

ABSTRAKT

Práce popisuje v širším kulturně-společenském pojetí fenomén divadelní reformy přelomu 19. a 20. stol. Zabývá se reakcí divadla na modernistickou krizi evropské kultury a společnosti. Modernismus je v této práci chápán v širší tematické a chronologické definici. Základem modernismu je koncepce civilizace stroje, jak ji definoval polský sociolog Jerzy Jedlicki. Jedlicki klade vznik modernistické kulturní formace do 2. pol. 18. stol. kdy došlo k vynálezu parního stroje, sociálním nepokojům a změně v lidské duchovnosti. Dalším teoretickým rámcem práce je fenomén utopie, jak ji definuje Jerzy Szacki. Závěr modernismu je kladen do 2. pol. 20. stol., kdy se utopické vize, které byly na divadlo kladeny, vyčerpaly.

Hlavním tématem práce je divadelní studio Reduta Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského, které bylo založeno v roce 1919 ve Varšavě a které se do značné míry inspirovalo moskevskými divadelními studii K. S. Stanislavského a také polskými divadelními zdroji (Stanisław Wyspiański). Práce na vybraných příkladech zkoumá Redutu jako realizaci modernistické utopie, kdy je na divadlo kladena speciální mise v obrodě společnosti a její kultury. Sleduje samotnou realizaci utopické vize divadelního studia jako divadla-kláštera, jakož i další představy J. Osterwy o divadle jako instituci kultury (Dal, Divadlo společnosti). Jedna část práce se také zaměřuje na inscenaci *Vytrvalý princ*. Divadelní studio Reduta v této práci není zkoumáno z estetických hledisek, nýbrž v širším kulturním a antropologickém kontextu.

Práce dále zkoumá fenomén tradice Reduty v polské divadelní kultury 20. stol. Krom divadelníků jako je J. Grotowski a antropologické větve divadla si práce všímá této tradice v divadle K. Dejmka.

Posledním tématem práce je romantické paradigma polské kultury, jemuž je rozuměno jako modernistické reakci na proměnu evropské kultury na přelomu 18. a 19. stol.

KLÍČOVÁ SLOVA

moderna, modernismus, utopie, krize, první divadelní reforma, divadlo, Polsko, Varšava, Vilnius, Reduta, Osterwa, Limanowski, divadelní studio, klášter, Institut Reduty, Dal, Divadlo společnosti, Słowacki, Vytrvalý princ, Wyspiański, Wysocka, Stanislavskij, Suleržickij, Vachtangov, Dejmek, Grotowski, Wagner, Fuchs, Reinhardt, polská teatrologie, romantické paradigma, Janion

ABSTRACT

This thesis describes the theatre reform at the turn of 19th and 20th century in its wider sociocultural concept. It focuses on the reaction of theatre to the modernistic crisis of European culture and society. Modernism is understood here according to its wider thematic and chronological definition. Modernism is based on the conception of machine civilization as it was defined by a Polish sociologist Jerzy Jedlicki. Jedlicki places the rise of modernistic cultural formation into the second half of 18th century which is when a steam engine was invented and it was a time of social turbulence and changes in human spirituality. Another theoretical frame of the thesis is created by utopia phenomenon as it was defined by Jerzy Szacki. Second half of 20th century is considered to be the end of modernism, inasmuch the utopic visions which had been placed on theatre faded away.

The main topic of the thesis is Juliusz Osterwa's and Mieczyslaw Limanowski's theatre studio Reduta. It was founded in Warsaw in 1919 and it was to a great extent inspired by Moscow theatre studios of Stanislavsky and by Polish theatre sources (Stanislaw Wyspianski). By studying selected examples, the thesis studies Reduta as a realisation of modernistic utopia when theatre was supposed to carry a special mission in renaissance of society and its culture. It follows the realisation itself of the utopic vision of the theatre studio as a theatre-monastery, as well as other Osterwa's ideas on theatre as a cultural institution (Dal, Social Theatre). One part of the thesis focuses on the production *The Constant Prince*. Reduta studio is not studied from aesthetic aspects but in wider cultural and anthropological context.

The thesis also studies the phenomenon of Reduta tradition in Polish theatre culture of 20th century. Apart from artists like J. Grotowski and the anthropological branch of theatre, the thesis focuses on this tradition in K. Dejmek's theatre.

The final topic of the thesis is the romantic paradigm of Polish culture which is understood as a modernistic reaction to the European cultural transformation at the turn of 18th and 19th century.

KEY WORDS

modernism, modernity, utopia, crisis, First theatre reform, theatre, Poland, Warsaw, Vilnius, Reduta, Osterwa, Limanowski, theatre studio, monastery, Reduta Institute, Dal, Social Theatre, Slowacki, The Constant Prince, Wyspianski, Wysocka, Stanislavsky, Sulerzicky, Vachtangov, Dejmek, Grotowski, Wagner, Fuchs, Reinhardt, Polish teatrology, romantic paradigm, Janion

OBSAH

Abstrakt	3
Abstract	5
Úvod	8
Moderna	14
Utopie	38
Kapitola vložená	43
Vznik a historie Reduty	73
Reduta jako klášter	82
Divadlo pro davy	87
Vytrvalý princ	100
Divadlo společnosti a Čtvrtá Reduta	110
Dědictví Reduty	126
Závěr	151
Seznam pramenů a literatury	157
Příloha:	
Česko-polské divadelní vztahy v 19. stol. a na počátku 20. stol.	166

ÚVOD

Základní východiska práce

Základním východiskem této práce je cesta. A to ve významu doslovném i přeneseném. Tato cesta začala před bezmála deseti lety, kdy jsem se poprvé vydal do Polska. V akademickém roce 2003/2004 jsem pobýval na stáži v Institutu polské kultury Varšavské univerzity, kde jsem mimo jiných navštěvoval semináře dějin polského divadla 20. stol. prof. Zbigniewa Osińskiego. Prvním pomyslným vyvrcholením této fáze cesty byla diplomová práce *Živé divadlo Leona Schillera*, kterou jsem v roce 2005 obhájil na Katedře divadelní vědy FF UK v Praze.¹ Tématem mé práce byla rekonstrukce inscenací *Pastorálka* a *Velikonoce* a dále jejich analýza v širším kontextu polské kultury.

Zájem o osobnost divadelního režiséra, do jisté míry také ideologa a teatrologa Leona Schillera (1887 – 1954) mne přivedla na myšlenku komparace polské a české divadelní kultury v období moderny. Sám Schiller z intelektuálního zázemí polské moderny, jež je v historiografii nazývána jako Mladé Polsko, do značné míry vycházel. Dalším důležitým momentem tohoto záměru byl i fakt čilých oboustranných českých a polských divadelních vztahů, jež reprezentují jména F. A. Šuberta a Stanisława Koźmiana či Taudeusze Pawlikowského. Brzy se však ukázaly limity této cesty. Jakkoliv si obě divadelní kultury kolem roku 1900 byly velmi blízké, řešily velmi podobné praktické problémy, díky čemuž došlo k navázání plodné spolupráce mezi výše jmenovanými divadelníky, základní východiska obou divadelních kultur byla jiná. Bylo nezbytné vydat se na cestu studia specifík polské divadelní moderny. Polská literatura, se kterou jsem pracoval, dokázala sice tato specifika pojmenovat, nicméně zůstávala příliš etnocentrická. Další krok studia proto vedl ke zkoumání moderny v jejím širším tematickém kontextu.

¹ Jan Jiřík: *Živé divadlo Leona Schillera: Kořeny, Souvislosti, Realizace*, diplomová práce, FF UK, 2005. Resumé práce, která byla v roce 2007 oceněna druhým místem v soutěži Cena Václava Königsmarka, vyšla v *Divadelní revue*. (Viz: Jan Jiřík: Vánoční a velikonoční hra Leona Schillera, *Divadelní revue* 2009, č. 1., str. 43-57.)

Od počátku vzniku mé práce bylo jasné, že tuto uměleckou formaci chci nahlížet z jiných než čistě estetických pozic.

Výsledkem výše popsané cesty je tato práce. Zabývá se divadelním studiem Reduta jako praktické realizaci modernistické utopie. Oproti původnímu záměru se jedná o patrné zúžení tématu, vedly k němu však mnohé důvody. Na jedné straně bylo před samotnou komparací české a polské divadelní kultury potřeba českou teatrologii detailně seznámit se specifiky polské divadelní kultury. Polské divadlo, na rozdíl od českého, vstoupilo do minulého století s výrazně bohatší divadelní kulturou i početnějšími pokusy divadlo reformovat. Tyto reformátorské tendence v polském divadle reprezentují právě jména St. Koźmiana, T. Pawlikowského a zejména Stanisława Wyspiańskiego, jenž svou divadelní kariéru začal v roce 1898. Posledně jmenovaný byl i významným teoretikem divadelní reformy, jenž proměnu divadla promýšlel nejen po estetické stránce, ale také v obecnější rovině; pokoušel se o reformu divadla jako kulturní instituce. Na Wyspiańskiego myšlení o divadle přímo navazovala další generace, která do divadelní praxe vstoupila nejpozději v druhé dekádě 20. stol. Nejvýznamnějšími představiteli této generace byli Leon Schiller a herec Juliusz Osterwa (1885 – 1947), jenž na podzim roku 1919 založil s geologem Mieczysławem Limanowským (1876 – 1948) jedno z prvních polských divadelních studií – již zmiňovanou Redutu. Reduta chtěla zrealizovat a také jako jediné divadlo v meziválečném Polsku také realizovala myšlenky St. Wyspiańskiego a polské moderny o divadle jako instituci kultury. Během své téměř dvacetileté existence si pouze Reduta - a také některé inscenace Leona Schillera – dokázala udržet kontakt s nejprogresivnějším evropským divadlem období mezi dvěma světovými válkami. To byl i důvod, proč tématem této práce se stalo právě divadelní studio Osterwy a Limanowského. Lze na něm nejlépe demonstrovat domácí kontext divadelní kultury a zároveň jej usouvztažnit s divadelním vývojem v Evropě.

Divadelní studio J. Osterwy a M. Limanowského není v českém kontextu objeven. Naposledy se jí věnoval ve speciální studii Jan Hyvnar²,

² Viz: Jan Hyvnar: Divadlo i klášter – polská Reduta a její radikální reforma étosu herectví, *Disk* 2010, č. 31, str. 66-81.

kontextově se Reduta objevovala i v dalších pracích³. V této práci má být pozornost Redutě věnována jiným způsobem, než jak tomu bylo v češtině doposud. Toto varšavské studio chce interpretovat v širších kulturních a antropologických souvislostech.

První divadelní reforma, do níž Reduta bezpochyby náležela, vznikla jako reakce na krizi, do níž se dostalo evropské divadlo v 2. pol. 19. stol. Studium literatury o evropské moderně ukázalo, že pojem krize je jednou ze základních charakteristik moderny vůbec. Tato krize se netýkala pouze estetiky, jak často bývá v uměnovědných studiích pojmána. Šlo o daleko hlubší, kulturní a společenskou krizi. Tento fakt je dalším výchozím rámcem, jímž se v této práci pracuje.

Základní cíle práce

Základním cílem této práce je interpretace divadelního studia J. Osterwy a M. Limanowského jako reakci na výše uvedenou krizi evropské kultury. K popsání této reakce slouží další kritérium, jež je v této práci používáno a jímž je kritérium utopie.

Varšavské divadelní studio vzniklo jako přímá inspirace moskevským studiem K. S. Stanislavského, s nímž se měli Osterwa s Limanowským možnost setkat během jejich pobytu v ruském hlavním městě. Tento typ divadla se vyznačoval několika společnými charakteristikami. Předně se jedná o experimentální scénu, jež byla primárně určena k rozvíjení nového divadelního jazyka (takové studio v Moskvě vzniklo poprvé v roce 1905 a vedle Stanislavského byl jeho spoluzakladatelem V. E. Mejerchold). Dále divadelní studio přišlo s jiným konceptem prostorového uspořádání. Jednalo se o komorní scénu, určenou nepočetné skupině diváků, o scénu, kde došlo k odstranění rampy a kde herec tvořil velice blízko svého diváka. Dalšími typickými znaky takového divadla je to, že divadelní studia v drtivé většině

³ Viz např.: Jana Pilátová: *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*, Praha 2009.

vznikala v původně nedivadelním prostoru a že byla alespoň z počátku zaměřena na inscenování nejnovější dramatiky. Respektive byla zaměřena na hledání nového inscenačního jazyka takové dramatiky, protože v divadelním studiu byl daleko důležitější proces přípravy inscenace než samotné výsledné dílo. Tyto charakteristiky splňuje také Reduta.

Brzy se však v rámci divadelních studií objevila tendence k překročení své čistě divadelní funkce. Především ve studiích vedených L. Suleržickým a J. B. Vachtangovem, jimž je v této práci věnována jedna z kapitol, se začala projevat tendence ke komunitnímu způsobu života a jiným, neuměleckým tendencím. I tuto tendenci představovala Reduta, o níž se často psalo jako o divadelním klášteře.

Jakkoli Reduta vykazovala řadu klášterních rysů, na příkladu inscenace *Vytrvalý princ* (prem. 1927) je sledována tendence tohoto divadla vykročit směrem k polské společnosti a tuto společnost ideově/ideologicky ovlivňovat. Cílem této práce je zasadit tuto tendenci do širšího kontextu podobných snah v evropském divadle.

Cílem této práce není pouze popsat utopické projevy v rámci Reduty, sleduje také utopické vize Juliusze Osterwy, které projektoval během druhé světové války. Je jim totiž rozuměno jako pokračováním ideových východisek Reduty.

Reduta založila v polském divadle tradici. Respektive tím, že se Reduty dovolávali pozdější divadelníci, vznikla v divadelní kultuře našich severních sousedů jistá tradice, jež je v této práci interpretována jako modernistické paradigma polské kultury. Posledním cílem této práce je díky této tradici českému čtenáři osvětlit dynamiku historického vývoje divadla v Polsku. Je v neposlední řadě nahlížena také prizmatem teatrologických studií, jež se Redutou zabývaly.

Základní rozdělení práce a koncepce

Práce je rozdělena do tří základních částí. V první části se věnuje evropskému modernismu a jeho nejtypičtějším projevům. Modernismus je v této práci pod vlivem studií západoevropských a severoamerických humanitních věd pojímána v daleko širším tematickém a chronologickém rámci, než bývá u nás obvyklé. Další část tvoří analýza divadelního studia Reduty jako realizované modernistické utopii. K této části náleží i kontextové kapitoly z oblasti ruského a německojazyčného divadla. Uzavírá ji kapitola věnovaná tzv. Čtvrté Redutě a Divadla společnosti J. Osterwy. Třetí základní část práce tvoří kapitola věnovaná tradici Reduty. V rámci těchto tří základních částí práce se nachází i tzv. Kapitola vložená, jež má čtenáře seznámit s dějinami polského divadla od vzniku Národního divadla ve Varšavě (1765) do založení Reduty. Příloha obsahuje studii o česko-polských vztazích v 19. stol. a na počátku století minulého.

