zobrazil v celé jeho surovosti, bez idealizace.

Nové prvky vnesl do polského emigračního romantismu Cyprian Kamil Norwid, předchůdce básnických směrů 20. století. Vykročil z kruhu národní problematiky, která mnohdy (zejména u Mickiewicze a Słowackého) znesnadňovala pochopení děl v zahraničí. Norwidovy hry, počínaje od scénických obrazů z národní mytologie přes komedie ze současnosti až po rozsáhlé fresky z antiky, ve vyšší míře odrážejí vývoj divadelních postupů na francouzských jevištích. V první skupině her užívá dramatik otevřené scény, velkého prostranství, na němž se pohybují zástupy, sbory, rytíři ve zbrani, koně. Druhou skupinu dramát, odehrávajících se většinou na komorní scéně, je možno srovnat s „comédie sérieuse“, „bílou“ či „vysokou“ komedií Dumase-syna, Augiera a dalších tehdejších autorů. I zájem o antiku má svůj pandán v dobovém evropském zájmu o starožitné kultury a exotismus. Postupně se však stále více uplatňuje autorův odstup, protest proti dosavadní divadelní praxi, proti epigonům romantismu, proti melodramatu, zahlušujícímu patosu Dumase-otce v Théâtre Historique, sílí snaha po dosažení nového pojetí divadelního projevu, charakterizovaného intelektuálním lyrismem, poetikou lakonickou, střídanou a hutnou, využíváním jevištního rytmu, hry světél a stínů, barvy, gesta, ztišeného efektu (zásada „bílého květu“). Jeho „bílé tragédie“ nechtějí hýřit krví a vraždami, neboť drama má kromě postižení psychologie postav přinášet prohloubený pohled na společensko-civilizační problematiku. Proti shakespearovské výbušné vášnivosti a psychologické motivaci vyzvedává Norwid konflikt svědomí a historiozofické momenty. Dramatické obrazy u Norwida vycházejí z všestranného uměleckého vidění talentovaného malíře, sochaře a básníka.

Současně s velkými romantickými dramatiky emigračními, písíciemi v prvé řadě tragédie, tvořil na domácí půdě jedinečný komediální autor Aleksander Fredro. Vychován osvícenskými tradicemi a obeznámen za pobytu v Paříži s francouzskou dramatikou a divadlem (učil se především u Molièra), zaměřil svůj bystrý pozorovatelský talent na život sobě blízké

venkovské šlechty a zobrazil ji v kompozičně i slovesně dokonalých dílech. Nejdříve byl některými současníky napadán pro domělý nedostatek národního charakteru děl, později se stal přímo vzorem autora příštího v národním duchu.

Dominuje-li ve Fredrových komediích humor, u druhého čelného představitele tehdejší domácí dramatiky Józefa Korzeniowského nabývá někdy vrchu stránka didaktická. Korzeniowski podobně jako Słowacki usiloval o národní drama. Zobrazoval různá sociální prostředí (trvalou hodnotu mají jeho Karpatští horalé, analogičtí Mahenovu Jánošíkovi) i historické události. Korzeniowski byl ve vyšším stupni než Fredro předchůdcem realistů. Fredrovy komedie jsou dodnes živou součástí divadelního repertoáru nejen polského, ale i světového. Korzeniowski byl často hrán do konce 19. století.

* * *

Na rozděleném polském území se kultura a umění rozvíjely v rámci jednotlivých záborů. Vedle Varšavy se na počátku 19. století vytvořilo další významné divadelní centrum ve Lvově (kde již od konce 16. století vznikala divadelní tradice v představeních renesančního charakteru, v divadle školském, hlavně jezuitském a piaristickém, na magnátských scénách, především u Jabłonowských a Rzewuských, od r. 1772 v německém divadle, od r. 1780 působením souboru vedeného manžely Truskolaskými a v letech 1795—1799 činností Boguslawského) zásluhou J. Kamińskiego, který začínal v amatérských souborech a v letech 1809—1842 byl ředitelem a 1842—1848 režisérem lvovského divadla. Soustavnou vzdělávací, organizační a výchovnou práci se mu podařilo vytvořit vyspělý kolektiv, a uvádět pestrý repertoár domácí i zahraniční. Herecky zde vynikli J. N. Nowakowski, čelný představitel hlavních postav ve Fredrových hrách. Po vzoru varšavského Národního divadla se i lvovské divadlo stalo významným ohniskem národního a občanského uvědomění. Kamiński byl nazván „otcem haličského divadla“. Napsal, přeložil a upravil velký počet her; vedle jiných světových autorů novátorsky uvedl Calderona a Schillera. Od osvícenské komedie směřoval k romantismu a jeho hra Pověra čili Krakovští a horalé (Zabobon, czyli Krakowiacy i górale, 1815) podobně jako její Boguslawského předchůdkyně přispívala k estetické výchově nejširších vrstev a k demokratizaci společnosti. Rozvoj lvovského divadla nemálo podpořila těsná spolupráce s největším polským komediálním autorem A. Fredrem, jehož kusy právě zde získávaly adekvátní jevištní podobu, určující na dlouhou dobu způsob divadelní realizace dramatikovy tvorby. Varšavské divadlo uvedlo několik počátečních Fredrových komedií, jeho význam však varšavští klasici náležitě nedocenili. Při své majorizaci tragédie nepostřehli, že právě Fredro nejlépe z polských autorů zužitkoval klasicistickou poetiku.

Vlivem vnějších událostí se někteří kritici ze sdružení Ixů radikalizovali a skláněli se k romantismu. Jako skupina byli proto rozpuštěni. V r. 1821 se předsedou Vládní správy varšavského divadla stal šéf policie A. Roźniecki a dřívější literární a divadelní kritiky měla zastoupit zavedená cenzura, kterou dráždila dokonce i dosud převažující klasická tragédie. V repertoáru divadla se však znovu objevila díla Schillerova, jehož Loupežníky uvedl Bogusławski již v r. 1803; po nich divadelní publikum vyjadřovalo svou přízeň dalším předchůdcům romantiků.

Národní divadlo se v druhém desetiletí minulého století organizačně a finančně upevnilo. V r. 1822 byly přijaty první zákony o divadle, z nichž vycházela Vládní správa a dokonce i Městská divadla ve Varšavě po r. 1918. V r. 1823 měl hercký soubor divadla 56 členů (bez baletu, orchestru a technického personálu). R. 1825 prodal Osiński divadlo za 300 000 zlatých vládě Polského království, která do čela této první polské scény postavila tzv. „herecké sdružení“ s Osińským a Dmuszewským ve funkci ředitelů (později býval jeden ředitel). Dne 19. 11. 1825 byl položen základní kámen k budově nového divadla podle návrhu italského architekta A. Corazziho (bylo dokončeno 1833 a nazváno Teatr Wielki). V r. 1829 bylo ve Varšavě otevřeno soukromé divadlo Teatr Polski, obvykle zvané Teatr Rozmaitości, které pod vedením B. Kudlicze dosahovalo značné úrovně jevištní práce. Bylo vtěleno do Národního divadla a název Teatr Rozmaitości přejala druhá scéna, otevřená 1836 v pravém křídle Velkého divadla.

Přes nepříznivé vnější podmínky se síť divadel dále postupně rozšiřovala. Vedle stálých scén křižovaly zemi kočovné společnosti. Mezi divadly a společnostmi existovala spolupráce a výměna hereckých sil. V dějinách polského divadelnictví se významně zapsaly některé divadelní rodiny (Bogusławští, Żółkowští, Królikowští, Pionové, Turczynowiczové, Bendové, Ładowští, Rapaćti, Trapszové, Zimajerové, Szymanowští, Leszczynští, Cwiklinští aj.). Pro divadelní účely byly adaptovány příhodné budovy šlechtických majetků, jízďárny, kostely apod. Při představeních musil být vzdáván hold představitelům mocnosti, které si polský stát rozdělily. Úloha kultury a umění, zvláště literatury a divadla, byla v dané situaci mimořádně důležitá, neboť plnily též řadu závažných mimoestetických funkcí, suplovaly činnost orgánů a institucí neexistujících v dobách nesvobody, udržovaly národní povědomí a kulturní kontinuitu, sjednocovaly rozdělený národ, podněcovaly a podporovaly nezbytný národně a sociálně osvobozenecký zápas. Podobně jako literatura náleželo divadlo mezi nejvýznamnější faktory národního vývojového procesu, jeho obrovská buditelská a výchovná role byla obecně uznávána a jeho potřeba pocífována.