Téma Reduty je v této práci představeno v nejbližším možném kontextu. Uvědomuju si, že některé kontexty mohou čtenáři chybět. Je jím například kontext *Starého holubníku* J. Copeaua, jenž se může čtenáři této práce vybavovat nejčastěji. Ano, Reduta a Juliusz Osterwa má mnoho podobného se Starým holubníkem aj. Copeauem. Po delší rozvaze jsem se rozhodl tyto paralely neakcentovat. Nešlo by k nim říci více, než že existují. Navíc díky existující literatuře v češtině a slovenštině má čtenář možnost si tyto paralely vytvořit sám.⁴ Mieczysław Limanowski a Juliusz Osterwa o existenci *Starého holubníku* a divadelních vizích jeho tvůrce věděli; Osterwa Copeauovo jméno několikrát zmínil ve své korespondenci.⁵

⁴ Viz: Jan Hyvnar: *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi*, Praha 1996; Miloš Mistrík: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*, Bratislava 2006.

⁵ Tématem vztahu Reduty a *Starého holubníku* se věnovala ve své diplomové práci současná doktorandka prof. Osiňského Katarzyna Regulska. Regulska výsledky svého výzkumu publikovala ve studii, v níž dochází k závěru velmi shodného vývoje obou divadel a velmi podobných konceptů, které zakladatelé obou divadelních studií na divadlo kladli. Aní v jednom případě však nešlo o bezprostřední vliv či inspiraci. (Viz: Katarzyna Regulska: *Reduta Juliusza Osterwy a Mieczysława Limianowskiego a Vieux Colombier Jacquesa Copeau*, *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa* 2008, nr. 1 (280), str. 90-94.)

Práce se zdroji

Hlavním zdrojem této práce jsou publikované texty obou zakladatelů varšavského divadelního studia, jakož i dalších členů Reduty. Vzhledem k tomu, že osobní archiv Juliusze Osterwy je značně rozsáhlý a jen částečně archivně zpracován, byl autor této práce odkázán na doposud publikované dokumenty. Archiv Reduty se nedochoval, byl zničen během bombardování Varšavy v roce 1939. V práci je dále využíván archivní materiál uložený v Bibliotece Narodowe ve Varšavě (programy Reduty) a dobového tisku – opět se jedná o fondy Biblioteky Narodowe. Dále je využívána široká sekundární literatura daného předmětu práce, která se nachází v Divadelním ústavu Zbigniewa Raszewského ve Varšavě, Univerzitní knihovně Varšavské univerzity, Divadelním ústavu v Praze a ve Slovanské knihovně v Praze.

V práci bylo využíváno virtuálních archivů varšavského divadelního ústavu a Národního digitálního archivu (<http://www.audiovis.nac.gov.pl>).

Veškeré překlady, pokud není uvedeno jinak, přeložil autor této práce a jedná se o překlady pracovní, jejichž hlavním smyslem je přetlumočení významu originálního textu.

MODERNA A MODERNISMUS

Moderna v Polsku

Doba, v níž se v této práci budeme pohybovat především, je v dějinách polské kultury nesmírně dynamická a bohatá. Přelom 19. a 20. stol. a období do 2. svět. války je charakterizován několika zastřešujícími pojmy: Mladé Polsko (Młoda Polska), moderna (modernizm), neoromantismus (neoromantyzm) a konečně meziválečné dvacetiletí (dwudziestolecie międzywojenne).

Pojem Mladé Polsko se poprvé objevuje v krakovském časopise *Życie*, který v letech 1897-1900 vydával přední tvůrce a ideolog polské moderny Stanisław Przybyszewski.⁶ V roce 1898 na stránkách zmíněného týdeníku publikuje pod pseudonymem Quasimodo spisovatel a literární kritik Artur Górski článek *Mladé Polsko*. Górski v něm popisuje stav tehdejší polské literatury a kultury a přirovnává jej k hnutím, jako byly Mladé Německo, Mladá Skandinávie či Mladá Francie. Vedle pojmu Artura Górského byl užíván i termín moderna, který do Polska přišel z německé jazykové oblasti.⁷ V roce 1902 si spisovatel Edward Porębowicz v článku *Poezja polska nowego stulecia* (Polská poezie nového století) všímá zřetelných souvislostí mezi tehdejší poezií a (polským) romantismem. Porębowicz poukazuje především na identické chápání pojmů jako je *absolutno a nahá duše*⁸:

⁶ Stanisław Przybyszewski udržoval velmi blízké vztahy s českým prostředím – zejména s Arnoštem Procházkou, s jehož *Moderní revue* spolupracoval jako redakční konzultant.

Prahu navštívil v roce 1908 při příležitosti českých premiér svých her *Pro štěstí* (prem. 31. 1. 1908 v Národním divadle, režie J. Kvapil) a *Zlaté rouno* (prem. 18. 1. 1908 v Městském divadle na Vinohradech, režie V. Táborský). (Korespondenci s A. Procházkou viz: Stanisław Przybyszewski: *Paměti – Korespondence*, Praha 1997.)

⁷ Jedná se o studii Eugena Wolffa *Die Moderne: Zur Revolution und Reform in der Literatur* z roku 1886. Jakkoli se ve Wolffově textu modernou rozumí realistické a naturalistické tendence v literatuře, tento pojem se pod vlivem mnichovských umělců seskupených kolem časopisu *Moderne Blätter* v poslední dekádě 19. stol. začal používat pro nerealistické a stylizované umělecké směry.

⁸ Termín nahá duše je spojen se Stanisławem Przybyszewským, objevuje se však ve velmi podobném významu již u Adama Mickiewicze. Nahou duší se podle

Pohlaví a mysl, mysl a duše, muž a žena, jejichž syntézou by vznikl jakýsi bájný Androgyn, celá ta metafyzika pohlaví není přece nic jiného než reakce na idealistickou Hegelovskou triádu teze, antiteze a syntézy. Černá magie, spiritismus, satanismus a okultismus vůbec jako by vypadly [z pera] romantiků [...]. Teorie umění jako projev prvotní, syntetické absolutní krásy pochází patrně od Schellinga⁹, proklamace práv geniálního jedince, jenž stojí nad měšťanskými morálními hodnotami, není ničím jiným než věrným odrazem geniálního individua romantismu.¹⁰

Na základě těchto podobností dochází Porębowicz k dalšímu pojmenování tohoto období – neoromantismus, jenž se na přelomu 19. a 20. stol. používal také v jiných jazykových oblastech (např. v Německu).

V období mezi roky 1890-1905 prošla polská kultura dramatickým vývojem, jenž byl především určen uměleckým synkretismem a eklectismem. Během patnácti let absorbovala nejrůznější styly a směry, které začínaly pozdním naturalismem a přes dekadenci a symbolismus končily raným expresionismem.¹¹ Kolem roku 1905 se však tento proud sám vyčerpal. Objevila se a během následujících let sílila kritika, která poukazovala na zahleděnost umění sama do sebe a jeho odtržení od reality a společnosti. Eklectičnost umění byla po revolučním roce 1905 neudržitelná.

Przybyszewského projevuje absolutní krása, a to především v umělecké tvorbě. (Blíže k nahé duši viz: Edward Boniecki: *Struktura „Nagiej duszy“: Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, str. 13-33.)

⁹ Narážka na filozofii identity německého filozofa a přírodovědce Friedricha Schellinga. (Viz: Piotr Dehnel: *Przyroda i historia: studium wczesnej filozofii F. W. J. Schellinga*, Wrocław 1992.)

¹⁰ Cituji podle: Kamila Woźniak: *Wybrane aspekty twórczości Ladislava Klímy i Stanisława Przybyszewskiego w świetle interpretacji pojęcia nihilizmu gnostyckiego*, doktorská disertační práce, FF UP v Olomouci 2011, str. 20.

¹¹ Na příkladu literatury o tom pojednává stař Marie Bobrownické *Problematyka modernizmu w literaturach słowiańskich*, v níž krakovská slavistka dochází k závěru, že polská literatura – podobně jako další slovanské literatury – během těchto let dohnala a napojila se na hlavní proudy evropské literatury a kultury. (Viz: Maria Bobrownicka: *Problematyka modernizmu w literaturach Słowiańskich* In: *Tataż /ed./: Modernizm w literaturach słowiańskich: /Zachodnich i południowych/*, Wrocław 1973, str. 5-23.)

K uměleckému oživení došlo opět mezi lety 1917-1922. Tato etapa dle tradiční polské historiografie skončila až vypuknutím 2. svět. války a byl pro ni typický synkretismus nejrůznějších avantgardních proudů a stylů. Jak poznamenala historička umění Helena Zaworska umělecké projevy meziválečného dvacetiletí¹² lze rozdělit do dvou skupin. První si kladla za cíl tvořit umění, které se angažovaně vyjadřovalo ke společenskému dění a snažilo se vytvořit novou kulturu a nového člověka. Druhá skupina se koncentrovala na experimentální a až laboratorně chápané umění.¹³

Moderna jako téma dlouhou dobu stála v Polsku v pozadí vědeckého zájmu. Na přelomu 50. a 60. let 20. stol. jako přirozená reakce na popisný socialistický realismus se polští historici umění intenzivně zabývali problematikou meziválečné avantgardy.¹⁴ Moderny se tento zájem netýkal, neboť byla považována za neaktuální tematiku 19. stol. V roce 1959 vyšla práce *Modernizm polski* (Polská moderna) Kazimierze Wyky¹⁵, v níž bylo umělecké dění kolem přelomu minulého a předminulého století rozděleno do dvou etap. První etapou byla moderna datovaná 1890-1900, druhou bylo Mladé Polsko, které Wyka vytyčil mezi lety 1900-1918. Moderna v polské kultuře má podle krakovského vědce čistě reakční, umělecký a zejména epizodický charakter.¹⁶ Modernisté osvobozují umění z pout naturalismu, objevují nové výrazové prostředky, sami je však nedokáží plně využít. Přípravují tak ale půdu pro Mladé Polsko. Tato dialektická konstrukce se pro výzkum moderny stala jakýmsi závazným kánonem, platným až do konce 20. stol.¹⁷

¹² Termín meziválečné dvacetiletí se objevuje ke konci 40. let jako zastřešující termín odvozený z politických dějin – existence meziválečné polské republiky, tzv. II. Rzeczypospolité.

¹³ Viz: Helena Zaworska: *O nową sztukę: Polskie programy artystyczne 1917-1922*, Warszawa 1963, str. 126.

¹⁴ Blíže viz: Andrzej Mencwel: *Wyobraźnia antropologiczna: Próby i studia*, Warszawa 2006, str. 285-289.

¹⁵ Kazimierz Wyka: *Modernizm polski*, Kraków 1959.

Druhé, rozšířené vydání vychází v roce 1968; Wykova monografie pochází z roku 1939 - titul byl odevzdán do tiskárny v červenci 1939, nebyl však již vydán.

¹⁶ Ve Wykových charakteristikách se jistě odráží dobové názory představitelů avantgardy, kteří kritizovali umělecké období, jež je předcházelo, ve stejném duchu.

¹⁷ Převzali je i další historici, kteří se tomuto období věnovali. Viz nejvlivnější z nich: Artur Hutnikiewicz: *Młoda Polska*, Warszawa 1994; Julian Krzyżanowski: *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1971.

Moderna jako krize

Dynamický vývoj umění a kultury byl na přelomu 19. a 20. stol. příznačný pro celou Evropu. Rychlé střídání jednotlivých uměleckých stylů a směrů, pocit zrodu něčeho nového a současně s ním také pocit vyprázdňenosti a konce lze nalézt prakticky ve všech tehdejších evropských kulturách a společnostech. Na českém příkladu popsal zrod naší umělecké moderny František Xaver Šalda:

Byla to podivná doba, ten konec let osmdesátých, ten začátek let devadesátých. Soumračná, vyprahlá, zoufalá, blížká sebevraždě do slova a do písmene. Staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadlo z větve života, a bránilo tak rozpuku nového, které se nemohlo narodit.¹⁸

Polský sociolog Jerzy Jedlicki si v knize *Świat zwyrodniały* (Zdegenerovaný svět) všiml, jak výrazným tématem přelomu minulého a předminulého století bylo právě téma konce, vyprázdňenosti a krize. Podle Jedlického se toto období projevovalo jistým paradoxem, kdy v evropské odborné a krásné literatuře byl navzdory rozvoji techniky a vědy, bohatství uměleckého života a pokroku v ochraně lidského života (medicína, hygiena, lidská práva) akcentován motiv katastrofy a zániku. Tento „katastrofický diskurz“ přelomu 19. a 20. stol. se ale podle polského sociologa od apokalyptických vizí zániku, jež lze nalézt v předchozích dějinných epochách, lišil několika podstatnými rysy, jejichž vznik Jedlicki klade do 18. stol. Během 18. stol. se pod vlivem sociálních nepokojů a zejména pod vlivem revoluce 1879 ve Francii radikálně změnila lidská společnost. Dále s vynálezem parního stroje (1765) došlo ke stejně významné proměně lidského světa. V neposlední řadě Jedlicki poukázal na obrat v lidské duchovnosti, jež se pod

¹⁸ Cituji podle: Jan Zouhar: *Minulý konec století*, Brno 2000, str. 8-9.

vlivem racionalismu a osvícenství začala měnit. Člověk se „vyvázal z područí Boha“ a vzal odpovědnost za svůj osud a za své dějiny do vlastních rukou.

Na tuto celkovou proměnu světa, společnosti a duchovnosti začalo přirozeně reagovat umění. Analýzou literatury 18. stol. Jedlicki došel k závěru, že všechny podstatné argumenty „katastrofického diskurzu“ přelomu minulého a předminulého století se objevovaly již v textech anglických romantiků v 2. pol. 18. stol. Představa, že svět se řítí do záhuby, byla „neodmyslitelným rubem idey pokroku. Obě jsou dětmi osmnáctého století.“¹⁹ Jedlicki 2. pol. 18. stol. nazval momentem zrodu civilizace stroje²⁰, v jehož stínu se začala utvářet moderní civilizace a kultura. Autor dále definoval osm argumentů, které se vůči civilizaci stroje objevovaly v romantických textech nejčastěji:

1. Náboženský argument

Nová civilizace, která vyrůstá z rozumu, přehlušila hlas Boha. Křesťanská zůstává pouze ve formě, ale protože neuznává duchovní potřeby člověka, stává se pohanskou (tj. nekřesťanskou ve své podstatě i obsahu). Evropa romantikům připomíná dobu pozdního římského císařství.