Největší překážky musilo polské divadlo po listopadovém povstání překonávat v pruském záboru, kde teprve od r. 1838 mohly Poznaň znovu navštěvovat polské kočovné soubory a krakovské divadlo, které sem pra-

videlně zajíždělo hlavně v letech 1844—1859. Pro pruský zákaz nedosáhl svého cíle pokus o zřízení stálého polského divadla v Poznani v r. 1843. Podstatně lepší situace se vytvořila ve Lvově, kde slibně se rozvíjející soubor získal v r. 1842 od hraběte S. Skarbka divadelní budovu s více než 1400 místy. Mírnější haličská cenzura umožňovala občasně seznámení diváků s význačnými díly soudobých zahraničních autorů. Podobně krakovští divadelníci mohli využívat přízně a podpory představitelů jiho-polské metropole, která byla od listopadového povstání do r. 1846 svobodným městem. Již v r. 1831 byl zde hrán *Hernani* V. Huga. V r. 1843 byla adaptována divadelní budova (Teatr Stary), v níž ředitel H. Meci-szewski prosazoval novátorské scénické tendence na ambiciózním repertoáru. Rozvoj tohoto divadla pokračoval i po připojení Krakova do Haliče. V r. 1848 byl zde hrán fragment Mickiewiczových *Dziadů*, r. 1850 poprvé v Polsku Gogol, r. 1851 Słowackého *Mazepa* (světová prapremiéra se odbyla 13. 12. 1847 v Budapešti), nedlouho potom Maria Stuartovna a *Balladyna* téhož autora. Krakovské divadlo ve spolupráci s haličskými kočovnými skupinami velmi dbalo na výchovu svých herců. V tomto směru se dařilo nejvíce T. Chełchowskému, který se po Kudliczovi stal dalším předním vychovatelem hereckých talentů.

Ve své činnosti pokračovalo rovněž divadlo vilenské, které se od r. 1842 stalo divadlem dvojjazyčným, polsko-ruským. Polští divadelníci pořádali dále četná představení v litevských, běloruských a ukrajinských městech. V letech 1840—1857 působil ve Vilně hudební skladatel S. Moniuszko. R. 1854 zde dirigoval premiéru své *Halky* (v definitivní verzi byla uvedena 1. 1. 1858 ve Varšavě). Od 1. 8. 1858 byl Moniuszko ředitelem opery ve Varšavě, kde uváděl svá další díla. Moniuszkova tvorba ovlivňovala pozdější operní skladatele až do konce 19. století především svými sociálními akcenty, čerpáním z pokladnice lidového umění a jedinečnou hudební charakterizací postav. V letech 1857—1859 byl v Žitomíru ředitelem stálého polského divadla nejplodnější polský romanopisec a současně dramatik J. I. Kraszewski.

Nejlepší hmotné podmínky mělo nadále divadlo ve Varšavě. Po otevření nové budovy Lazebníkem sevilským v r. 1833 bylo nazýváno Velkým divadlem (Teatr Wielki, neboť název Teatr Narodowy byl nežádoucí). V r. 1835 byla obnovena činnost Dramatické školy. Když bylo v postranní části hlavní divadelní budovy v r. 1836 otevřeno divadlo Teatr Rozmaitości s 800 místy, mělo varšavské divadlo zajištění pro činohru, balet i operu celkem s více než 2000 místy v hledišti. Přes tyto lepší podmínky a Kudliczem dobře připravený herecký soubor je třeba říci, že z varšavského divadla vyprchala podnětnost, průbojnost a novátorství z časů Bogusławského. Haličská divadla je repertoárově převyšovala, výrazněji modernizovala inscenaci a styl herecké práce. Citelný nedostatek kontaktu s velkou emigrační dramatikou se projevoval nejvíce ve Varšavě. První polská scéna si náležitě nepřisvojovala umělecký přínos romantického

období, tak významný pro celou polskou kulturu. Cenzura za carova místo-
držitele a pozdějšího cara Mikuláše I. nepřipustila uvádění vlastních emi-
gracních autorů, z cizích se jí např. Hugo zdál příliš liberální a Shake-
speare nebezpečný pro zobrazování vad panovníků a útoků na ně. Cenzura
nepřipouštěla také některé ruské autory, např. Gogola, ačkoliv v rakou-
ském sektoru byl uváděn. Divadelní kritika, kterou tak úspěšně rozvíjeli
členové sdružení X, byla potlačena; pouze krátce byly publikovány vý-
značnější kritické hlasy M. Mochneckého koncem dvacátých let a A. Lesz-
nowského ve čtyřicátých letech.

Vyspělé varšavské tvůrčí centrum bylo po listopadovém povstání tlu-
meno a pronásledováno. V divadle se v podstatě stále uplatňoval klasi-
cistický styl, převažující zde v prvních desetiletích 19. století. Dbalo se
na tradiční repertoár, na zvýrazňování lidských typů a charakteristických
rolí, zdůrazňovala se deklamace, velká gesta, pohyb, efektní využívání
hlasového fondu. Rozhodný vliv francouzské školy po Kudliczovi prosa-
zoval především herec, režisér i ředitel divadla a učitel dramatické školy
J. T. S. Jasiński, pobývající často ve Francii, Itálii a Německu a překlá-
dající mnoho francouzských her (E. Scribe, V. Sardou, A. Dumas aj.).
Jeho vlastní díla se však na jevišti neprosadila.

Ve varšavském divadle tehdy složka herecká rozhodně převyšovala
složku repertoárovou. Mluvílo se o něm jako o divadle hvězd, což platilo
až do 20. století. Odcházející Truskolaské, Bogusławské, Dmuszewské,
Ledóchowskou, Kudlicze a další přední herce nahrazovali L. Halpertowa,
L. Panczykowski a jejich současníci. Koncem třicátých let ve Varšavě
krátce působil B. Dawison, který po dalších krátkých pobytech ve Vilně
a ve Lvově získával slávu velkého tragika na scénách rakouských a ně-
meckých. Vedle nich se uplatňovali herci z haličského, v prvé řadě kra-
kovského prostředí, které se zvláště za vedení T. Chełchowského vyzna-
čovalo progresivnějším přístupem k jevištní práci, přirozenějším, bez-
prostřednějším, zdrženlivějším a zjemnělým hereckým projevem (od r.
1845 J. Rychter, od 1846 J. Królikowski, dále I. a M. Chomiński, J.
Radzyńska, M. Ekerowa, J. Komorowski, A. Trapszo atd.). Právě Króli-
kowski, čelný představitel polského romantického herectví, disponující
širokou škálou scénického výrazu a za zdánlivě nenápadnými, avšak de-
tailně zpracovanými náznaky kryjící mimořádnou expresivitu a emo-
cionální angažovanost, a A. Zólkowski, rozený komediální herec, vná-
šející na scénu bystře odpozorovanou každodenní životní pravdu, přirozený
a přesvědčivý ve všech rolích, byli považováni za vůdčí herecké osob-
nosti své doby. K nim se družil J. Rychter, charakteristický herec, nedo-
stížitý v postavách Molièrových a Fredrových. Zólkowski, Rychter a pozd-
ní Królikowski svým odklonem od tradičního, okázalého hereckého pro-
jevu, od manifestování hereckých dovedností anticipovali realistické po-
stupy pozdější generace. V baletu po zahraničních mistrech (např. H.
Debray, L. Thierry, M. Pion, F. Taglioni) vynikli K. a R. Turczynowiczovi.

V polovině 19. století na varšavském jevišti znovu rozhodně převážila komedie, odpovídající touze zámožného publika po zábavě a rozptýlení. Často zde byli uváděni Scribe, Augier, Dumas a další francouzští autoři, haute comédie dominovala až do konce století. Komedijní formou se ve své pozdější tvorbě vyjadřoval i neplodnější polský dramatik poloviny minulého století J. Korzeniowski a po něm četní představitelé příští generace. Uvádění emigračních velikánů cenzura nadále bránila.

Po novém oživení revolučního hnutí ve čtyřicátých letech přecházela iniciativa literární a dramatické tvorby z emigrace na domácí půdu, kde zvláště Poznaňsko prožívalo před Jarem národů kulturní rozmach. Po potlačení velkopolského povstání z r. 1848 se stala na dvě desetiletí kulturně nejčilejším polským regionem Halič. Tehdy již romantismus ztrácel svůj aktivní a bojovný vztah ke skutečnosti a stával se souborem ustálených básnických představ a výrazových prostředků, bez někdejšího životaschopného a aktivizujícího jádra.

* * *

Lednové povstání 1863 bylo pro polskou společnost i kulturu a umění výraznějším mezníkem nežli rok 1848. Toto povstání bylo poslední z velkých národně osvobozeneckých bojů proti mocnostem, které si rozdělily polské území. Jeho porážka vyvolala vlnu kritiky nekompromisního politického odboje a jeho uměleckého vyjádření v romantické tvorbě. Pozemková reforma z r. 1864 vytvářela i v ruském záboru podmínky pro rychlý rozvoj průmyslu a kapitalizaci všech oblastí života. Vzrůstající germanizace a rusifikace nutila k zaujetí postoje umožňujícího zachovat co nejvíce sil pro další rozvíjení celé společnosti. Pro vytváření nového národního programu byly aplikovány západoevropské filozofické a sociologické názory, především hlavní myšlenky Comtovy práce Cours de philosophie positive. Podle tohoto programu mělo být základních cílů národní pospolitosti dosaženo společenskými reformami a hospodářským povznesením země, vzdělaností, osvětou a rozvojem věd, hlavně přírodních. K dokonalejší společnosti mělo vést důkladné poznání přírodních a společenských zákonů, výchova k práci, občanskému uvědomění a společenské solidaritě. Základními rysy pozitivistické ideologie bylo tedy zaměření na drobnou, všední, organickou práci, industrializace, evolučnost, utilitarismus, humanita, legalita a lojalita vůči cizí nadvládě. Pozitivistický program — buržoazně demokratický liberalismus — vznikl a uplatňoval se především v ruském záboru, byl však přijímán také v záboru pruském a rakouském. V Haliči však tamější konzervativní složky společnosti a katolický klér postupně stále více zatlačovaly demokratické hnutí, které si zde v polovině 19. století vydobylo významné pozice v kultuře a publicistice (zvláště v Krakově po lednovém povstání ovládla situaci do historie zahleděná aristokracie, proto se mluvílo o krakovském

konzervativismu, o krakovské historické škole apod.). Ačkoli životní podmínky a uspořádání veřejných věcí byly v jednotlivých zábořech značně rozdílné, kultura a umění zůstaly jednoduše a plnily svou významnou roli jednotlivého činitele. Vezmeme-li v úvahu vytlačování polštiny ze školství, administrativy a veřejného života, bylo divadlo zvláště významnou tribunou polskosti, neboť v něm zaznívala trvale kultivovaná mateřština.

Od literatury, organicky včleňované do celonárodního procesu, byla pozitivisty — zvláště v počátečním období — požadována praktická užitečnost, angažovanost, tendenčnost. Požadavky didaktismu a verismu, věrného zobrazování skutečnosti, dávaly velké možnosti próze (pozitivistická próza obohatila polskou literaturu o vynikající díla, připomeňme alespoň romány a novely Prusovy, Orzeszkové a Sienkiewiczovy, které byly často přepracovávány pro scénu), menší již poezii a dramatu; ty jsou totiž nemyslitelné bez rozletu fantazie, poetické zkratky a scénické metafory. Monumentální ideové romantické drama filozofickopolitické nutně musilo ustoupit takové formě, která obvyklou zábavnost spojovala s požadovaným kriticismem a výchovným působením. Byla to v prvé řadě společenská komedie, která byla širšímu publiku přístupnější a snadněji realizovatelná na různých typech jeviště. Byla-li ve stálých divadlech uváděna především salónní komedie, francouzská konverzační hra, pak se v provinčních a zahradních divadlech, u kočovných společností a při ochotnických lidových představeních objevovalo na jevišti často maloměstské, řemeslnické a vesnické prostředí (zvláště haličtí autoři s oblibou řešili venkovskou problematiku), zobrazované barevně a humorně, někdy se značnou dávkou sentimentality, jindy efektně či senzačně, s komismem hrubšího zrna, vokálními a baletními vložkami i masovými scénami, nezřídka s použitím nářečí. Řada autorů se obracela k historickým námětům (K. Szajnocha, W. L. Anczyc, J. Szujski, F. Faleński, A. Bełcikowski, W. Rapacki, K. Gliński, B. Grabowski aj.). Značné oblibě se těšily scénické adaptace děl Kraszewského, Sienkiewicze a jiných současných prozaiků, později — zvláště v mladopolském období — býval častým východiskem folklór (L. Rydel, L. Staff, B. Grabowski, M. Szukiewicz).

Ideolog polského pozitivismu A. Świątochowski psal dobře komponovanou dramata s filozofickým podtextem a dialekticky rozvíjenými disputacemi o evolučním vývoji lidstva a závažných společenských problémech. Většina dramatiků však tehdy dávala přednost komediálnímu žánru. Ve šlépějích Fredrových pokračoval J. Bliziński, který mistrně zobrazoval život upadající šlechtické společnosti, nucené přizpůsobovat se novým, buržoazním podmínkám. Od typu moliérovské komedie k měšťanskému dramatu přiklonili se J. Narzymiski, M. Bałucki, E. Lubowski, J. Chęciński a K. Zalewski. Svým společenskokritickým tónem navazovali v odlišné situaci na směr a styl úspěšně zahájený o století dříve tvorbou Bohomolcovou, Zabłockého a Bogusławského. Své současníky zpodobovali v jejich sociálním začlenění jako občany s každodenními starostmi a pro-

blémy, přičemž zdůrazňovali otázky sociální, majetkové, obyčejové. Jejich žánrové obrázky byly prostoupeny ironií a satirickými šlehy, kterými se vyznačovala i díla jejich uznávaných mistrů (Scribe, Augier, Dumas-syn, Sardou, Halévy, Labiche). K repertoáru tohoto zaměření přispívali s úspěchem ještě W. Szymanowski, Z. Sarnecki, herci a dramatici W. Rapacki a S. Dobrzański, jehož farce Vojín královny Madagaskaru se v Tuwimově přepracování z r. 1936 dosud často vrací na polská jeviště, stejně jako populární vaudeville K. Kremłowského z krakovského prostředí Královna předměstí, který byl mnohokrát upravován předními polskými inscenátory (např. T. Trzcińským, L. Schillerem a B. Dąbrowským). Nejdéle se v repertoáru polských divadel udržely kusy Blizińského a Bałuckého; ten byl několik desetiletí nejhranějším polským autorem v Čechách.

O změnách v divadelní kultuře je možno obecně říci, že po r. 1863 doznívalo divadlo převážně šlechtického charakteru a začínala převažovat jeho inteligentskoměšťanská stránka (i když je nutno pamatovat na to, že v polské situaci se inteligence ještě delší dobu ve značné míře rekrutovala z početné vrstvy šlechtické, která zpomalovala přirozený vývojový odklon od přežitých stránek dřívější tradice, anachronistických zvyklostí a konvencí). Rovněž divadelní publikum se podstatně měnilo (ačkoli i zde je třeba vidět, že publikum oficiálních scén a stálých divadel se zásadně změnilo až po r. 1945; dříve byly přístupné pouze zámožnějším vrstvám obyvatelstva).