2. Morální argument

Civilizace stroje zabíjí v člověku vše lidské a šlechetné. Člověk nezná jinou morálku než morálku rivality; tj. jedná se o útok na (křesťanskou) solidaritu.

3. Argument lidské identity²¹

Člověk ztrácí svou celistvou identitu, je „rozkrájen“ do jednotlivých funkcí, stává se strojem (dodatkem ke stroji).

¹⁹ Jerzy Jedlicki: *Świat zwyrodniały: Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, str. 25.

²⁰ U Jedlického jako „Mechaniczna Cywilizacja“ (viz např.: Tamtéž, str. 34.); Civilizace stroje je prozatímni, pracovní překlad.

²¹ V tomto případě volím volnější překlad, v originále jako „argument personalistyczny“.

4. Sociologický argument

Civilizace stroje rozkládá tradiční společenské vazby (rodina, obec, stát). Jedinec se stává samostatným, volným atomem, jehož k druhému člověku přitahuje pouze ekonomický zájem. Lidskou společnost ovládají stroje.

5. Politický argument

V nové civilizaci zanikají stavy a lidská společnost se rozděluje do dvou skupin: na vykořisťovatele a vykořisťované.

6. Národně-kulturní argument

Civilizace stroje unifikuje (tj. je všude stejná - velkoměstská a průmyslová). Civilizace stroje nivelizuje vše individuální, co je typické pro jednotlivé národy a etnika.

7. Estetický argument

Nová civilizace zabíjí fantazii, umění a poezii.

8. Ekologický argument

Civilizace stroje ničí přírodu, zabíjí faunu a flóru, otravuje řeky.

Všechny výše uvedené argumenty byly během 19. stol. rozvíjeny. Typické pro ně bylo, že se objevily jak v kulturách, které se prudce průmyslově, společensky a ekonomicky rozvíjely, tak i v kulturách, které stály na okraji tohoto rozvoje. Viktoriánská literatura, jakkoli je toto historické období Velké Británie synonymem zlatého věku²², byla plná obrazů zkázy „staré dobré Anglie“, z níž mizí staré dobré „cathedral city“ či „church town“ a

²² Viz průmyslová revoluce a s ní spojená *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* v roce 1851, zámořské kolonie, populační exploze ap.

jsou nahrazovány průmyslovou aglomerací. Stejnou diagnózu moderního světa podle polského sociologa lze nalézt od přelomu 18. a 19. stol. „od Bostonu po Moskvu“²³.

Sledováním „katastrofického diskurzu“ Jedlicki tematicky obohatil teoretický přístup k evropské moderně a to nejen jako fenoménu uměleckému, ale zejména jako fenoménu kulturnímu. Zařadil se tak mezi autory, kteří v posledních dekádách 20. stol. významně přehodnotili toto období ve smyslu obsahovém a chronologickém.

²³ Tamtéž, str. 34.

Od moderny k modernismu

Nejpozději od 70. let 20. stol. dochází v západoevropských a severoamerických humanitních vědách k významnému průzkumu moderny. Z četné literatury na tohoto téma je zřejmé, že v posledních dekadách minulého století došlo k zásadní reorientaci zkoumaného fenoménu. V roce 1998 vydal krakovský literární vědec Ryszard Nycz dvě antologie, jež představily výběr nejvýznamnějších textů západních teoretiků na téma postmoderny a moderny.²⁴ Především druhá z nich s příznačným názvem *Objevování moderny* (Odkrywanie modernizmu) ukázala, jak se proměnily tematické a chronologické parametry této zkoumané umělecké a kulturní formace. Ryszard Nycz klasifikuje následující tři nejdůležitější důvody těchto změn.

Zprvé se jedná o významné prohloubení historické perspektivy. Umění a kultura jsou zasazeny do širokého časového rámu, jenž sahá od prvních projevů emancipace umění a estetické autonomie v pol. 18. stol. po zánik uměleckých avantgard a jejich utopické praxe v polovině 20. stol. Druhým důvodem je „radikální rozšíření výzkumných perspektiv.“²⁵ Ty se podle krakovského literárního vědce nevyčerpávají pouze odklonem od jednotlivých národních literatur a dalších uměleckých druhů směrem ke komparatistice, ale zejména opuštěním úzce specializovaných vědeckých disciplín k „jiným oblastem kulturně-civilizačních aktivit“²⁶ jako je filozofie, ekonomie, technika atd. Rozšířením výzkumných perspektiv se mění dosavadní obraz vlastností a funkcí moderního umění a kultury. Třetí důvod reorientace odečítá Nycz od samotného vědce, který si náhle uvědomil změnu svého pozorovatelského stanoviště. Najednou si badatelé pod vlivem postmoderny začali uvědomovat, že stojí vně oblasti svého zájmu a že zkoumaná problematika se stala historií. „Lze říci“, končí svou klasifikaci

²⁴ Jedná se o tyto antologie: Ryszard Nycz (ed.): *Postmodernizm: Antologia przekładów*, Kraków 1998; Ryszard Nycz (ed.): *Odkrywanie modernizmu: Przekłady a komentarze*, Kraków 1998.

²⁵ Tamtéž, str. 6.

²⁶ Tamtéž.

Nycz, „že teprve díky postmoderně se moderna stala minulostí; lze tedy konečně začít psát [její - jí] historii [...]“²⁷

Triadicky znázorňuje rozšiřování pojmu moderna ve studii *Problematika evropské moderny* také Richard Sheppard.²⁸ Na první místo Sheppard klade kritérium shodných charakteristik, jako je negování reality či distanc vůči ní, roztržitost, příklon k dionýsovskému elementu, nihilismus, formalismus atp. V tomto pojetí shodných charakteristik (anebo lépe řečeno projevů) odpovídá moderna tradiční definici umělecké a kulturní formace přelomu 19. a 20. stol. V druhém kroku dochází k rozšiřování pojmu moderního umění a kultury upřednostňováním historického kontextu, díky němuž lze zkoumaný fenomén vyvázat z úzce časově a tematicky chápané definice. Badatelé sice vycházejí z kritéria shodných charakteristik, ale pokoušejí se jeden nebo více takových projevů vyostřit tím, že je „zasazují do jednorozměrného historického, literárněhistorického nebo sociologického kontextu.“²⁹ Moderna je tak popisována jako pokračování či odklon od předcházejících podob umění, jako je např. romantismus nebo „umění pro umění“; případně je interpretována jako reakce na vznik velkoměstské civilizace atd. Bude-li tento postoj dále interpretován, lze říci, že se vlastně jedná o vztah moderny k minulosti a k tradici. Třetím členem Sheppardovské triády je změna celkového paradigmatu a přichází s autory, jako jsou Sanford Schwartz, Gaylord LeRoy či Frederic Jameson³⁰ ad. v 2. pol. 20. stol. Základem tohoto přístupu je fenomén krize. Moderna je reakcí na krizi – tedy moderna jako diagnóza, ale zároveň i odpověď na ni. Tak tuto dvouznačnost moderny charakterizuje Frederic Jameson, který říká, že její díla a projevy nejsou jen výrazem hluboké, společenské krize, ale jsou současně i

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Richard Sheppard: Problematyka modernizmu europejskiego In: Ryszard Nycz (ed.): *Odkrywanie...*, op. cit., str. 71-140. (Původní text pod názvem *The Problematics of European Modernism* publikován v: Steve Giles (ed.): *Theorising Modernism: Essays in critical theory*, London and New York 1993, str. 1-51.)

²⁹ Richard Sheppard: Problematyka modernizmu europejskiego, op. cit., str. 75.

³⁰ Viz tituly: Sanford Schwartz: *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*, Princeton 1985; Gaylord LeRoy, Ursula Beitz: *The Marxist Approach to Modernism*, *Journal of Modern Literature*, 1973, nr. 5, str. 1158-74; Frederic Jameson: *The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act*, Ithaca 1981.

odpověďmi, kterými se autoři snažili zobrazit své pochopení přelomu a dát mu tak smysl.³¹

K výše uvedenému je učinit jednu nezbytnou jazykovou a de facto terminologickou poznámku. Týká se širokého a mnohdy také nejednoznačného používání termínů moderna, modernost, modernismus a modernizace a dále také jejich rozdílného chápání v jednotlivých jazycích a vědeckých diskurzích. Příkladem mohou být způsoby, jakým se jednotlivé jazyky vyrovnávají s výrokem Jana Mukařovského z roku 1935: „Pojem »modernosti« je velmi neurčitý; [...]“³² V německém překladu téhož výroku čteme: „Der Begriff der »Modernität« ist sehr unbestimmt; [...]“³³. Zatímco anglický překlad je vůči českému originálu podstatně volnější a na druhé straně terminologicky striktnější: „The notion of »modernism« is very indefinite.“³⁴ Stejný termín (tj. „modernizm“) najdeme i v polské verzi, jakkoli by přesnému překladu odpovídal výraz „nowoczesność“³⁵.

Na rozdíl od angličtiny a polštiny čeština podobné volné nakládání s pojmem moderna neumožňuje. Nezbyvá proto než pokusit se vymezit, jak je dané umělecké a kulturní formaci rozuměno v této práci. Je třeba se totiž poučit z hořkého konstatování Christophera Wilka, který v úvodní studii monografie *Modernism: Designing a New World* napsal: „Modernism is a term widely used, but rarely defined.“³⁶ Začneme u pojmů, které si nevyžadují přílišného vysvětlování, neboť se od zavedeného terminologického úzu nijak neodlišují: avantgarda, moderna a modernizace. Pro první dva termíny jsou podstatné vztahy obou směrů k umění jako přirozené lidské činnosti a také k estetice, zároveň jsou poměrně přísně historicky vymezeny. Moderna je tak situována do období od konce naturalismu do nástupu futurismu, avantgarda od nástupu futurismu do začátku 2. svět. války. Modernizací je rozuměna

³¹ Viz tamtéž, str. 80.

³² Jan Mukařovský: Dialektické rozpory v moderním umění [1935] In: Tentýž: *Studie z estetiky*, Praha 1966, str. 255.

³³ Jan Mukařovský: Dialektische Widersprüche in der modernen Kunst In: Tentýž: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974, str. 207.

³⁴ Jan Mukařovský: Dialectic Contradictions in Modern Art In: Tentýž: *Structure, Sign and Function: Selected Essays*, New Haven 1977, str. 129.

³⁵ Viz: Ryszard Nycz (ed.): *Odkrywanie...*, op. cit., str. 71.

³⁶ Christopher Wilk: Introduction: What was Modernism? In: Tentýž (ed.): *Modernism: Designing a New World: 1914-1939*, London 2006, str. 12.

jakákoli civilizační a kulturní inovace, která může probíhat bez jakýchkoli časových omezení – tj. např. v 2. pol. 19. stol., v meziválečném období či po roce 1989 v případě států a kultur bývalého Východního bloku. Zatímco moderna a avantgarda jako takové jsou tedy pojmy hodnotově a ideologicky neutrální, pak modernizace je z hlediska výše uvedeného vždy vůči jasně daným civilizačním formám v podružném vztahu – např. východ versus západ, počátky industrializace versus její finální stav atp.

Klíčovým pro terminologii této práce zůstává však pojem modernismus, jenž bude definován na následujících řádcích. Předem je třeba zdůraznit, že jsem si vědom všech nástrah, které přivlastněním si tohoto již existujícího pojmu³⁷ mohou vzniknout. Vede mne k tomu ale potřeba zdůraznit fakt, že danému uměleckému, civilizačnímu a zejména kulturnímu fenoménu rozumím v daleko větší významové šíři. Jsem si zároveň vědom, že mému chápání by v mnohém lépe odpovídal pojem moderna, jak je definován ve slovníku Ansgara Nünninga.³⁸ Domnívám se ale, že moderna je v uměnovědách (a teatrologii především) tak silně nasycena estetickými a historickými kritérii, že ji to z dalšího významového „roztahování“ předem diskvalifikuje.

³⁷ Modernismus jako zavržený myšlenkový náboženský a církevní proud kolem roku 1900, kdy se křesťanstvo chtělo přiblížit modernímu světu (viz encyklika *Pascendi* Pia X.). Modernismus jako čistě umělecká reakce na měnící se svět přelomu 19. a 20. stol.

³⁸ Moderna je zde časově vymezena od osvícenství po 2. pol. 20. stol. a jejím základním fundamentem se stává člověk se svou vyhraněnou subjektivitou a sebereflexí. (Viz: Ansgar Nünning /ed./: *Lexikon teorie literatury a kultury: Koncepce/Osobnosti/Základní pojmy*, editoři českého vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý, Brno 2006, str. 522-525.)

Modernismus

Krise evropské kultury a reakce na zrod civilizace stroje jsou důležitými kritérii, jakými je rozuměno pojmu modernismus v této práci. Především na začátku 20. stol. se objevuje několik teoretických studií³⁹, jež tuto krizi popisují a které shodně s analýzou Jedlického jsou studie chápány jako reakce na daleko starší, radikálnější proměnu lidského světa. Od Jedlického přejímám také tři základní události, jimiž jsou vynález parního stroje, sociální nepokoje v 2. pol. 18. stol. a jiný vztah k lidské duchovnosti. Všechna tato fakta jsou základem zrodu modernismu. A tedy základem modernistické diagnózy, na niž začne moderní člověk, jeho kultura a společnost aktivně odpovídat. Jedná se vlastně o odpovědi, které se týkají samotné lidské existence. Existenční kritérium je ostatně i interpretace, jakou americký filozof Marshall Berman definuje modernismus. Berman jej chápe jako „veškeré úsilí moderních žen a mužů, kteří se [...] snaží ovládnout moderní svět a zabydlet se v něm.“⁴⁰ Modernismus v pojetí této práce začíná v 2. pol. 18. stol.

Toto časové vymezení modernismu se velmi blíží chronologii Hanse R. Jausse⁴¹, který modernismus datuje od přelomu 18. a 19. stol. do 60. let 20. stol. Kritéria německého vědce jsou však čistě estetická. Vedle přelomu 18. a 19. stol., kdy dochází k modernistické emancipaci umění, Jausse zaznamenává ještě další dva důležité momenty v dějinách modernismu. Prvním je doba kolem poloviny 19. stol., kdy se objevuje estetika „modernité“ Charlese Baudelaira jako teorie pomíjivé krásy. Druhým momentem, který Jausse datuje rokem 1912, je pak „zrod avantgardního paradigmatu“⁴², kdy umění začalo zdůrazňovat svou aktivní participaci ve společnosti.