Po r. 1863 byla uzavírána polská divadla na Litvě, Bělorusi a Ukrajině, pokračovaly však v činnosti polské divadelní soubory v některých ruských městech, hlavně v Petrohradě. Postavení divadel a styl jejich práce v jednotlivých částech země se nadále značně lišil. Dobré hmotné zajištění měla stále varšavská divadla s vlastní správou. Počet jejich zaměstnanců dosahoval několika set. Oficiální scéna měla 5 souborů a 2 orchestry a mohla si dovolit nabízením lepších podmínek získávat talentované síly odjinud. Udržovala se úroveň i charakter jevištní práce, v níž se nejvíce cenily herecké výkony („divadlo hvězd“). Repertoárová stránka byla trvale ovlivňována velmi přísnou cenzurou, aby se divadlo nemohlo stát ohniskem politických a sociálních zápasů. Bezprostřední reakce divadla na aktuální dění byla tak silně tlumena a jeho společenská funkce omezena. Při rozsáhlé pravomoci státního výboru pro divadlo velmi záleželo na jeho předsedovi. Nejpriznivější se ukázalo období S. Muchanova (1868—1880), který se svou ženou M. Kalergisovou, přítelkyní Mussetovou, Chopinovou, Lisztovou a Wagnerovou, se snažil o všestranný rozkvět varšavské scény. Získali pro ni největší polskou herečku H. Modrzejewskou a podporovali ji v jejím úsilí o obohacení repertoáru i v zápasech s cenzurou. Výsledkem tohoto úsilí bylo uvádění W. Shakespeara, Fr. Schillera, A. Fredra, H. Ibsena, a dokonce i J. Słowackého, z počátku ovšem v úpravách (1872 Maria Stuartovna, 1873 Mazepa). Podobně získali mistra kompozice masových scén, režiséra a předního realistického herce

W. Rapackého, odmítajícího jakoukoli stylizaci, věrně, důmyslně a precizně napodobujícího životní situace, dále shakespeareistu B. Ładnowského, R. Popielovou, znamenitého tragéda skvělého zevnějšku a velkých hlasových možností B. Leszczyńskiego a další umělce, kteří vydatnou měrou přispívali k odpatetizování, zcivilňování a modernizaci jevištního projevu. Tento podnětný rozlet tvůrčích snah byl v r. 1874 narušen smrtí M. Kallergisové, pak úmrtím herce, režiséra a dramatika J. Chęcińskiego a v r. 1876 odchodem Modrzejewské do Ameriky, kam odjela se skupinou polských vystěhovalců (byl v ní i H. Sienkiewicz). Velká tragédka imponujícího zjevu, herečka v podstatě romantického typu, avšak dbající na psychologickou pravděpodobnost i věrnost detailu, získala světovou proslulost v první řadě v rolích shakespeareovských (prvenství jí bylo přisuzováno v rolích Ofélie z Hamleta, Porcie z Kupce benátského a Blaženy ze hry Mnoho povyku pro nic). V anglosaském světě byla známa pod zkráceným příjmením Modjeska. Pozdější návštěvy Modrzejewské ve vlasti se stávaly příležitostí k manifestování národních snah. Její mladičká soupeřka M. Deryngová ani další varšavské herečky nemohly plně nahradit ztrátu vzniklou odchodem tak jedinečného scénického zjevu. Je třeba konstatovat, že ani toto několikileté oživení a zkvalitnění jevištní práce v podstatě nezměnilo charakter divadla hvězd a nadále přetrvávaly základní inscenační postupy; ani návštěva Meiningských v r. 1885 nepřispěla k jejich změně. Nezastupitelnou úlohu však stále plnilo jako vyspělé ohnisko scénické kultury, nepřetržitého vývoje jazyka a národního dění.

V poslední třetině 19. století byly v mnoha polských městech otevírány scény typu operetního, veseloherního a melodramatického, často ve formě zahradních divadel. Ve Varšavě od r. 1868 bylo postupně otevřeno Casino, Eldorado, Tivoli, Belle Vue, Alhambra, Alkazar, Renesans, Wodewil atd., 1870 Teatr Letni, 1880 Teatr Mały, 1881 Teatr Nowy. Provoz v r. 1883 vyhořelém divadle Teatr Rozmanitości byl obnoven už v r. 1884. Nové divadelní budovy byly postaveny také v Lodži (1876 Arkadia, 1877 Victoria), v Lublině, Kaliszi, Krakově, Lvově a dalších městech. Byla zakládána též divadla pro obyvatele nepolské národnosti: v r. 1864 ve Lvově divadlo ukrajinské, v r. 1867 v Lodži německé, v záboru rakouském a ruském pro obyvatelstvo židovské národnosti. V Haliči, kde rozsáhlá kulturní autonomie umožňovala používání polštiny ve veřejném životě, školství a administrativě, byla rušena divadla německá (Krakov 1867, Lvov 1872). Lvovské divadlo se mohlo opírat o širší měšťanské zázemí a značnou váhu demokratického tisku i početného tvůrčího centra (K. Szajnocha, L. Kubala, A. Borkowski Dunin, bratři Łozinští, Fredro otec a syn, M. Biernacki, J. Lam, M. Pawlikowski, W. Bełza, J. Dobrzański, J. Rogosz, T. Romanowicz, J. Zachariasiewicz). Již v šedesátých letech zde byla několikrát uvedena dramata J. Słowackého. V sedmdesátých a osmdesátých letech se do dějin tohoto divadla zapsala význačná novinářská, vydavatelská a divadelnická rodina Dobrzańských.

Krakov byl od dob Chełchowského známý dobrou výchovou nových hereckých talentů. Jejich přípravu též cílevědomě usměrňoval dlouholetý (1865—1885) ředitel S. Koźmian, který po smrti svého společníka A. Skorupky měl v divadle rozhodující slovo. Jako jeden z čelných představitelů konzervativního aristokratického tábora tzv. stančíků podřizoval se politice vídeňského dvora. V otázkách divadla však prokázal široký rozhled po evropských jevištích a vůli uplatňovat moderní pojetí scénické práce. Vydatně jej v tom podporoval vyspělý soubor (H. Modrzejewska, A. Hoffmann, E. Deryng, Bendové, A. a M. Ekerovi, Ładnowští, B. Wolska). Koźmian vycházel z důkladné analýzy autorského textu a výrazové prostředky podřizoval myšlenkovému obsahu. Dbal na jednotu celého představení, přitom ještě mnoho prostoru ponechával individuálnímu hereckému projevu, který převažoval nad výpravnou stránkou. Patos, deklamací a afektovanost nahrazoval přirozenou mluvou a životní pravděpodobností. Zdůrazňoval domácí i světový klasický repertoár (jmenovitě Fredro, Shakespeare, Musset), aniž zapomínal na současnou dramatickou produkci. Pamatoval na výchovu diváka a vytvářel pro divadlo příhodnou atmosféru. Ani Koźmian se neubráníl odchodu předních herců do Varšavy (H. Modrzejewska, W. Rapacki, B. Leszczyński, B. Ładnowski). Z nejtalentovanějších zůstali Krakovu věrni A. Hoffmannová a F. Benda.

V Poznani se v r. 1870 podařilo založit vlastní stálé divadlo a pomocí sbírek pod heslem Národ sobě shromáždit prostředky na postavení nové budovy, která byla otevřena v r. 1875 (dnešní Teatr Polski). Divadlo zde sehrálo nesmírně záslužnou úlohu v boji proti silicím germanizačnímu útisku. Herecky i režijně se zde uplatňovali hlavně J. Rychter a F. Dobrowolski.

* * *

Po lednovém povstání započatá etapa měšťanského rozvoje brzy trpěla zostřujícími se rozpory, promítajícími se do oblasti kultury a umění. Osmdesátá léta přinesla vrcholná díla kritického realismu a nástup naturalistů. Po nich se v rychlém sledu ohlásili modernisté, dekadenti, impresionisté, symbolisté, novoromantici. Jestliže před lednovým povstáním několik desetiletí rozhodně dominoval romantismus, a čtvrtstoletí po něm realismus, přelom století, tzv. mladopolské období se vyznačovalo synkretickým uplatňováním řady tendencí, proudů a stylů. Některé směry tu nevystoupily ve své klasické, výrazné formě, místo po sobě se objevovaly někdy souběžně, vzájemně se ovlivňovaly a ve specifických podmínkách vyvolávaly specifické rysy.

V devadesátých letech převažovala kritika realismu předcházejícího období, atmosféra úpadkovosti, dekadence, parnasismus a kosmopolitismus. Na počátku dvacátého století, hlavně zásluhou Wyspiańskiego, začal

opět převažovat aktivní postoj k současné problematice, navazovaly se zpřetrhané svazky s národní tradicí, domýšlely se základní úkoly národního života, národně osvobozenického hnutí. Tyto tendence podpořila revoluce 1905. V uměleckých dílech pokračovalo prolínání modernistických směrů a tendencí, naturalismu, impresionismu, symbolismu a novoromantismu, který mohl navazovat na velmi silné tradice romantismu v polské kultuře. Žádný směr výrazně nepřevládl a právě jejich osobitě symbiózy vyznačovaly ráz období, na jehož konci se prosazoval expresionismus.

V dramatické tvorbě autorů druhé poloviny 19. století se svým způsobem odrazil hlavní vývojový proces polské kultury: většina z nich začínala ještě v údobí romantického nebo pod vlivem romantického dramatu, zejména Słowackého. Týká se to v první řadě historického dramatu, v němž převládala tragédie. V komediálním oboru jim byl učitelem především Fredro. Převážná část jejich produkce spadá do období pozitivistického, někteří psali ještě na přelomu století, kdy polská dramatika prožívala druhý velký rozkvět, i když nevydala autory té velikosti co předpůlstoletím romantismus. Obohatila se tvorbou mnoha dramatiků, v první řadě G. Zapolské, J. A. Kisielewského, T. Rittnera, W. Perzyńskiego a S. Wyspiańskiego. Rozvoj dramatické literatury podporoval další rozvoj divadla.

Velká část tvorby čelné představitelky polského naturalismu G. Zapolské má autobiografický ráz. V podstatě v ní jde o vášnivý protest proti Soudobé měšťanské morálce. Jako herečka vystupovala také několik let v Paříži u Antoina. Potom zakotvila v prostředí haličské umělecké bohémy a neváhala do důsledku probouvat zápas emancipované ženy. Sex pokládala za hlavní pohnutku lidského snažení. V tom měla blízko k modernistům, zvláště S. Przybyszewskému, u něhož kult „nahé duše“ přerostl v absolutní veličinu, vedl k nevázanému a extatickému pohrdání skutečností. Zapolska životní realitu neopouštěla, naopak byla bytostně pozemská a filozofická abstrakce jí byla cizí. Skvělá pozorovatelka zaostřila svůj pohled na haličské prostředí, v němž se snoubila omezenost rakouských byrokratů s anachronistickými předsudky dožívající feudální aristokracie. Nejbližší jí byla problematika manželská, rodinná. Ve svém nejznámějším díle — Morálce paní Dulské — vytvořila dokonale typ měšťácké ženy a matky, prohané, prolhané a bezohledné, která v zárodku ničí každý projev upřímného a hlubšího citu a svou energickou ochranou neexistujícího, pouze jejími slovy vytvářeného „rodinného krbu“ odsuzuje celou rodinu k zoufalé nečinnosti, falši a pokrytectví. Tato scénicky zdařilá a účinná „šosácká tragifarce“ dosáhla úspěchu i v zahraničí. U nás se těšila největší oblibě ze všech polských her. Jedinečnou postavu Dulské vytvořila M. Hübnerová, ve filmové adaptaci ji ztělesnila Z. Baldová.

Proti dílům Zapolské jsou dramata J. A. Kisielewského, T. Rittnera

a W. Perzyńského méně útočná, i když ne méně kritická, spíše však za-
hořklá, operující mírnější formou satiry a humoru. Kisielewski dobře po-
znal mladopolské bohémství a zaměřil svou kritiku buržoazní morálky
nejostřeji na dekadentského filistra. U Rittnera, žijícího dlouho ve Vídni
a píšícího polsky i německy, projevil se znatelněji symbolistické prvky,
poetická stylizace tragismu a lyrismu ve spojení s jemnou ironií. Perzyński,
řazený společně se Zapolskou k naturalistům, mohl by být vzhledem ke
svým tvůrčím postupům počítán k realistickým autorům. Je mistrem
dialogu, intelektuálního paradoxu a promyšlené kompozice. Někdy dává
přednost postupnému odhalování, demaskování, jindy nás od počátku ne-
nechává na pochybách o morálních hodnotách jednotlivých postav, pouze
logické důsledky navozeného a gradovaného děje nás neustále vybízí
k zamyšlení nad zdánlivě prostými souvislostmi. Hry Perzyńského se při
malém počtu osob a minimálních scénografických požadavcích dají pro-
vozovat na každém jevišti.

Jako meteor se na samém konci minulého století objevil S. Przybyszew-
ski, vedoucí osobnost polských dekadentů a později expresionista. Do Kra-
kova přišel z Německa již jako renomovaný literát, buřič starých zásad
a tvůrce nových legend. Ač dočasně zazářil, brzy byl zastíněn autory
většími. Kolem r. 1900 napsal řadu dramát, v nichž absolutizoval podvě-
domí a sexuální motivaci lidských pohnutek, vyhlášoval bezvýhradnou
svobodu individua a umění. Fantastiku spojoval s naturalistickými scé-
nami a erotickými senzacemi.

Z následovníků Przybyszewského jej významem předčí T. Miciński,
myslitel a básník obdařený nezvyklou fantazií. Dějiny viděl jako věčný
zápas nepřátelských sil, dobra a zla. Mystické a vizionářské prvky se
v jeho dramatech střídají s realistickými obrazy revolučních událostí,
které prožíval v carské říši (např. *Kniaz Patiomkin*, 1906, uvedený až r.
1925 L. Schillerem).

Satirickou tvorbu zastupoval v této generaci především A. Nowa-
czyński, autor četných historických kronik a komedií, v nichž bezohledně
napadal své současníky zprava i zleva. Básnické drama, navazující na
romantické tradice, mělo dosti volnou konstrukci a s oblibou operovalo
symbolikou a folklórními motivy.

Největším dramatikem a vůdčím duchem generace tvořící na přelomu
století byl S. Wyspiański. Jeho všestranný talent se nejvíce uplatnil v ma-
lířství, scénografii a literatuře. Současníci si ho cenili především jako dra-
matika, velkého básníka a posledního národního věštce. Dnes v něm vi-
díme v první řadě předchůdce dnešního divadla. Současně s Craigem
a Appiou usiloval o autonomii divadelního umění. Vytvořil si novátorské
pojetí divadla integrovaného, divadla jako syntézy hodnot básnických,
malířských, hudebních a scénografických. Představení komponoval tak,
aby byl každý prvek organicky včleněn do celkové struktury. Jako dra-

matický autor i jako inscenátor, realizující vlastní divadelní koncepci, působí Wyspiański podnětně dodnes.