³⁹ Za všechny jmenujme alespoň *Zánik Západu* Oswalda Spenglera z roku 1918, *Nový středověk* Nikolaje Berďajeva z roku 1924 anebo *Zánik západní civilizace* Floriana Znanieckého z roku 1921.

⁴⁰ Marshall Berman: *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu: Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków 2006, str. 2.

⁴¹ Viz: Hans Robert Jausse: *Proces literacki modernizmu: Od Rousseau do Adorna* In: Ryszard Nycz (ed.): *Odkrywanie...*, op. cit., str. 21-59. (Originál viz: Hans Robert Jausse: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt 1990, str. 67-103.)

⁴² Hans Robert Jausse: *Proces literacki modernizmu...*, op. cit.

Je-li zrod modernismu v této práci odečítán od společenských a kulturních změn, tak je to proto, že na moderní umění (v našem případě na divadlo) je nazíráno jako na společenskou a kulturní instituci. Tedy nikoliv jako na dějiny estetiky či emancipace jednotlivých uměleckých druhů.

Modernistickému divadlu je zde dále rozuměno jako odpovědi na krizi, jež přišla s civilizací stroje. Odpovědí na tuto krizi bylo tisíc a jedna. Není v možnostech a ani záměrem této práce popsat všechny. Zmíním z hlediska našeho tématu alespoň ty nejvýraznější.

Budou nás zajímat reakce modernistických umělců a intelektuálů, kteří přikládali speciální váhu kultuře a umění. Budou nás zajímat projevy, které zdůrazňují speciální misi kultury a umění v moderním světě. Pro jejich popis volím kritérium utopie, dobrého, neexistujícího místa⁴³, jež umožňuje průkazně popsat vztah mezi modernistickou diagnózou této krize a odpovědí na ni. V utopii, které je věnována následující kapitola, je spatřována jedna z nejtypičtějších reakcí na krizi, z níž modernismus vyrůstá.

Modernistické utopické vize opatřily umění a umělec zvláštní misí a specifickým kultem. Na počátku 19. stol. v rozhovoru vědce a umělce jej takto vyjádřil Henri de Saint-Simon:

Právě my, umělci, vám budeme sloužit jako předvoj (avant-garde). Moc skrývající se v umění působí nejbezprostředněji a nejrychleji: chceme-li mezi lidmi šířit nové myšlenky, tesáme je do kamene a maluje na plátna a promlouváme tak klidem hlasem zářivým, vítězným... Oslovujeme jejich představivost a city, naše práce musí být rozhodná, plná energie... Jak nádherný úkol pro umění – vykonávat pozitivní moc nad celou společností, funkci vsutku kněžskou, pochodovat v čele armády veškerého intelektuálního

⁴³ Slovo, jímž náš slovník obohatil anglický humanista Thomas More, lze vykládat vedle tradičního způsobu (čili ne-místo z *topos* /místo/ a *ou* pro předponu ne) také jako složeninu z řeckých slov *topos* a *eu* ve významu dobrý. (Viz: Leszek Kleszcze: *Filozofia i utopia: Platon, Biblia, Nietzsche*, Wrocław 1997, str. 10.)

potenciálu lidstva v epoše, kdy tento potenciál dosahuje největšího rozkvětu! To je úkolem umělců, jejich svatým posláním...⁴⁴

Jestliže bylo řečeno, kde modernismus v pojetí této práce začíná, je třeba označit i jeho konec. Ten jen kladen na přelom 60. a 70. let 20. stol., kdy se podle Daniela Bella objevuje postindustriální společnost.⁴⁵ Společnost, která je založená na vyspělé technologii, vysoké rychlosti a informační explozi. Společnost, v níž se vůdčí role ujímá dle amerického sociologa nová třída vědoucích (knowledge class⁴⁶) a kde umění a umělci rezignují na svou specifickou, světotvornou misi.

⁴⁴ Cituji podle: Daniel Bell: *Kulturní rozpory kapitalismu*, Praha 1999, str. 58.

⁴⁵ Viz: Daniel Bell: *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York 1973.

⁴⁶ Viz: Miloslav Petrušek: Doslov In: Daniel Bell: *Kulturní rozpory...*, op. cit., str. 330-334.

Typické znaky modernismu

Na následujících stranách je věnována pozornost typickým znakům modernismu, jako je *tradice, čas a prostor, velkoměsto a továrna, individualita a věda a umění*.

Tradice

Slovo *moderní*, tedy vše nové a současné, je vzácně nmoderní. Jeho užívání je v podobě *modernus* doloženo od konce 5. stol. Od té doby existuje v protikladu ke všemu *antiquus* (starému a minulému) vždy tam, kde autoři chtějí zachytit významný společenský a kulturní předěl dvou epoch.

V novodobém významu je moderní výrazem všeho, co se rozchází s antickou, antickou tradicí v evropské kultuře a s tradicí vůbec. Takto je vše nové a současné chápáno od osvícenství. Modernismus se často interpretuje jako rozchod s tradicí, ale jeho vztah k ní je daleko komplikovanější.

Jak upozorňuje polský sociolog Jerzy Szacki, problém tradice jako sociologického či antropologického pojmu je ten, že bývá stále vnímán emocionálně jako jakási hodnota, a nikoliv jako pouhý teoretický fakt.⁴⁷ Tradice totiž v sobě výrazně obsahuje aspekt identity konkrétní společnosti vůči vlastní historii, kultuře a také vůči sobě samé. Jakýkoli útok na tradici je pak nutně vnímán jako útok na složitou strukturu společenské, kulturní a lidské totožnosti.

V 18. stol. se dostávají do konfliktu dva přístupy k tradici. Jednu reprezentují tradicionalisté s jejich afirmací minulosti a „závazné tradice“⁴⁸, druhou pak racionalisté, kteří chtěli člověka vysvobodit ze starého světa nerozumu. Tento spor řeší navazující romantismus přelomu 18. a 19. stol., když přichází s tzv. synkretismem tradice. Minulost a tradici je třeba náležitě poznat a jednoduše si v nich najít vlastní tradici i minulost. Modernismus

⁴⁷ Viz: Jerzy Szacki: *Tradycja*, Warszawa 2011, str. 30.

⁴⁸ Co je a co není tradicí, jak zdůrazňuje Szacki, nemá nic společného s historickou pravdou, ale s dostatečně rozšířenou vírou, „že tak bylo“. (Viz: tamtéž, str. 20.)

tento pohled přejímá. Hledí do minulosti a vybírá si z ní pouze takové tradice, jež odpovídají jeho představě. Neexistuje pro něj tedy jedna, zavazující tradice, které je třeba se bez výhrad držet, nebo která se musí odmítnout.

Čas a prostor

Čas a prostor jsou ustálenými syntetickými kategoriemi našeho myšlení, díky nimž můžeme uspořádat naši zkušenost. Než bude věnována pozornost proměně myšlení člověka v modernistickém světě, je třeba poukázat, co se stalo s časem a prostorem.

K zrychlování času a zmenšování prostoru docházelo během celých dějin lidstva. Nicméně až průmyslová revoluce obě tyto kategorie radikálně proměňuje. Svět je čím dál menší a čas je od 19. stol. neustále rychlejší. Stěžovat si na zběsilé tempo světa, jak píše v knize o dějinách zrychlování Peter Borscheid, patřilo „k dobrému tónu už nejméně od konce 19. století.“⁴⁹

Celá staletí žil člověk pomalostí a až ustrnulostí. Dlouhou dobu dokonce i bez jakékoliv představy, že by rytmus a tempo mohl sám vytvářet. Ani jednu z těchto kategorií neznal gregoriánský chorál, který existoval tudíž bez jakékoli časové struktury.⁵⁰ Čas determinoval člověka, nikoliv naopak. Středověký venkovan žil v souladu s časem přírody, která určuje rytmus jeho života a práce. Středověký řemeslník byl na rozdíl od venkovana na přírodě nezávislý; sám si organizoval čas práce, mezi níž a běžným životem neexistovala tak ostrá hranice jako v moderní době. Je to ideál životní autenticity, kterou modernističtí utopisté budou ve svém světě hledat.

Neznamená to ale, že by si středověký člověk nevytvářel svůj vlastní, umělý čas. Ten je přirozenou součástí náboženství, které rozděluje organický čas do šesti pracovních dnů a jednoho dne odpočinku. Náboženství vytváří také cyklický kalendář, který je přirozeně odvozen od organického času přírody a jenž člověka uklidňuje. „Na rozdíl od lineárního konceptu času, v němž dominuje představa neustálého pokroku, má [...] jedinec [díky cyklickému času - jj] přibližnou představu o tom, co ho čeká a na co se musí

⁴⁹ Peter Borscheid: *Virus času: Kulturní dějiny zrychlování*, Praha 2007, str. 7.

⁵⁰ Viz tamtéž, str. 20.

připravit.⁵¹ Cyklické vnímání času mělo také svůj duchovní rozměr. Tím, že byl protkán náboženskými svátky a slavnostmi, vznikl specifický „klidový časoprostor“ naplněný konkrétním rituálem, jenž si společnost předávala z generace na generaci. Člověk, který v takovém cyklickém čase žil, měl jistotu, že stejné rituály vykonávali jeho předci a že je budou vykonávat také jeho potomci. Stává se tak přirozenou a integrální součástí běhu světa a jeho dějin.

Vedle cyklického času náboženství zavedlo také koncept času lineárního, jenž byl namířen do budoucnosti. V židovství tuto linearitu představoval příchod Mesiáše, v křesťanství, které tento koncept převzalo od judaismu, se jednalo o ideu posledního soudu, jímž budou završeny dějiny lidstva.

Cyklický čas venkovanů a měšťanů byl narušován těmi, kdo se mezi městem a venkovem pohybovali. „Čas sedláků není totožný s časem obchodníků“⁵², kteří svou aktivitou mají významný vliv na proměnu času a prostoru.

Teprve ale až průmyslová revoluce představovala pro kategorii času a prostoru radikální změnu. Cyklický čas byl nahrazen časem lineárním a člověk jej začal dokonce uměle vyrábět. Sjednotil všechny lokální kalendáře a časové odchylky. Čas určovali čím dál přesnější stroje.⁵³ V roce 1876 rozdělil kanadský inženýr Sanford Fleming svět do čtyřiaadvaceti časových pásem; v roce 1884 byla jeho časová reforma přijata, nultý poledník byl měřen podle Královské hvězdárny v Greenwichi. Na přelomu 19. a 20. stol. se den začal rozdělovat z dvakrát dvanáct hodin pouze na čtyřiaadvacet hodin.⁵⁴ Den a noc přestaly existovat.

Abstraktní, vyrobený čas zcela změnil tradiční, newtonovskou fyziku a také doposud platné přírodní zákony. Změnil ale i lidské tělo. Na začátku 20. století s časem experimentoval Frederick W. Taylor, který jej chtěl rozkrájet

⁵¹ Tamtéž, str. 16.

⁵² Tamtéž, str. 14.

⁵³ Jedním z vystavovaných exponátů britské výstavy v roce 1851 byl i budík. (Viz: Jerzy Jedlicki: *op. cit.*, str. 99.)

⁵⁴ Jako první evropská země tuto změnu zavedla Itálie v roce 1893.

„na nejmenší možné částičky, ba co víc: chce jej zrušit. Celý život zuřivě bojuje proti plýtvání časem, ať už má podobu zahálky, špatných pracovních pohybů či nedokonalé techniky.“⁵⁵ Se stopkami v ruce zkoumal pohyby dělníků, jejichž těla se měla stát dokonalými stroji s bezchybnými pohyby. Své závěry Taylor publikoval roku 1911 pod názvem *Zásady vědeckého vedení podniku*. Jeho poznatky se velice rychle šířily a zaváděly do praxe po celém euroamerickém civilizačním prostoru.

Na prostor moderního světa měl velký vliv objev se železnice.⁵⁶ Peter Borscheid cituje znepokojivý hlas jistého německého duchovního, který si na začátku 19. stol. do cestovního deníku poznamenal, že člověk si „počíná jako Faust, neboť sedá Ďáblu do kočáru a řítí se do pekel.“⁵⁷ Stejně jako Goethův Faust od základů proměnil moderní člověk i krajinu. Změnil její původní tvář, aby se jeho stroje mohly pohybovat co nejrychleji, zboursal středověké hradby měst a železnici staví ohromné paláce.⁵⁸

Železnice změnila význam vzdálenosti. A především umožnila cestovat prakticky každému, protože byla finančně dostupná a zejména rychlá. „Rychlost však vytváří zcela nové okolní prostředí, které člověk prožívá jakoby v transu. Cestující si se znepokojením uvědomují, že ztrácejí kontrolu nad svými smysly a přestávají vnímat reálně. Rozrušeně pozorují, jak jejich mysl skládá rychlé obrazové sekvence v novou realitu. Který svět je vlastně reálný – ten statický, nebo ten uhánějící?“⁵⁹

⁵⁵ Peter Borscheid: op. cit., str. 283.

⁵⁶ První parní lokomotivu sestrojil George Stephenson v roce 1814, v roce 1825 začaly vlaky na trati mezi městy Stockton a Darlinton jezdit podle pravidelného jízdního řádu. První pravidelná trať v habsburské monarchii byla otevřena v červnu 1839 na trase mezi Vídní a Brnem.

⁵⁷ Tamtéž, str. 120.

⁵⁸ Nádrazí jsou stavěna ze skla a železa po vzoru Crystal Palace (1851). Etymologickou příbuznost se slovem palác, dvůr lze ve slově nádraží zaslechnout v některých evropských jazycích dodnes (dworzec /polsky/, pályaudvar /maďarsky/ nebo bahnhof /německy/).

⁵⁹ Tamtéž, str. 124.

Velkoměsto a továrna

Od dob průmyslové revoluce se město začalo vzdalovat venkovu. V literatuře 19. stol. vznikají dva protichůdné obrazy města a venkova. Vesnice – a dokonce i ta „hladovějící, bez lidí a vyplivující své nuzáky“⁶⁰ – je zosobněním idyly, zatímco ve městě se koncentruje jen to nejhorší z novodobé civilizace. Je přeplněné lidmi, kteří jsou si vzájemně cizí, na jeho ulicích panuje chaos a neklid. „Město vzbuzuje obavy, touhu útěku, pocit tíhy a bezmoci.“⁶¹ Naopak venkov se vylidňuje a jeho obyvatelé odchází do města za prací.

Od počátku 19. stol. se městská populace zvětšuje geometrickou řadou.⁶² Koncentrací značného množství lidí na jednom místě doznal moderní člověk novou sociální a kulturní praxi. Vzrostla intenzita mezilidské komunikace a nutně se objevil synkretismus životní zkušenosti, jenž ve výsledku „znamenal větší otevřenost vůči novým životním stylům.“⁶³

Dominantou modernistického města se stala továrna. Továrna (podobně jako to učinila železnice) změnila města k nepoznání. Alexis de Tocqueville ve svých zápiscích *Cesta do Anglie a Irska* (1835) popisuje, jak továrny proměnily ostrovní města a krajinu, když z nich učinily dokonce zcela nové území, maximálně přizpůsobené požadavkům průmyslové výroby.⁶⁴

Vladimír Macura si ve studii *Továrna – dvojí mýtus*⁶⁵ všímá stejných charakteristik továrny, jak je popsal Jedlicki v případě civilizace stroje. Továrna měla v evropské literatuře 19. stol. infernální podobu. Její síla byla

⁶⁰ Jerzy Jedlicki: op. cit., str. 92.

⁶¹ Tamtéž, str. 93.

⁶² Počet obyvatel Berlína se od roku 1850 do roku 1910 zvětšil téměř desetkrát. V roce 1850 měl Berlín 0,4 mil. obyvatel, v roce 1900 již 1,9 mil. a v roce 1910 3,7 milionů obyvatel. Významně se zvětšovaly i počty obyvatel jednotlivých států. Francie se z 27,5 milionů v roce 1800 rozrostla na necelých 40 mil. obyvatel v roce 1870, Německo z 24,8 mil. v roce 1816 na 67 mil. obyvatel v roce 1913.

⁶³ Daniel Bell: *Kulturní rozpory...*, op. cit., str. 69.

⁶⁴ K *Cestě do Anglie a Irska* A. de Tocquevilla blíže např.: Vladimír Macura: *Továrna – dvojí mýtus* In: Daniela Hodrová (ed.): *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997, str. 179.

⁶⁵ Tamtéž, str. 179-197.

vždy nebezpečná a nepřirozená. Změnila člověka v pouhý stroj, zbavila jej jeho přirozených pohybů a často brutálně zabíjela.⁶⁶

Vedle podoby továrny-pekla existovala také druhá podoba továrny, kterou Macura nazývá utopickou továrnou. Objevila se v literatuře na přelomu 19. a 20. stol. a největšího rozvoje tento motiv dosáhl v ruské sovětské próze po roce 1917. Utopický pohled na novou továrnu ji líčil jako jedinou možnou alternativu, jak bylo možné se vypořádat s neuhy stávajícího světa. Tyto továrny byly většinou budovány v nepříznivých přírodních podmínkách, které tak civilizovaly a v kterých působily jako utopický ostrov dokonalé společnosti. Nová továrna vytvářela nové hrdiny, jimiž byl většinou kolektiv oddaně pracující na vybudování šťastného světa. Díky nové továrně se vylepšovaly vztahy mezi lidmi a v takto chápané továrně vznikala i jiná, nová kultura (viz slavnosti spuštění turbíny atp.).

Obě továrny, ta rajská, utopická i ta infernální, měly však něco podstatného společné. Obě zplodily dav. Lidská masa byl zcela nový fenomén, na nějž muselo a někdy i aktivně chtělo reagovat modernistické umění.

Individuum

Synkretismus tradice (a tím potažmo zrušení jednoho, jasného hodnotového systému), radikální proměny kategorií času a prostoru, nové společenské interakce a nakládání s tělem, to vše mělo vliv na prožívání člověka a jeho individuality. Modernismus přišel s novým konceptem člověka, s novým konceptem lidského JÁ, které již nesdílelo určitou společnou

⁶⁶ Tato charakteristika továrny, jak ji vytvořila literatura 19. stol., byla tak silná, že ji přebraly i další umělecké druhy. Tak například ve filmu Charlieho Chaplina *Moderní doba* z roku 1936 je takových infernálních podob továrny celá řada. Od prvních scén vidíme všechny typické projevy továrny-pekla. První scénu, jež ukazuje stádo ovcí, pravděpodobně hnaných na porážku, střídá záběr na dav dělníků, kteří se ženou do továrny. Vše ovládá čas (dlouhé záběry na tovární hodiny); jedno z mála slov, které v tomto filmu zazní, je „speed, more speed“. Tulák Charlie stojí u pásu, jenž určuje jeho pracovní tempo a jehož rychlost mu nedovoluje ani odehnat otravný hmyz. Monotónní mechanická práce ohrožuje lidské psychické zdraví a člověk se může snadno nervově zhroutit. Monumentální stroj, který Charlie opravuje, hlavního protagonistu několikrát pohltní. Vedení továrny experimentuje se zařízením, které by umožnilo dělníkům současně obědovat a pracovat. Atd. (*Moderní doba*, režie Charlie Chaplin, USA 1936.)

podstatu, jak to o něm hlásala klasická filozofie. V modernismu se člověk stával subjektem, neopakovatelným Já, „které se zabývá především svojí individuální *autenticitou*, svojí jedinečnou, neredukovatelnou povahou, oproštěnou od společenských výtvorů a konvencí, ode všech masek, přetvářek a jiných pokřivení, která lidskému Já společnost ukládá.“⁶⁷ Modernistického člověka determinuje jeho osvobozená vůle. Kritérium vůle je ostatně pojem, jímž J. W. Goethe definoval moderního člověka, když ke kategoriím jako antický versus moderní přidává „měti“ versus „chtěti“⁶⁸. „Měti uloženo člověku“, říká Goethe a pokračuje, „chtění si sám člověk ukládá, člověka vůle jest jeho nebe“; „chtění přesahující síly jednotlivce, jest moderní“.⁶⁹ Důraz na Goethovo chtění, společně se získanou subjektivností a až přehnanou sebereflexí tvořilo nejdůležitější charakteristiku moderního Já. Modernistický člověk tak nabyl svou jedinečnost a neopakovatelnost.⁷⁰

Změna fyzického světa i samotného člověka se týkala přirozeně také světa metafyzického, jenž se modernímu člověku drolil před očima: „Vše trvalé a stálé se mění v páru, vše posvátné se znesvěcuje a lidé jsou posléze donucováni dívat se na své životní postavení a vzájemné vztahy střízlivými očima.“⁷¹

Osvícenství způsobilo v novodobé duchovnosti jistý paradox. Filozof Leszek Kołakowski jej nazývá dialektikou osvícenství, které chtělo člověka a jeho rozum vysvobodit z područí mýtu a mýtického uvažování a jehož počínání se obrátilo v pravý opak.⁷² Pro 19. stol. je typický hojný výskyt

⁶⁷ Daniel Bell: op. cit., str. 44.

⁶⁸ Viz: Karel Adámek: Goethe a Schlegel o Shakespearovi, *Lumír* 1859, roč. IX, č. 27, str. 641.

⁶⁹ Tamtéž, str. 641-643.

⁷⁰ Daniel Bell z tohoto obratu k jedinečnému subjektu vyvozuje vznik nejrůznějších hnutí, která od 19. stol. začala bojovat o práva menšin (ženské hnutí, boj proti otrokářství, proti práci dětí atd.). „Jedinec začal být chápán jako jedinečná bytost s jedinečnými aspiracemi a jeho život se stal ještě vzácnějším a posvátnějším než dosud. Ochrana jednotlivého života se stala hodnotou samou o sobě.“ (Daniel Bell: *Kulturní rozpory...*, op. cit, str. 70.)

⁷¹ Karel Marx, Bedřich Engels: *Komunistický manifest*, podle osmého autorizovaného německého vydání přeložil Ivan Olbracht, Praha 1970, str. 32-33.

⁷² Leszek Kołakowski: *Glówny nurty marksizmu: Powstanie-rozwój-rozklad*, Londyn 1988, str. 1085-1086.

nejrůznějších milenaristických a mesianistických proudů, které nahrazovaly modernímu člověku korodující křesťanství a duchovnost.

Umění

Během 19. stol. došlo k řadě převratným objevům ve vědě a technice. Díky nim se svět začal nejen zmenšovat, ale také zabstraktňovat. Nejprve se tak stalo v biologii, která objevila buňku a přišla s teorií o buňkách jako základní stavební jednotky tkáně.⁷³ Od poloviny 19. stol. se také objevily na první pohled méně pochopitelné alternativní zdroje, jako byla elektřina. Modernistický člověk se začal zajímat o skrytou podstatu svého světa i sebe sama. Tento zájem vyvrcholil v roce 1900, kdy Max Planck publikuje teorii kvantové fyziky a kdy Sigmund Freud vydal svůj *Výklad snů*. O pět let později přišel Albert Einstein s teorií relativity, která znamenala konec newtonovské představy světa jako systému neměnných vztahů. Umění není přirozeně pouhou ilustrací vědeckých a technických objevů, nicméně tak radikální proměnu viditelného i neviditelného světa sehrál jistě svou podstatnou roli při jeho formování.

Zrod modernistického individua se nejprokazatelněji projevil u romantických malířů, kteří odmítli doposud tradiční mytologické a antikizující náměty svých děl. Objevili bohatství individuálního pohledu, když začali zobrazovat aktuální události. Další krok proti omezujícím pravidlům výtvarného akademismu učinili realisté a po nich impresionisté, kteří začali hledat náměty svých děl přímo ve volném plenéru.⁷⁴ Opuštěním ateliéru s divadelně pojatými kompozicemi výtvarné umění objevilo zcela jiný svět. Zjistilo, že jej netvoří pevné linie, ale naopak „vše se nachází ve stavu

⁷³ Viz např. přednáška J. E. Purkyněho v roce 1837 o buňkách a jejich stěžejním významu pro život.

⁷⁴ Kunsthistorička Anita Pelánová upozorňuje, že se tak stalo i díky průmyslově vyráběným barvám, které se díky svým vlastnostem se mohly používat i mimo ateliér. (Viz: Anita Palánová: *Výtvarné avantgardy 20. Století: 1900-1945*, Praha 2010, str. 10.)

neustálého chvění“⁷⁵ a pohybu. Téma adekvátního zobrazení neustále se proměňujícího světa se stalo příznačným symptomem umění 19. stol. Mimetická krize a neúspěšné hledání nového slohu se projevil příklonem k historizujícím slohům. Přelom 19. a 20. stol. pak toto estetické tápání řešil dvěma způsoby. Na jedné straně se symbolem secese stal dokonale prokomponovaný ornament, který neměl nic společného se zobrazovanou realitou a který byl vyjádřením umělé krásy, jež rezignovala na stávající svět. Na straně druhé se umění pod vlivem exaktních věd vydalo směrem k experimentu, jenž nutně předpokládá existenci poznatelného, ověřitelného systému. Stejně významnou linií, jež se objevila v předminulém století, byly tendence k vytvoření komplexně pojatého světa prostřednictvím umění.

V roce 1919 vznikl sloučením uměleckoprůmyslové školy s výmarskou akademií Bauhaus, jenž představoval jeden z prvních pokusů reformovat umělecké školství. V Bauhausu byly dosavadní ateliéry nahrazeny specializovanými dílnami, které museli všichni studenti povinně absolvovat. Posluchači výmarské školy tak byli ve svém umění rozvíjeni po všech stránkách; měli se opět stát řemeslníky, kteří nemají nic společného s průmyslovými dělníky. Symbolem Bauhausu se stala středověká katedrála. Středověk byl pro tvůrce této školy ideálním obdobím, kdy tehdejší řemeslníci dávali veškerou svou kreativitu a talent na výstavbu velkolepé kolektivní stavby, která oslavuje Boha. Stavba a stavění, k nimž odkazuje název výmarského institutu, tak byly chápány jako spojení společenské i duchovní podstaty člověka. Podle Waltera Gropia stavění vyrovnává všechny rozdíly mezi lidmi a prostřednictvím umění je sjednocuje.⁷⁶ Inspiraci středověkem lze nalézt i v systému vzdělávání studentů Bauhausu. V čele každé dílny stál jeden mistr, u něhož posluchači začínali jako učedníci, složením příslušných zkoušek se stávali tovaryši a nakonec samotnými mistry. Vzdělávací systém Bauhausu rozvíjel nekonvenční pedagogiku, jež měla studenty naučit holistickému chápání světa a člověka. Tak například v úvodním kurzu (tzv. Vorkurs) byli vedli zákonů přírody a umění studenti

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Viz: Walter Gropius: Program of the Bauhaus in Weimar [1919] In: Timothy O. Benson and Éva Forgács (eds.): *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, Los Angeles 2002, str. 204-207.

Bauhausu také vzdělávání o zákonitostech svého těla. Vorkurs je učil správné životosprávě, jeho součástí byla i různá fyzická a dechová cvičení. Svůj význam měla i druhá část názvu německé školy - haus. Bauhaus byl pro své posluchače domem, tj. internátní školou, kde všichni žili kolektivním způsobem života; ten se mimo jiné projevoval i tím, že studenti nosili bauhausiánský stejnokroj.

Výmarský Bauhaus chtěl prostřednictvím své školy vytvořit nejen nové umění, ale takého nového člověka a jeho společnost. Bauhaus je jedním z mnoha příkladů modernistické utopie.

UTOPIE

Když v roce 1516 vyšla *Knížka vpravdě zlatá a stejně užitečná jako zábavná o nejlepším stavu státu a o novém ostrově Utopii* anglického filozofa Thomase Mora lidstvo zjistilo, že existence dobré společnosti a šťastného světa je možná. Kdesi na hranici stávajícího světa se nacházel stát bez bídy a vykořisťování, bez lži a násilí, závisti, hněvu i zahálky a vyčerpávající práce. Vydání této knihy ale také znamenalo, že lidstvo takové projekty šťastného místa začalo hledat, projektovat a v neposlední řadě také realizovat.

Podle polského sociologa Jerzyho Szackého je výskyt utopií typický především v určitých „historických situacích, jmenovitě takových, kdy si jedinci a společenské skupiny ostře uvědomují nepřirozenost existujících poměrů.“⁷⁷ Takové situace jsou v dějinách lidstva spojeny s krizí, kdy starý „řád se hroutí a nový se ještě nestal skutečností.“⁷⁸ Právě takové situace nejvíce přejí vzniku utopických vizí. Utopista je pak tím, kdo tuto krizi nejen popisuje, ale kdo vůči ní staví celkovou představu nové, lepší společnosti a světového řádu. V tom spočívá rozdíl mezi reformátorem a utopistou. Zatímco reformátor považuje stávající svět za v podstatě dobrý, k jehož dokonalosti stačí svět jen drobně revidovat, pak utopistův pohled na svět je nutně dualistický – dobro versus zlo. Utopický přístup ke světu je proto přístupem idealistickým a utopistou je ten, kdo „chce skutečnost absolutně špatnou nahradit skutečností absolutně dobrou.“⁷⁹ Utopie, jakkoli nabírají různých podob, se projevuje třemi schodnými charakteristikami. Jedná se složitou teoretickou strukturu (1.), jejímž jádrem je projekt ideální společnosti (2.), který se vztahuje jak ke konkrétní situaci, tak i k univerzálním hodnotám (3).⁸⁰ Podle filozofky Ireny Pańków je v případě utopie dále velice důležité kritérium mýtu. Aby mohla utopie vůbec

⁷⁷ Jerzy Szacki: *Utopie*, Praha 1971, str. 106.