Centrem mladopolské literatury a umění byl Krakov, což nepochybně zvýraznilo i pozici krakovského divadla. To se na přelomu století dále vyznačovalo průbojným novátorstvím, snahou po scénické modernosti. V tomto směru po Koźmianovi pokračoval T. Pawlikowski, za jehož vedení (1893—1899) dosáhlo divadlo snad nejvyšší úrovně. Jeho úlohu ve vývoji polského divadla je možno srovnat s rolí A. Antoina, K. Stanislavského a O. Brahma ve vývoji divadla francouzského, ruského a německého. Pawlikowski znal a uplatňoval výtvarné přednosti předních evropských divadel. Vyšel z pojetí scénické práce realizovaného u Meiningenských. Proti jejich důrazu položenému na davové scény a interpretaci klasických dramát dával přednost komorní scéně. V pestrém repertoárovém rejstříku význačných děl starších i současných probíjela snaha vyrovnávat se se zahraničními novotami. Při častém uvádění naturalistických a modernistických autorů (s oblibou se vracel k hrám Ibsenovým, Hauptmannovým, Maeterlinckovým, Kisielewského, Przybyszewského, Wyspiańskiego, později ve Lvově Rittnera a Perzyńskiego) precizně vydobýval myšlenkové bohatství, dobovou atmosféru, náladu a styl. Pawlikowskému se podařilo podstatně doplnit a soustavnou výchovou přivést na vyšší umělecký stupeň herecký soubor divadla. V jeho jevištním projevu se dále uplatňovaly zásady vštěpované již Koźmianem, jako je identifikace herce s postavou, úsilí o životní pravdu a přirozený jazykový projev bez patosu a deklamování, chápání role jako součásti kolektivního, celistvého představení, ne jako možnosti uplatnit efektní momenty. Slovo zůstávalo dále základním prostředkem herecké exprese. Vtipný dialog a bon mots měšťanských konverzačních, salónních her v mladopolském období stále více doplňovala mluva nových společenských a jazykových prostředí. Vedle krajní upřímnosti a brutality naturalistického obrazu přineslo drama symbolické, náladové a novoromantické zjemnění, zušlechtění charakterizačních prostředků. Děj, pohyb, gesto, hlas, vnější charakterizace a výrazný typ ztrácely na významu, větší pozornost byla věnována postižení zvláštěních povah, přecházejících z krajnosti do krajnosti, subjektivnímu prožitku, vášním, podvědomí, intuici, náladám, nastíněným v mlhavé atmosféře, zpravidla pomocí pŕltónů, pauz a kontrastů v tempu i hlasu. Mladopolské modernistické herectví, formující se nejvýrazněji v Krakově za éry Pawlikowského, bylo tedy mnohohlasé, současně rozvíjelo více tendencí. Do jisté míry naturalistické východisko bylo možno pozorovat u čelných představitelů charakterního herectví (K. Kamiński, L. Solski, W. Roman aj.), kteří velmi podrobně studovali různá prostředí a na základě detailního pozorování rafinovaně a jemně dotvářeli své postavy. Ve vyšším stupni prosazovaly vlastní projev své osobnosti tři čelné herečky souboru: W. Siemaszkowa vnášela na jeviště živelnost a temperament, S. Wysocka jako další velká tragédka po Modrzejewské repre-

zentovala intelektuální herectví s výrazným úsilím o jeho monumentalizaci, I. Solska dovedla vtisknout svým postavám náležitý styl podle dobové konvence (zvláště v dílech Przybyszewského vystihla různé stránky psychiky ženy z přelomu století, duševní neklid, nervnost a vášnivou erotiku). V tomto období nemělo žádné jiné polské divadlo tolik vynikajících hereček; kromě jmenovaných uveďme alespoň A. Hoffmannovou, P. Wojnowskou, G. Morskou, B. Wolskou a M. Przybyłko-Potockou. Zvýšenému důrazu, kladenému při uvádění monumentálních ideových dramát čelných polských romantiků na pietní dochování autorovy básnické výpovědi v hercově slovním projevu, vyhověl podle dobových kritik především M. Tarasiewicz (vynikl v titulní roli Kordiana J. Słowackého).

V letech 1899—1905 vedl krakovské divadlo J. Kotarbiński. Jeho hlavní zásluhou bylo uvádění světové klasiky a domácího nejvýše ceněného romantického dramatu (Mickiewiczovy *Dziady*, Słowackého *Kordian*, Krajského *Nebožská komedie* a další scénická díla, dosud neuváděná vůbec nebo pouze torzovitě). Současné modernistické, symbolistické a novoromantické tvůrčí ovzduší přispívalo k tomu, že na jevišti poezie vítězila nad prózou. Neshody v názorech na nastudování Wyspiańskiego hry *Akropolis* ochudily načas krakovskou scénu o její největší individualitu. Za ředitele L. Solského (1905—1913) Wyspiańskiego spolupráce s divadlem pokračovala, leč nakrátko. Předčasná smrt mu nedovolila plně rozvinout jeho novátorské vize. To, co uplatnil v inscenacích, v nichž měl rozhodující slovo (v první řadě *Dziady* a vlastní hry *Veselka*, *Legenda*, *Listopadová noc*), výrazně manifestovalo jeho snahu po integritě, vnitřní celistvosti a jednodušnosti divadelního představení, dosahované vzájemným propojením jeho jednotlivých složek a inscenačních postupů, expresivním umocněním jevištního účinku pomocí výmluvných nedopovězení a symbolických náznaků, vyvolaných prostředky slovními, pohybovými, architektonickými, malířskými, výtvarnými, hudebními, dekoracemi, rekvizitami, tancem, kostýmy, osvětlením apod. Proto byl jako první z Poláků nazýván „inscenátorem“ a E. G. Craig ho považoval za jednoho z mnoha opravdových „umělců scény“. Po smrti Wyspiańskiego se v krakovském divadle opět výrazněji prosadila komedie (G. Zapolska, T. Rittner, W. Perzyński aj.).

Ludwik Solski v zásadě pokračoval v linii svých předchůdců. Nově uvedl díla C. K. Norwida, A. Nowaczyńskiego a H. Rostworowského, v r. 1909 připravil cyklus dramát J. Słowackého (od tohoto festivalu nese krakovské divadlo jméno velkého romantika). Po odchodu Solského do Varšavy vrátil se na uprázdněné místo T. Pawlikowski ze Lvova, kam s sebou před léty zabral část svého dřívějšího krakovského souboru. Častá změna místa působení, běžná v divadelním světě obecně, byla mezi Krakovem a Lvovem zvláště markantní. Napomáhala žádoucímu kompletování hereckých souborů a podněcovala k uměleckému soupeření. Ve

Lvově tak vystupovali kmenově krakovští herci I. Solska, L. Solski, K. Kamiński, W. Roman a J. Sosnowski společně s A. Gostyńskou, F. Feldmanem, J. Nowackým a dalšími považujícími za své hlavní působiště lvovskou scénu. Tam se také rozvíjel nevšední talent K. Adwentowicze (vynikl v první řadě jako Hamlet, dále v hrách Ibsenových a v titulní roli Strindbergova Otce), krátkodobě obohacovali tamější jevištní práci i jiní přední polští herci, např. R. Żelazowski.

Rozvoj haličského divadelnictví podpořilo vystavění nových divadelních budov (Krakov 1893, Lvov 1900; obě budovy, projektované domácími architekty J. Zawiejským a Z. Gorgolewským, měly již elektrické osvětlení).

K čelnému postavení haličského, zvláště krakovského divadla na konci 19. a na počátku 20. století přispívala nemálo i ta skutečnost, že Krakov byl v té době velmi živým uměleckým a vědeckým centrem, v němž řada slovesných a výtvarných umělců přímo spolupracovala s divadlem. Pobývali zde význační dramatici M. Bałucki, L. Rydel, G. Zapolska, J. A. Kisielewski, S. Wyspiański, J. Żuławski, A. Nowaczyński, K. H. Rostworowski aj. V této tvůrčí atmosféře neobyčejně rychle vznikala základní scénická díla (např. Wyspiaňského Veselka a Zapolské Morálka paní Dulské), jež byla ihned uváděna na jeviště. Zastoupení různých slovesných směrů a tendencí rozšiřovalo pohled na životní dění a přinášelo pestrou škálu jeho uměleckého ztvárnění. Naturalismus pronikal do prostředí a problémů dříve na jevišti nezobrazovaných, symbolismus se snažil postihnout odvěké otázky lidské existence, novoromantismus navazoval na neobyčejně důsažnou a stále živou stránku národní tradice. Spolupráce divadel s modernistickými malíři vedla k rozvoji scénografie.