⁷⁸ Tamtéž, str. 108.

⁷⁹ Tamtéž, str. 21.

⁸⁰ Viz: Irena Pańków: *Filozofia utopii*, Warszawa 1990, str. 170-172.

vzniknout, potřebuje mýtus jako nezbytné podloží, z něhož čerpá své argumenty. Utopie z mýtu nejen vychází, ale také jej racionalizuje a oživuje.⁸¹

Szacki klasifikoval několik druhů utopie. Nejzákladnějším druhem utopie je utopie místa, jejímž nejlepším příkladem může být výše uvedená kniha T. Mora. Tento nejstarší typ utopie však podle některých autorů zanikl s koncem velkých zeměpisných objevů, kdy byl svět poznán a kdy už nebylo místa, kde by podobný šťastný ostrov mohl vzniknout. Podle polského sociologa se proto utopie z kategorie místa přenesla do kategorie času. V souvislosti s tím Szacki vyčlenil dvě základní podoby utopie času. První, retrospektivní hledá ideál v minulosti, druhá, prospektivní hledá ideál dobré společnosti v budoucnosti. Obě podoby utopie jsou dále v pojetí polského sociologa děleny na eskapistickou a heroickou. Zatímco v případě eskapistické utopie stačí pouze rozpoznání krize společnosti a její následné odmítnutí, heroické utopie si vyžadují i konkrétních kroků k realizaci nového, šťastného světa.

Retrospektivní a prospektivní utopie jsou typické pro přelom 18. a 19. stol., kdy vůči krizi tohoto období bylo hledáno ideální řešení v minulosti či budoucnosti. Právě na přelomu 18. a 19. stol. „byly objeveny“ tři nejvýznamnější historické „ostrovy štěstí“, které byly v přímém rozporu se vznikajícím modernistickým světem. Prvním takovým bezstrastným ostrovem byla antika, respektive staré Řecko, které podobnou funkci plnilo sice již od renesance, ale teprve od dob revoluce ve Francii v roce 1789 se stává skutečnou utopií a mýtem zároveň. Szacki připomíná *Dopisy o estetické výchově* (1795) Friedricha Schillera, v nichž

jako jeden z prvních, nikoli však jediný, dodával mýtu šťastného Řecka výrazně antikapitalistické zabarvení a spojoval jej s kritikou dělby práce a společnosti, ve které individuum je pouze kolečkem velkého mechanismu. Lidi zde [tj. v době F. Schillera - jj] nic nespojuje, každý žije svými záležitostmi a nestará se o druhé. [...] Úplně jinak to vypadalo v Řecku. Tam se každý jedinec těšil z nezávislého života, leč

⁸¹ Viz: Tamtéž, str. 188-197.

bylo-li zapotřebí, spojoval se v celek s ostatními. Existovala tam pravá morálka i pravá společnost.⁸²

Druhým šťastným historickým obdobím se především v době německého romantismu stal středověk, kdy lidé „žili ještě opravdově, byli schopni velkých činů, neznali ziskuchtivost a kramářství, závist a egoismus.“⁸³ Poslední typ retrospektivní utopie byl v 19. stol. typický především pro kultury střední a východní Evropy. Jedná se utopii prvotní demokracie, která přinášela představu o prvotní rovnosti všech lidí. V Polsku se projevovala idealizací předkřesťanských dějin polské společnosti, kde svobodný lid žil v harmonii sám se sebou i se světem. Teprve s rozšířením křesťanství a feudálního společenského modelu Poláci o svůj šťastný svět přišli. V Rusku podobnou roli sehrál mýtus staroruské pospolitosti obcí, která - na rozdíl od idealizovaného předkřesťanského Polska - přežila na ruské vsi téměř do 19. stol.

Všechny tyto uvedené utopie sdílí představu jakéhosi prvotního věčného řádu, který v dějinách lidstva již existoval, k němuž je třeba se vrátit, případně si jej vzít jako příklad hodný následování. Jednou z významných podob utopie, které se takových období v dějinách lidstva dovolávaly, byla utopie řehole. Tento druh utopii se vracel do období raného křesťanství a vzniku mnišství. Po člověku vyžadoval, aby se panující společenské krizi postavil celou svou osobností, proto se podle klasifikace Szackého jedná o druh utopii heroických. Utopie řehole tvořily jakýsi dobrý ostrov uprostřed společnosti. Její představitelé byli přesvědčeni, že aby bylo možné svět napravit, je nezbytné jej opustit a uzavřít se do vlastního společenství, do komuny stejně smýšlejících jedinců. Velmi často se příslušníci této podoby nápravy světa odlišovali od zbytku společnosti také fyzicky – ať už specifickým oděvem, nebo vlastním jazykem. Společným znakem života v takovýchto komunách byl důraz na vzájemné mezilidské vztahy, eliminaci egoismu a sobectví. Stejně důležitou váhu v takových společnostech mělo dodržování vnitřních pravidel a snaha o chudobu a askezi. Askeze, která

⁸² Jerzy Szacki: *Utopie*, op. cit., str. 53.

⁸³ Tamtéž, str. 53-54.

původně znamenala řemeslnou či sportovní zdatnost, se v době vzniku mnišství stala synonymem pro lidské zdokonalování a umění odříkání si.⁸⁴ Askeze v případě raně křesťanských klášterů měla vyjádřit touhu po tzv. bílém mučednictví. Bílé mučednictví vzniklo v době, kdy se křesťanství stalo státním náboženstvím a kdy křesťané přestali být pronásledováni a pro svou víru již nepřinášeli absolutní oběť – smrt. Odtud podle prolité krve byla mučednická smrt prvních křesťanů nazývána jako tzv. červené mučednictví.⁸⁵ Mučednický charakter prostřednictvím askeze vyjadřovaly i mnohé utopie řádu.⁸⁶

Ne všechny utopie řehole musí mít tak precizovaný náboženský charakter. Podle Szackého stačí, jedná-li se o malou skupinu jedinců, kteří akcentují svůj nesouhlas se stávajícím makrosvětlem a kteří vůči němu vytvoří paralelní společenství s vlastními pravidly. Mezi taková společenství náležely tzv. přátelské spolky, které koncem 18. stol. a v 1. pol. 19. stol. zakládali příslušníci romantické mládeže. Tyto spolky byly vyjádřením odmítavého gesta vůči světu „starých“, jenž byl v očích mladých romantiků synonymem oportunistu, egoismu a sociálních křiv. Tímto odmítnutím měly být dále vyjádřeny pochybnosti nad dosavadními morálními a politickými hodnotami předcházející generace. Protože mladí romantici neviděli možnost, jak tyto ustálené hodnoty změnit, své představy o budoucím světě realizovali v rámci uzavřeného společenství, jež vyznávalo zcela jiný hodnotový řád.

Klasickým literárním ztvárněním takové tendence mezi romantickou mládeží je román J. W. Goethea *Vilhelm Meister* (1795). V Polsku pak tuto tendenci reprezentuje Adam Mickiewicz a jeho Společnost filomatů, neboli přátel vědy, založená v roce 1817. Historička polského romantismu Alina Witkowska tuto společnost nazvala „republikou mladých“.

⁸⁴ Blíže viz: Karl Suso Frank: *Dějiny křesťanského mnišství*, Praha 2003, str. 12-18.

⁸⁵ Blíže viz: James B. North: *Dějiny církve od Letnic k dnešku*, Praha 2001, str. 52-53.

⁸⁶ Není jistě náhoda, jaké oblíbě se těšila bílá barva v období moderny, především to platí o ruskou modernu. Motiv bílé lze sledovat i v případě divadelních studií, která inklinovala ke klášternímu způsobu existence (viz např. bílý sál varšavské Reduty). V mnohém se jistě jedná o vyjádření duchovní čistoty, jež bylo v těchto studiích praktikováno. Může se ale také jednat o odkaz na mučednický význam bílé barvy. Mučednictví nebylo těmto podobám divadelního studia cizí.

Nápadná je především snaha uzavřít se do vlastního kruhu uznávaného za společnost, jež je organizována jako republika mající právní strukturu, která je vybudována podle vzoru autentických státních organismů. Je to koncepce uzavřená a kompaktní, spočívající v pokusu napodobit v určitém, izolovaném prostředí strukturu republikánského státu, který by sloužil mládí a přátelství. Krátce řečeno, jde o založení státu mladých.⁸⁷

Mickiewiczovy zkušenosti ze Společnosti filomatů byly zúročeny v jeho *Knize národa polského a poutnictví polského*, kterou Mickiewicz napsal po potlačení listopadového povstání během pobytu v Drážďanech. Mickiewicz v ní sepsal politický program, který postuloval jako utopii řehole. Emigranti se měli odlišovat nejen svými morálními zásadami, ale také idejemi a také úbořem – měli nosit povstalecké čamary. Měli reprezentovat ideální Polsko, které nebude mít nic společného s poraženým státem, jehož pád Mickiewicz kladl za vinu staré generaci, ani s nelidským světem západoevropské buržoazie.

⁸⁷ Alina Witkowska: *Rówiešnicy Mickiewicza: Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962, str. 73. Cituji podle: Jerzy Szacki: *Utopie*, op. cit., str. 81-82.

KAPITOLA VLOŽENÁ

STRUČNÝ PŘEHLED DĚJIN POLSKÉHO DIVADLA

Počátky divadla v Polsku

O počátcích divadla na polském území se dochovalo příliš málo pramenů, aby z nich bylo možné vyvozovat konkrétní závěry.

Centrem středověkého divadla byl Krakov, odkud pochází scéna *Navštívení hrobu* z 1. pol. 13. stol. Hrála se ve wawelské katedrále a pravděpodobně i v dalších městech (zachovalo se 24 rukopisů a 2 inkunábule). O dalších divadelních aktivitách nemáme žádné důkazy, což samozřejmě nevyklučuje existenci liturgického divadla a ani pašijových cyklů. Kolem roku 1580 vydal čenstochovský paulán Mikołaj z Wilkowa rozsáhlou pašijovou hru *Historyja o Chwalebnyh Zmartwychwstaniu Pańskim*, v níž ale dlouhou dobu nebyl rozpoznán divadelní scénář⁸⁸.

O moc lépe na tom co do pramenů není ani vznik humanistického divadla. Víme, že roku 1506 se v paláci prince Zygmunta⁸⁹ hrála latinská komedie. Nevíme ale, kdo ji hrál a o jakou komedii se jednalo. První konkrétnější informace o divadle polských humanistů se týká až představení hry neznámého autora *Ulissis prudentia in adversis*, které se hrálo roku 1515 na Wawelu.

Teprve od 16. stol. existují spolehlivé důkazy o liturgickém divadle, mysterijních cyklech, světském i humanistickém divadle. Jeho vrcholným projevem je první polská tragédie *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowského z roku 1578.

⁸⁸ Teprve až studie prvních polských historiků divadla z přelomu 19. a 20. stol. rozpoznaly, že se jedná o pašijovou hru. Na scéně se v novodobé historii objevila díky Leonu Schillerovi, který text inscenoval pod názvem *Wielkanoc* (prem. 2. 4. 1923, Reduta, Varšava). Inscenaci jsem se věnoval ve své diplomové práci - Jan Jiřík: *Živé divadlo Leona Schillera (Kořeny, souvislosti, realizace)*, FF UK 2005, str. 83-89.

⁸⁹ O rok později (1507) vstoupí do dějin jako král Zigmunt I. Starý.

Národní divadlo

V září roku 1764 byl zvolen novým panovníkem Reczypospolité obou národů Stanislav II. August (Stanislav August Poniatowski). Poslední král šlechtické republiky Poláků a Litevců začal s radikální modernizací⁹⁰, v níž měly hlavní roli sehrát časopis *Monitor* (1765-1785) a divadlo.

Na stranách *Monitoru* pod pseudonymem *Theatralski* Stanislav Poniatowski a jeho nejbližší spolupracovníci Adam Czartoryjski a Ignacy Krasicki přesvědčovali čtenáře o užitečnosti divadla jako o výchovné instituci, která se může Polákům stát „školou života“:

Dobra, která na posluchače plynou z divadelního představení, jsou mnohá. /.../ Polský posluchač bude posuzovat představení, která jsou připravována pro jeho zábavu i poučení; představení naplněná úctou k pravému lidu, zesměšňující přečiny a doprovázející ke cnosti.“⁹¹

Divadlo Stanislava Augusta bylo založeno roku 1765 a tvořily jej tři soubory – francouzský, italský a polský. Divadlo bylo po organizační stránce novým typem – jednalo se o první polské veřejné divadlo. Král jej částečně dotoval tím, že si najímal konkrétní soubor, nad jehož repertoárem měl kontrolu pomocí svých inspektorů. Do hlediště měl přístup každý, kdo si koupil vstupenku, případně si předplatil místo. Brzy se pro divadlo vžil název Národní divadlo.

Polský herecký soubor tvořilo šest herců, bývalých absolventů jezuitské a piaristické koleje, a pět hereček. Problémem nového divadla se stal repertoár. Staré polské hry neodpovídaly královu záměru, jako nevyhovující byly shledány překlady soudobé zahraniční dramatiky. Stanislav August

⁹⁰ Poniatowski podnikl v 50. letech řadu studijních cest po zemích západní Evropy, kde se seznamoval s civilizačními novinkami a také s předními mysliteli své doby. Největší intelektuální vliv na něj měl salon Marie Thérèse Rodet Geoffrin, s níž udržoval písemný styk i jako polsko-litevský král.

⁹¹ Ignacy Krasicki (?): O wychowawczej roli teatru In: Jan Kott (ed.): *Teatr Narodowy 1765-1794*, Warszawa 1967, str. 98.

proto vypsál dramatickou soutěž, která měla divadlu poskytnout nové texty. Zdá se, že soutěže se nakonec zúčastnil pouze jeden dramatik – Józef Bielawski, jehož komedie *Natręci* měla v Národním divadle premiéru 19. listopadu 1765.

Námět Bielawského hry je více než prostý: Hrabě se zamiluje do šlechtičny Lucyndy, s níž se navzdory nástrahám protivníků ožení. Milostný příběh byl doplněn dvěma balety v provedení italského souboru, epilogem a prologem. V něm vystoupila bohyně Thália, jež poděkovala králi, že ji pozval do Polska, které zatím žilo ve stínu velkých evropských států, ale které se díky ní postaví na jejich úroveň.