V Krakově bylo vyspělé divadelní publikum, delší dobu seznamované s nejrůznějšími díly domácí i zahraniční dramatiky i nejvýznamnějšími změnami v evropském divadelnictví. Znalost předních evropských scén a bližší součinnost zejména s vídeňskými divadly doplňovala snaha po uplatnění jejich výdobytků ve vlastní jevištní práci. Krakovští divadelníci brzy a pružně reagovali na první přísliby velké divadelní reformy, které (po romantické vzpouře proti od starověku ustáleným formám tragédie a komedie a po několika desetiletí trvajícím děje měšťanského divadla s jeho ustálenými konvencemi) naznačoval R. Wagner (Gesamtkunstwerk) a Meiningenští. Ti proti dosavadní reprodukci literárního textu zdůraznili autonomní jednotu jevištního představení, kolektivnost hry, historický autentismus a dekorační naturalismus. Ještě pronikavěji samostatnost umělecké scénické kompozice zvýraznilo Antoinovo divadlo Théâtre Libre, Stanislavského Moskevské umělecké divadlo, berlínská Freie Bühne a Brahmova škola, mnichovský Künstlertheater a Reinhardtovy režie. Haličská divadla tyto tendence pozorně sledovala a zásluhou Wyspiaňského sama krakovská scéna směřovala k velké reformě, probojované E. G. Craigem, A. Appiou, M. Reinhardtem, V. E. Mejer-

choldem, A. J. Tairovem, J. B. Vachtangovem a dalšími průkopníky nových divadelních forem.

Na přelomu století byli zde uváděni tehdejší přední dramatičtí autoři: Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Gorkij, Čechov, Strindberg, Shaw. Mezi nej památnější inscenace polských her na haličské (většinou krakovské) scéně náležely tyto premiéry: 1898 Zapolské Tamten, 1899 Kisielewského V síti, Przybyszewského Pro štěstí, Słowackého Kordian, 1901 Wyspiańskiego Veselka, Mickiewiczovy Dziady, 1904 Perzyńskiego Lehkomyslná sestra, Rittnera V malém domku, 1905 Wyspiańskiego Legenda, 1906 Zapolské Morálka paní Dulské, 1908 Norwidův Krakus, 1909 cyklus her Słowackého.

Veselka a Dziady byly po krakovské premiéře uváděny (podle cenzurních možností buď celé, nebo proškrtané) v dalších městech. Svou myšlenkovou závažností, básnickými hodnotami a scénickou účinností neobyčejně silně působily na diváky a postupně zaujaly centrální postavení v národním repertoáru, který se zařazováním dosud neuváděných vynikajících slovesných děl obohacoval a přispíval ke zkvalitňování programů profesionálních i amatérských divadelních souborů, k účinnějšímu plnění významného společenského poslání divadla. Rozšiřující se síť divadel zaznamenala právě v této době nová ohniska podnětného scénického života s kolektivy ušlechtilých nadšenců divadelního a národního hnutí. Mimořádnou angažovaností v aktuálním celospolečenském dění a osvětové výchovným zaměřením se vyznačovaly hlavně scény vedené A. Zelwerowiczem (Lodž 1908—1911; ten mimo jiné uváděl Krasińskiego Irydiona, Wyspiańskiego Kletbu a Słowackého Samuela Zborowského) a N. Młodziejowskou (Vilno 1908—1911, od 1912 Poznaň).

V r. 1905 vznikl v Krakově literární kabaret Zielony Balonik (Zelený balónek) s výborným autorským, hereckým a výtvarným zázemím (T. Boy-Zeleński, J. A. Kisielewski, W. Noskowski, T. Trzciński, A. Szyfman, L. Schiller, K. Frycz aj.). Vytvořil se zde nový typ divadelní miniatury — satirické divadélko, které navazovalo na stále živou tradici staropolské šopky jak pojetím své scénky, tak charakterem svého repertoáru. Divadélko podnětně působilo na četné další scénické projevy podobného zaměření (varšavské kabarety, krakovský Cricot a Piwnica Pod Baranami, Gałczyńskiego Zelená husa apod.).

* * *

V druhé polovině 19. století kladl postupující společenský vývoj zcela nové požadavky i na divadelní život. Po lednovém povstání 1863 došlo k uvolnění feudálních pout, k podstatným změnám v sociální struktuře národa, ke koncentraci a uvědomování průmyslového dělnictva i postupné diferenciaci venkovského obyvatelstva, k emancipaci sociálně utiskovaných vrstev, ke zvyšování jejich vzdělání a osvěty, k jejich začleňování do společenských procesů a kulturního dění. Stále naléhavěji se pocito-

vala nutnost pořádat divadelní představení pro širokou veřejnost. O něco podobného usiloval již W. Bogusławski a někteří jeho spolupracovníci a následovníci. Mimořádná společenská role divadla byla ještě zvýrazněna nutností podporovat národně osvobozenecský zápas ujařmeného a rozděleného národa o vlastní nezávislost. Otázka tzv. lidového divadla se stále častěji nacházela v centru teoretických úvah i praktických pokusů, tím více, že heslo lidové osvěty bylo jedním ze základních postulátů pozitivistické generace.

V souvislosti s tím probíhaly na stránkách novin, literárních a divadelních časopisů (Kurier Warszawski, Kurier Polski, Kurier Poranny, Kurier Codzienny, Tygodnik Powszechny, Kłosa, Przegląd Tygodniowy, Dziennik Łódzki, Kurier Tetralny atd.) permanentně se opakující publicistické diskuse o lidovém divadle, v nichž se vyslovovali i čelní spisovatelé, divadelníci, literární a divadelní kritici (např. M. Gawalewicz, S. Koźmian, K. Estreicher, A. Bełcikowski, Ł. Kościelecki, M. Konopnicka, L. Rydel, A. Niemojewski, G. Zapolska, T. Pawlikowski, J. Kotarbiński, L. Heller, R. Żelazowski, E. Rygier).

V diskusích a anketách se promítalo mnoho přístupů a aspektů v závislosti na životních postojích pisatelů, na jejich společenských, světonázorových, estetických a uměleckých názorech. Nejčastěji byla zdůrazňována potřeba zajistit dostupná a levná představení pro co nejširší okruh diváků. Rozdílné byly názory na repertoár, inscenační postupy, přístup k publiku a zvýrazňování výchovného zaměření. Byly pořádány soutěže na hry pro divadla tohoto charakteru a řada autorů se orientovala na přípravu vhodných kusů (W. L. Anczyc, F. Dorowski, J. K. Galasiewicz, A. Ładnowski, A. Staszczuk). V Haliči byla otázka lidového divadelnictví projednávána i na zemském sněmu, potřebné finanční prostředky pro zřízení zájezdové scény nebyly však uvolněny. Mnoho diskutujících se vyjadřovalo k problému, zda je záhodno snižovat náročnost a zřizovat speciální repertoár, či cílevědomě vychovávat každého diváka pro vysoce hodnotná díla. Postupně se prosazovala zásada, že nejvhodnější pro lidové vrstvy není divadlo různě zpřístupňované a didakticky usměrňované, ale vysoce umělecké, které působí nejsilněji a vychovává nejlépe, neboť „géniové mají k lidu nejbližší“, „dobré divadlo obohacuje, špatné demoralizuje“.

Termín „lidové divadlo“ zahrnoval v podstatě tři oblasti divadelní činnosti: a) tradiční, od nepaměti pořádaná lidová představení; b) amatérské divadelnictví, šířící se v druhé polovině 19. století hlavně na vesnici a sledující v prvé řadě osvětové a výchovné poslání; c) populární profesionální divadlo pro městské obyvatelstvo, poskytující ponejvíce nenáročnou zábavu.

Výraz „lidový“ nebyl a dodnes není jednoznačně vymezen, jeho použití bylo a je velmi široké a proměnlivé. Ve zmíněných diskusích se vedle něho vyskytovaly — někdy výměnně — přívlastky populární, povšechný, národní, přístupný, podřadný, levný, primitivní. Je možno říci, že v zásadě

šlo o promítání do oblasti divadla obecného jevu emancipace dosud utiskovaných složek národní pospolitosti a demokratizace kultury. A pohlédneme-li z jiného zorného úhlu, šlo o opětnou účast všech vrstev společnosti na představeních divadelního charakteru, neboť v počátcích národních dějin, ve středověku a ještě za renesance se pestrého a živého divadelního dění mohl zúčastňovat kdokoli. V pozdějších stoletích se zinstitutionalizované divadlo stalo výsadou feudální a později bohatnoucí měšťanské vrstvy. Poddaní a měšťská chudina v podmínkách silícího feudálního útlaku mohli pouze občas zhlédnout odedávna udržovaná představení při výročních slavnostech a folklórních zvyklostech či představení pořádaná podle církevního roku při kostelech a školách na vesnici i ve městech. Souběžně s těmito tradičními výstupy rozvíjelo se loutkové divadlo a pro vývoj polské divadelní kultury tak významná a neustále se modernizující šopka, pohotově reagující na současnou situaci, problémy společenské, sociální i kulturní.

V polské odborné literatuře se dnes termín „lidové divadlo“ chápe v prvé řadě jako vesnické divadelnictví, amatérské divadlo a představení s folklórním pozadím o problematice venkova, navazující na tradiční obřady a zvyklosti, lidová scénická tvorba odpovídající selské představitosti. Toto zúžené pojetí převážilo po diskusích, které probíhaly po první světové válce, zejména v r. 1925 (podobně zúžené chápání lidovosti vkládají někteří badatelé i do dalších pojmů, např. „lidová literatura“ či „lidový spisovatel“, ač již romantická generace stavěla téměř rovnítko mezi výrazy „lidový“ a „národní“. Odlišné chápání těchto termínů v češtině a polštině (i v jiných jazycích) samozřejmě souvisí s rozdílným historickým vývojem našich národů, s jejich tehdejší sociální strukturou a charakterem národní kultury. V polské odborné terminologii se pro postižení jevů souvisejících s nepriviligovanými vrstvami společnosti vžil termín „plebejský“ s výrazným pozadím bohaté laické renesanční kultury).

Role divadelníků, kteří chtěli pořádat představení pro nejširší publikum, byla velmi svízelná. Pokud se nepodřizovali oficiální ideologii a vžitým konvencím, byli šikanováni správními orgány, napadáni světskou i církevní vrchností. V r. 1864 vypracoval podrobný návrh pro zřízení lidového divadla nejlepší ředitel kočovných společností A. Trapszo. Jeho realizace nebyla připuštěna. Jistou nadějí na řešení vyvstalého problému přinášelo v té době časté zřizování zahradních scének ve velkých městech. Ta však byla vedena příliš podnikatelsky a podrobovala se měšťáckému vkusu, zaměřovala se na módní veseloherní repertoár, líbivou a nezávaznou zábavu.

Lépe nežli zahradní divadla plnily svou osvětovou, výchovnou a vzdělávací roli kočovné společnosti a hnutí amatérských souborů, které vznikaly po celé zemi při různých spolcích a organizacích regionálních, osvětových, náboženských, řemeslnických, dělnických apod. Ochotnické hnutí se od sedmádesátých let šířilo nejvíce v Haliči, kde jistá kulturní

autonomie poskytovala pro rozvíjení kultury, osvětové a umělecké činnosti v mateřském jazyce větší možnosti. Podporu zde nacházelo v rozvinutém politickém rolnickém hnutí (S. Stojalowski, B. Wyslouch), což pochopitelně vnášelo do ochotnického divadelnictví prvky politické agitace. Silný tlak zde vyvíjely konzervativní správní složky, úzce spolupracující s Vídní. Ve Slezsku, v Poznaňsku a v Přimoří se ochotníci ve zvýšené míře orientovali na činnost národně uvědomovací, na podporu vlasteneckých buditelů v zápase s germanizačním útlakem. Např. v Gdaňsku v letech 1876—1905 pracovali divadelní ochotníci při spolcích Ogniwo, Jedność a Lutnia. Ve větších průmyslových střediscích se zvyrazňoval proletářský ráz činnosti a uplatňovala se socialistická ideologie (příkladem repertoáru tohoto zaměření jsou hry Otrok (1881) B. Czerwieńského, autora Červeného praporu, Larik (1886) J. Gadomského, některé hry G. Zapolské a Šubrtovo Drama čtyř chudých stěn, které byly hrány i v profesionálních divadlech).

Naléhavě pocítovaná potřeba příhodné scény pro stále početnější lidovou diváckou obec vedla postupně ke zřizování profesionálních divadel s názvem Teatr Ludowy (Lodž 1898, Varšava 1899, Krakov 1900, Lvov 1901). Varšavské Lidové divadlo mělo vládní podporu a dozor, krakovské bylo soukromé a s podporou městské správy vycházelo divákům vstřícnými levnými vstupenkami, lvovské se opíralo o aktivitu společenských organizací a s pomocí významných hereckých osobností, zejména K. Adwentowicze, inklinovalo k amatérské dělnické scéně. Ve Lvově bylo v r. 1907 zřízeno ústředí lidových divadel (Związek Teatrów i Chórów Włościańskich), v němž pracovala řada významných divadelníků (místopředsedou byl T. Pawlikowski). V r. 1898 zorganizoval ředitel lvovského divadla T. Pawlikowski prvomájové představení a při stávce během revoluce v r. 1905 zvláštní představení pro dělníky.

V Poznani nebylo divadlo s názvem „lidové“, ale ředitel městského divadla E. Rygiel již od r. 1896 cílevědomě rozšiřoval jeho působnost tak, aby plnilo i funkci scény pro široké publikum.

Podobný cíl sledovala pozdější divadla s názvem Teatr Popularny nebo Teatr Powszechny. Jejich snahy podporovala značná část tehdejších předních polských herců (K. Adwentowicz, E. Rygiel, R. Żelazowski, J. Węgrzyn, L. Wyrwicz, S. Jaracz, J. Osterwa, A. Żelwerowicz atd.). V popularizaci divadelního umění — v tomto případě již mezi převážně dělnickými diváky — měla velké zkušenosti a dosahovala pozitivních výsledků divadla v Lodži. Ředitel M. Wołowski (1895—1900) začal od nedělních a svátečních představení pro dělníky a A. Mielewski tři sezóny (1910 až 1913) bez subvencí udržel nízké vstupné a plný sál. Avšak jejich největší úspěch spočíval v tom, že jejich dramaturgický plán vycházel z ověřeného a náročného repertoáru. Potvrdilo se, že velké umění si získá a vychová vděčného diváka ze všech společenských vrstev.

Divadelnímu oživení provincie vydatně napomáhaly zájezdy profesio-

nálních divadel a cestujících divadelních společností i do nejzapadlejších koutů rozdělené země. Na počátku našeho století měla již téměř všechna větší polská města svá stálá divadla. Ve Velkopolsku, ve Slezsku a na Pobaltí, kde pruská vláda znemožňovala poznaňskému divadlu zájezdy do terénu, se tím více rozvíjelo ochotnické divadlo. Po revoluci 1905 byly obnovovány některé polské scény ruského záboru. V r. 1906 byla zásluhou N. Młodziejowské obnovena činnost divadla ve Vilně a r. 1908 v Kyjevě. Po Krakovu následovala i v jiných městech pečlivá představení dosud téměř neuváděných děl emigračních romantiků. Vytvářelo se pojetí tzv. velkého polského repertoáru (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Fredro, Wyspiański, postupně také Norwid).

Rozhodná převaha haličského, zvláště krakovského divadla v rozvoji polské divadelní kultury na přelomu století skončila těsně před první světovou válkou, kdy Arnold Szyfman založil ve Varšavě divadelní společnost a s její pomocí zde vybudoval moderní Teatr Polski s prvním otáčivým jevištěm na polském území. Na zahájení byl dne 29. ledna 1913 uveden Krasiňského *Trýdion* v režii A. Szyfmana a ve scénografii K. Frycze. Varšavské divadelní publikum, přivyklé po řadu desetiletí chodit do divadla především na sólové výstupy předních hvězd, začalo zásluhou zásadní modernizace scénické práce doceňovat představení jako celek a práci režisérů, kteří se v dalším období stali rozhodující složkou. Spolu se Szyfmanem přešli z Krakova do Varšavy i scéničtí výtvarníci Karol Frycz a Wincenty Drabik i velká část hereckého souboru. Krakovský ředitel L. Solski na to odpověděl svou rezignací.