Představení mělo u publika velký úspěch; do konce ledna 1766 byla komedie nejméně šestkrát zopakována a na repertoáru se udržela i během následující sezóny.

Hlavním dramatikem a realizátorem královy představy o službě divadla polské společnosti se stal komediograf Franciszek Bohomolec. Absolvent varšavské jezuitské koleje debutoval na scéně Národního divadla komedií *Małżeństwo z kalendarza* (prem. 4. března 1766). I v případě druhé polské premiéry máme do činění s milostnou zápletkou. O ruku Elizy, dcery konzervativního magnáta, se uchází polský šlechtic Marnotrawski a asimilovaný cizinec Ernest, jenž ji nakonec také získá za ženu. Bohomolcova veselohra zobrazovala ale daleko podstatnější konflikt, než je pouze rivalita dvou soupeřů v lásce. Stavěla proti sobě dva světy; starý, jenž se měl v zemi osvíceného vladaře stát definitivní minulostí, a nový, v němž chtěl panovník Polsko vidět. Stručně řečeno se jednalo o konflikt mezi modernizovanou Evropou a sarmatským Polskem⁹². Toto základní schéma se stalo tématem všech komedií veleúspěšného Franciszka Bohomolce a přebraly jej i následující generace polských dramatiků:

⁹² Sarmatismus – barokní kulturní směr (16. - 18. stol.), podle něhož byla polská aristokracie potomky starověkých Sarmatů, po kterých měla údajně zdědit touhu po svobodě, pohostinnost, dobrodušnost, odvahu a hrdinství. Sarmatské Polsko bylo interpretováno jako poslední oáza svobody tehdejší Evropy a jako ochranná pevnost pravého křesťanství proti Turkům, Tatarům, pravoslaví a protestanství. Značné popularity se těšil mariánský kult, na nějž byl v duchovnosti sarmatismu kladen speciální důraz. Polský sarmatismus se projevoval i v kultuře - v oblečení (tzv. župan a kontuš), ve výrazně dlouhých knírech či zčásti vyholených hlav.

Od té doby /tj. od premiéry *Małżeństwa z kalendarza* – jj/ měli Poláci více jak sto let psát hry, v nichž je hlavním motivem podobný konflikt dvou postav. Postavu asimilovaného cizince časem vystřídal rodilý Polák v cizím obleku. Kontuš a frak se staly symboly; vyjadřovaly konflikt mezi obdivem k západní civilizaci a příslušností k odlišnosti, která pocházela z doby, kdy Polsko žilo v izolaci.⁹³

První etapa existence Národního divadla skončila po dvou sezónách. Roku 1767 byl zrušen polský a italský soubor, roku 1769 soubor Francouzů. Polsko se ocitlo ve složité politické situaci, která vyvrcholila roku 1772 prvním dělením šlechtické republiky.

Druhá etapa Národního divadla začala roku 1774. Roku 1779 byla otevřena nová budova s celkovou kapacitou tisíc dvě stě diváků. Národnímu divadlu v tomto období také ubyla konkurence řádových divadel – roku 1773 byla králem zrušena jezuitská kolej a školství přešlo pod patronát státu. Divadlo se těšilo velké pozornosti diváků, kteří měli přímý vliv na uváděný repertoár. Po každém představení vystoupil tzv. orátor, který ohlásil program na následující den. Když byl potleskem schválen, ředitel dal tisknout plakáty a soubor začal s přípravou představení. Od roku 1779, kdy byla založena nakladatelská série *Teatr polski*, začalo Národní divadlo vydávat tiskem nejúspěšnější hry svého repertoáru. Podle odhadů *Teatr polski* do roku 1794 vydal minimálně sto devadesát divadelních textů.

Roku 1790 se šéfem polské scény stal herec, dramatik a překladatel Wojciech Bogusławski. Bogusławski vybudoval silný herecký soubor (tvořilo jej 12-20 herců), výrazně obohatil soudobý repertoár vlastní i překladovou tvorbou a vytvořil z Národního divadla platformu podporující královu politiku. Za jeho vedení se v repertoáru objevují aktuální novinky západoevropské dramatiky (A. von Kotzebue), překlady klasiky (W. Shakespeare), ale i původní polské hry nekomedialních žánrů, jako je např.

⁹³ Zbigniew Raszewski: *Krótká historia teatru polskiego*, Warszawa 1977, str. 60.

historická hra *Kazimierz Wielki* J. Niemcewicza z roku 1792 anebo první polská opera W. Bogusławského *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale*. Tato opera, k níž hudbu napsal pražský rodák Jan Stefani, odehrála důležitou roli v dějinách polské společnosti, jakkoliv se na scéně objevila pouze dvakrát – 1. a 3. března 1794. Dobovým publikem byla pochopena jako výzva k účasti na povstání, které zanedlouho vypuklo pod vedením Tadeusze Kościuszka. Písně z opery zlidověly a byly zpívány povstalci.

Druhá etapa Národního divadla skončila s existencí Rzeczypospolité obou národů v roce 1795. Divadelní činnost byla ve Varšavě obnovena až roku 1799, kdy se do vedení polského souboru opět vrátil Wojciech Bogusławski. V tomto období se Bogusławski zaměřil na konvenční dramatikou, která ničím neprovokovala cenzuru, a na budování výrazného hereckého souboru. Roku 1811 otevřel Divadelní školu, pro jejíž potřeby napsal učebnici herectví. Roku 1814 odešel z postu ředitele a začal se věnovat historii varšavské scény – několiksvazkové *Dějiny Národního divadla* vyšly ve 20. letech 19. stol. V novém politickém uspořádání se změnila funkce i organizace Národního divadla. Na scéně se objevoval zejména komediální repertoár, jenž byl zcela podřízen herecké složce. Od začátku 19. stol. se varšavské divadlo měnilo na divadlo hereckých hvězd. Národní divadlo a i další veřejné scény, které během 19. stol. vznikaly, se staly součástí Varšavských vládních divadel, jež scény financovala a která dohlížela nad jeho repertoárem. Tato situace – divadlo hereckých hvězd i centralizované řízení různých scén – trvala až do roku 1915.

Vedle Národního divadla bylo divadlo organizováno také jednotlivými aristokratickými rody. Šlechtické divadlo, ať již hráno urozenými amatéry, nebo najímanými profesionály, existovalo až do 2. pol. 19. stol. Od 80. let 18. stol. vzniklo ve velkých polských městech několik veřejných divadel. Řada z nich měla epizodický charakter. Nejstabilnější veřejná divadla byla provozována ve Vilniusu (od 1785), v Krakově (od 1787 německý soubor, od 1789 také s polským souborem) a ve Lvově (od 1780). K polskému divadelnímu životu 19. stol. patřily také kočovné herecké společnosti. Se zánikem šlechtické republiky začíná oblastní veřejné divadlo upadat. Na začátku 19. stol. si na katastrofální stav divadla ve Vilniusu stěžoval např.

historik a politik Joachim Lelewel. Lelewel ve vilniuském tisku kritizoval nefunkční a zastaralou divadelní techniku místní scény, nedostatečné osvětlení a především konvenční repertoár⁹⁴. Divadlo se dostalo na okraj zájmu nastupující generace romantiků, kteří začali dávat přednost „divadlu“, jež si vysnili při četbě knih. Leon Schiller v textu o *Dziadech* charakterizoval divadelní zkušenost mladého Mickiewicze ve Vilniusu následovně: „Nejednou se v tomto divadle musely zavírat oči a zacpávat uši, muselo se mít divadlo v sobě samém a doplňovat si, opravovat si a zkrášlovat představení, předělávat je podle sebe“⁹⁵. Do vztahu polských romantiků k divadlu zasáhla i politika. Po prohraném Listopadovém povstání (1830-1831) se většina mladé generace, která se vzpoury aktivně zúčastnila, ocitla v emigraci. V dějinách polského divadla došlo k rozdělení vývojové linie do dvou částí. Na území bývalého Polska divadelní kultura upadá; výjimku tvoří Varšava, která pokračovala v inscenování komediálních žánrů a v kultu hereckých hvězd. V emigraci, především v Paříži, se objevila řada dramatiků, kteří tvořili bez kontaktu s aktuální divadelní kulturou v rodné zemi.

Městská divadla

Od 2. pol. 19. stol. se začala proměňovat polská společnost a s ní i divadlo. Po prohraném Lednovém povstání (1863-1864) se hlavním společenským hybatelem namísto šlechty stalo měšťanstvo a inteligence. Nejbohatší měšťanská divadelní kultura vznikla v rakouském záboru, ve kterém polská společnost, její kultura a jazyk nebyly vystaveny takovému politickému tlaku, jak se dělo v záborech ovládanými Rusy a Prusy. Lvovská scéna se otevřela na uvádění zahraničních novinek v činohře (např. Ibsenovy *Nápadníci trůnu* v 1879) i v opeře (*Lohengrin* Richarda Wagnera inscenován v 1877). Významnou polskou scénou a to v kontextu všech třech

⁹⁴ Parafrazuji podle: Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada: Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998, str. 28.

⁹⁵ Leon Schiller: Głównie założenia nowej inscenizacji „Dziadów” In: Tentyż: *Theatrum militans 1939-1945*, Warszawa 1987, str. 103.

záborů se stalo krakovské divadlo v čele se Stanisławem Koźmianem. Původně divadelní kritik a literát se do uměleckého vedení městského divadla dostal v roce 1866 a následujících třicet let měl výrazný podíl na formování tzv. krakovské školy.

Koźmianova hlavní činnost spočívala především v budování repertoáru, ve kterém kladl důraz na klasická díla. Během svého působení inscenoval osmnáct her Williama Shakespeara, z toho sedm z nich (především komedie) byly v Polsku uvedeny poprvé. Všechny hry alžbětinského dramatika byly přeloženy z anglického originálu. Ve své dramaturgii se také vracel ke starší dramatické – znovuuvedl *Odprawu posłów greckich* Jana Kochanowského, či komedie polského osvícenství. Jako první polský divadelník začal uvádět hry romantických emigrantů. Roku 1872 inscenoval dnes již téměř zapomenutou hru *Konfederanci barscy* Adama Mickiewicze; od roku 1869 to byla dramatika Juliusze Słowackého, od něhož uvedl v polské premiéře celkem devět her. Koźmianova dramaturgie byla brzy napodobována i v dalších polských městech a stala se základem dramatického kánonu novodobého polského divadla. Vedle děl klasiků a starších autorů objevil několik nových dramatiků; za jeho éry bylo zorganizováno dvanáct dramatických soutěží.

Poučen západní praxí⁹⁶ se zaměřil na hereckou a inscenační praxi. Divadelní představení začal pojímat jako celek, v němž nebylo místa na herecké typy a ani na svévoli hereckých hvězd. Snažil se herce zbavit manýr romantického herectví a položil základ ansámblovému herectví. Realističtějšímu hereckému projevu pomohlo zavedení plynového osvětlení, díky němuž mohli herci využívat celý prostor scény a nikoliv pouze okolí forbíny, jak tomu bylo do té doby. Divadlem Stanisława Koźmiana prošla řada hereckých osobností, které měly velký vliv na utváření moderního herectví konce 19. stol.⁹⁷ Zvláštní důraz Koźmian kladl na historicky věrné zachycení zobrazovaného prostředí, v němž vycházel ze studia autentických pramenů a ikonografie.

⁹⁶ V 50. letech 19. stol. hojně cestoval po Evropě (především Vídeň, Německo a Paříž), kde studoval tamní divadelní kulturu.

⁹⁷ Jednalo se např. o Antoninu Hoffmannovou, Helenu Modrzejewskou, Ludwika Solského anebo Romana Żelazowského.

I jako ředitel a umělecký šéf divadla se dále věnoval psaní o divadle, ve kterém zdůrazňoval jeho umělecký a společenský význam. V jeho divadelní praxi i teorii se velkému zájmu těšil dramatik. Právě Koźmian založil specifický kult autora, v němž pokračovali i další reformátoři divadla, když tvrdili, že polské divadlo lze zdokonalit „pouhým“ správným přečtením romantické dramatiky a jejím věrným inscenováním.

V poslední dekádě 19. stol. se začalo o slovo hlásit Mladé Polsko, které v divadle vidělo vhodného spojence v revizi národních mýtů. „Publikum muselo v souvislosti s tím vyslechnout mnoho nepříjemných pravd a je třeba přiznat, že málokdy tak činilo s takovým zájmem jako tehdy. Po prvotním váhání a sporech se stalo jedním z nejlepších spojenců Mladého Polska a nepochybně se přičinilo na jeho rozmachu.“⁹⁸

V roce 1893 bylo otevřeno nové městské divadlo v Krakově, v roce 1900 ve Lvově. Obě budovy byly vybaveny nejmodernějších divadelní technikou, obě měly již elektrické osvětlení⁹⁹ a každá z nich byla určena pro tisíc diváků. Prvním ředitelem těchto scén se stal Tadeusz Pawlikowski (1893-1900 Krakov, 1900-1906 Lvov).

Pawlikowski studoval původně hudbu a dirigentství, mimo jiné i u Ference Liszta. V 80. letech 19. stol. pobýval na cestách po Německu, kde začal studovat divadelní režii, a to nejprve ve Výmaru u Jozsa Savitse, dále u Ludwika Chronegka v Meiningenu. Na začátku 90. let byl pravděpodobně stážístou v Théâtre Libre. Pawlikowski byl prvním polským režisérem v plném významu toho slova. V krakovském období byl jeho režijní rukopis ještě zcela ovlivněn realismem a naturalismem. Inscenace Tadeusze Pawlikowského vynikaly davovými scénami, které režíroval podle vzoru Meiningenských, a dále co nejvěrněji naturalisticky zachyceném prostředí.¹⁰⁰

⁹⁸ Zbigniew Raszewski: op. cit, str. 162.

⁹⁹ V Krakově, který tehdy nebyl ještě elektrifikován, byla za divadelní budovou postavena malá elektrárna.

¹⁰⁰ Naturalistickým stylem byly v Krakově inscenovány i hry nastupující mladopolské generace symbolistických dramatiků. Takto popsal inscenaci *Sonetů* J. A. Kisielewského z roku 1899 herec a druhý režisér éry Pawlikowského Józef Kotarbiński:

Ve Lvově se Pawlikowski přiblížil symbolistické režii; začal experimentovat se světelným parkem a dokonce i s filmem.¹⁰¹ Významný je jeho přínos v rozvoji repertoáru, v němž se poměrně rychle objevovaly novinky zahraniční dramatiky (např. H. Becque, M. Maeterlinck, A. P. Čechov, A. Schnitzler či A. Strindberg a L. Andrejev). Jako první také uvedl dramatickou tvorbu představitelů Mladého Polska v čele se Stanisławem Wyspiańským, který u Pawlikowského debutoval roku 1898 hrou *Warszawianka*.

Po odchodu z ředitelského postu pokračoval v režírování a v psaní o divadle. Od roku 1908 začal publikovat své překlady textů E. G. Craiga.

Mladé Polsko a Stanisław Wyspiański

Mladé Polsko změnilo dosavadní uvažování o divadle – promýšlelo novou estetickou podobu divadla i jeho roli ve společnosti. Drtivá většina mladopolských představ však zůstala v období přelomu 19. a 20. stol. na papíře. K jejich skutečné realizaci došlo až po 1. svět. válce.

Mladé Polsko lze vytyčit mezi následující data: V roce 1893 se v krakovském časopise *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* objevil cyklus článků *Reformátoři scény*, ve kterém bylo referováno o reformním hnutí v západoevropském divadle. Konec tohoto směru je pak datován rokem 1913, kdy byl ve Varšavě otevřen Teatr Polski, první scéna, která odpovídá „moderním nárokům dramatického, hereckého, inscenačního a režisérského

/.../ dekorace lesní mýtiny měla originální atmosféru /.../ Vpředu jsme za umělou zídkou umístili živé rostliny ve vázách. V zákulisí se tu a tam ozýval speciálně najatý imitátor ptáků; pomocí rozprašovače jsme scénu naplnili vůní borovicové smůly. Když se zvedla opona, sálem zavoněl les – iluze byla absolutní /.../.

(Józef Kotarbiński: *W służbie sztuki i poezji*, Warszawa 1929, str. 34. Cituji podle: Maria Prussak: Wstęp In: Stanisław Wyspiański: *Hamlet*, Wrocław 1976, str. IX.)

¹⁰¹ V Andrejevově *Životě člověka*, který Pawlikowski uvedl roku 1909 na scéně lvovského městského divadla, byla poprvé v polském divadle použita filmová projekce.

umění“ a která umožňuje „rozvoj specifického stylu národního umění“¹⁰². Dvacetiletí Mladého Polska měla několik etap.

První etapa se zaměřila na recepci zahraničního dramatu, a to zejména na tehdejší skandinávskou dramatikou (Ibsen, Bjørnson a Strindberg) a na hry M. Maeterlincka. Velkému zájmu se dále těšilo divadlo R. Wagnera – ať už se jednalo o jeho opery či divadelní představení v Bayreuthu. V novém zahraničním dramatu byla oceňována především jeho forma, jež dokáže, jak tvrdili tehdejší autoři, obrodit divadlo. V letech 1900-1905 došlo k druhé fázi, kdy polští divadelníci začali hledat vlastní, národní podobu moderního divadla a kdy se začali vracet k Adamu Mickiewiczovi a jeho pařížským *Přednáškám o slovanské literatuře*. Především v *Lekci 16.*, v níž se romantický básník zabýval slovanským dramatem, viděli předzvěst reformovaného divadla. Právě v této době vznikla představa monumentálního divadla (teatr monumentalny), které má být specificky polským divadlem-chrámem. Poslední fáze Mladého Polska se v divadle objevila po roce 1905, kdy do polského prostředí začaly pronikat myšlenky E. G. Craiga a s nimi role režiséra jako svébytného divadelního umělce.

Mladé Polsko nehledalo podporu svých reformních představ pouze v evropské divadelní kultuře. Významný vliv na něj mělo také orientální, zejména japonské divadlo, které měli polští diváci možnost vidět během evropského turné souboru Kawakamiho Otodžiróa a Sady Yacco v roce 1902¹⁰³. Japonské divadlo bylo pro Mladopoláky „první a jediné divadlo, /.../ které je /.../ stále ještě neznámé, ale které je vytouženo Wagnery a Maeterlincky: nový samostatný druh Umění, tak jako je jím zpěv, hudba, drama nebo malířství“¹⁰⁴. U Japonců bylo oceňováno především jejich herectví, které představovalo dokonalou synkrezi tance, zpěvu a stylizovaného pohybu a které bylo vzdálené věrnému napodobování

¹⁰² Leon Schiller: *Przeszłość i przyszłość Teatru Polskiego /1918/* In: Tentyż: *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, str. 25.

¹⁰³ K vlivu orientálního divadla na polskou reformu viz: Roman Taborski: *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego* In: Irena Sławińska a Maria Barbara Stykowa (eds.): *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, Kraków 1983, str. 145-164.

¹⁰⁴ Jan August Kisielewski: *O „Japończykach“ w teatrze /1902/* In: Irena Sławińska a Stefan Kruk (eds.): *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*, Warszawa 1966, str. 295.

každodenní reality. Mladopolský dramatik Jan A. Kisielewski charakterizoval jejich vystoupení následovně:

Umění, moji pánové, zkrátka nové, neznámé umění! Báseň zvuků a linií, harmonie stylizovaných gest a slov, zvláštní symfonická celost hry, pohybu, kostýmu – ta hudba, tanec, malířství, poezie, zpěv, sloučené v jediné umění vyššího řádu. /.../ A to je důvod, proč jsem se do nich /do Japonců – jj/ zamiloval a proč mám k jejich umění takovou úctu a obdiv. Nakonec jsem se totiž dozvěděl, uviděl, uslyšel, jak mnoho je pravdy na mém znechucení evropským divadlem a /.../ že divadlo m ů ž e být Uměním a ne cirkusem nebo imitací života dělanou s mistrovstvím orangutana /.../.¹⁰⁵

V souvislosti s orientálními divadelními kulturami byl zmiňován jejich vztah s náboženstvím, archetypem a mýtem. Tato témata byla v mladopolském myšlení o divadle často zdůrazňována. Zbigniew Osiński nazval reformní divadlo divadlem mystickým, protože jej vrátilo do sféry sacrum: „Prvotní mýtické vzorce, archetypy lidských situací, které fabulující divadlo XVIII. a XIX. století podceňovalo a opomíjelo, se od dob *Velké reformy* opět staly velkým potenciálem umění /.../“¹⁰⁶. V polském kontextu byl tento návrat obzvláště silný, protože panovalo všeobecné přesvědčení, že „n/áboženskost divadla je jeho zásadním rysem, který mu nemůže být odebrán“¹⁰⁷. Tento názor potvrzovaly i knihy a studie prvních polských historiků divadla, které zdůrazňovaly původ divadla v kultech Dionýsa a Krista.¹⁰⁸ Charakteristické pro texty teoretiků i praktiků je používání teologických termínů a metafor, jimiž byla popisována minulost i budoucnost

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 296 a 297.

¹⁰⁶ Zbigniew Osiński: *Teatr Dionizosa: Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972, str. 308-309. Cituji podle: Kazimierz Braun: *Druhá divadelní reforma?: /Studie/*, Praha 1993, str. 30.

¹⁰⁷ Stanisław Brzozowski: *Teatr krakowski /1905/* In: Irena Sławińska a Stefan Kruk (eds.): op. cit., str. 201.

¹⁰⁸ Viz např.: Stanisław Windakiewicz: *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1903; Marian Dienstl: *Średniowieczna scena a szopka krakowska*, *Czas* 1909, nr. 135-137; Stanisław Windakiewicz: *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902.

divadla. Začalo se o něm přemýšlet jako o chrámu, v němž se bohoslužby – divadelního představení účastní kněží – divadelní umělci a věřící – diváci. Náboženský a mystický původ měly všechny dramatické žánry v čele s žánrem nejideálnějším – s tragédií:

Tragédie je mystickým obřadem. Vznikla z náboženského kultu, v něm má svůj cíl, svou podstatu a skutečný důvod. /.../ Na scéně se jako před oltářem před zraky věřících proměňuje extatické slovo kněžského v krev a tělo. Tragédie je církevní bohoslužbou a službou boží, /je/ zvěstováním hlubokého tajemství věčně smutné lidské duši, /je/ projevem symbolických přirozených sil, které jsou našemu dočasně zmrzačenému zraku nedostupné. A /tragédie/ je navíc opojnými hrátkami zraku a sluchu, múzickým omámením vegetativních lidských instinktů, šamanským tancem života a smrti, halucinací hašišem omámeného fakíra.¹⁰⁹

Představa o náboženském charakteru divadla byla úzce spojena s lidovým divadlem, které bylo podle dobového názoru dědicem a zároveň pokračovatelem středověkého náboženského divadla. Bude-li se novodobé divadlo inspirovat tradičním lidovým divadlem, vznikne divadlo, které bude veskrze duchovní a které se zároveň bude vyjadřovat moderními výrazovými prostředky. Takové divadlo by dokázalo sjednotit (duchovně) rozdělenou společnost.

Termín, který v textech o divadle byl na přelomu 19. a 20. stol. používán nejčastěji, bylo mystérium. Těžko přesně stanovit, co v textech polských reformátorů mystérium znamenalo. Nejlapidárněji lze na tuto otázku odpovědět, že znamenalo vše, co ve vizích reformátorů představovalo budoucí divadlo. Mystérium bylo nacházeno ve středověkém divadle, v lidovém divadle i v textech romantických tragédií. Mystérium pro

¹⁰⁹ Ostap Ortwin: Utopie o dramacie /1902/ In: Irena Sławińska a Stefan Kruk (eds.): op. cit., str. 165.

Mladopoláky splňovala antická tragédie i myšlenky filozofů 19. stol. V mystériu se zjevovala výjimečnost nadčlověka F. Nietzscheho; stejně tak mystérium jako nejdokonalejší projev umění přinášelo jako u A. Schopenhauera lidem spásu. Díky mystériu byl člověk podobně jako v antroposofii R. Steinera zasvěcen do odvěkého zápasu dobra se zlem. Mezi nejčastějšími charakteristikami mystéria se objevovala slova jako posvátnost, zasvěcení, osvobození a tragédie. Mysterijní divadlo bylo divadlem navýsost křesťanským, jehož obnovením mohlo dojít k návratu k původním, nezkaženým zdrojům evropské kultury: „Pojmenování představení termínem 'mystérium' zavazovalo diváky tak i herce k *duchovnímu přijímání*¹¹⁰, k společnému, autentickému prožívání *sacrum*.“¹¹¹

Zvláštní důraz na duchovní charakter divadla lze nalézt již ve zmiňované *Lekci 16*. Adama Mickiewicze. V ní romantický dramatik našel předchůdce slovanského dramatu v antice a křesťanském středověku, jež se divadlem také vyjadřovaly k transcendenci. Základním námětem slovanského dramatu byl podle polského romantika konflikt světa pozemského se světem nadpozemským, proto mělo začínat momentem, „ve kterém se /.../ vyvolávají z hrobu postavy svatých a hrdinů“¹¹². Tento konflikt lze podle Mickiewicze nejlépe vyjádřit v mystériích, k nimž by se mělo slovanské drama opět vrátit. Druhým zdrojem slovanského dramatu byla lidová kultura a její víra v nadpřirozený svět a kult mrtvých, které daly vzniknout svátku mrtvých, *dziadům*. V *dziadech* se projevuje výjimečnost polské duchovnosti a zároveň kolem nich a z nich může vzniknout originální divadelní kultura tak, jak tomu bylo v případě *dionýsií* a středověkého divadla.

V přednášce Adama Mickiewicze *Mladé Polsko* získalo domácího spojence aktuálních myšlenek o úloze divadla v kultuře. Pokusí-li se divadlo realizovat Mickiewiczovu vizi, vznikne divadlo, které má navýsost misijní úlohu obrodit krizí hodnot zasaženou společnost a kulturu a které je zároveň specificky polské.

¹¹⁰ V originále: „*do duchowej komunii*“ – zvýraznění jj.

¹¹¹ Anna Truskolaska: *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”* In: Irena Sławińska a Maria Barbara Stykowa (eds.): op. cit., str. 305. Zvýraznění jj.

¹¹² Adam Mickiewicz: *Dziela: Literatura słowiańska*, Warszawa 1955, str. 126.

Četba dramatikovy přednášky poskytovala reformátorům ale také argumenty v estetických otázkách proměny divadelního umění. Mickiewicz v souladu s poetikou romantismu byl proti klasicistnímu pravidlu tří jednot a proti jakékoli snaze o psychologickou a realistickou věrnost. Drama je pro něj svébytným světem, který se řídí vlastními pravidly.

Vedle dramatu se přednáška zabývá i jeho inscenováním. Mickiewicz odmítá soudobé divadlo, které podle něj bylo uzavřeno do salonů a budoárů, jež se na scéně věrně zobrazovaly. Ideální divadlo by se naopak mělo inspirovat bulvárním divadlem, jako byl Cirque Olympique, který se specializoval ve velkolepých divadelních podíváních, v nichž často vystupovalo přes stovku statistů. Mladopoláci přečetli Mickiewiczovy výtky vůči francouzskému divadlu 1. pol. 19. stol. jako argumenty proti naturalistickému divadlu, které do nejmenších detailů přeneslo na jeviště zobrazované prostředí a postavy a které navíc mezi diváky a herce postavilo tzv. čtvrtou stěnu.

Reaktivace myšlenek z Přednášky o slovanském dramatu nastoupila po roce 1900 a je spojena s tvorbou Stanisława Wyspiańskiego. Wyspiański začínal v 90. letech 19. stol. u Tadeusze Pawlikowského jako scénograf. Roku 1901 debutoval jako režisér prvního polského uvedení *Dziadů* A. Mickiewicze. Ve své inscenační tvorbě začal Wyspiański do naturalistického stylu krakovského divadla zavádět symbolismus a secesi. Scénu chápal jako architektonický prostor, ve kterém by se neměly používat dvojrozměrné dekorace, jak tomu bylo doposud. Experimentoval se světlem, nezářídka využíval principy laterny magiky a stínového divadla. V jeho inscenacích začalo být slovo, na které byl shodně s Koźmianovskou tradicí kladen hlavní důraz, upozadováno. Wyspiański chápal inscenaci jako souborný souhrn všech inscenačních složek, ve kterém si text, scénografie, hudba a herectví jsou rovny. Svou představu divadla pojmenoval termínem ohromné divadlo (teatr ogromny), které mělo velmi blízko ke konceptu gesamtkunstwerku Richarda Wagnera.

Současně jako inscenátor Wyspiański vynikl také jako dramatik. V dramatické tvorbě překvapoval nejen tematikou, ale i způsobem jejího uchopení. Všechna svá dramata psal veršem, v němž se inspiroval živým i

historickým jazykem a také polskými dialekty. Tématem jeho her byly aktuální politické problémy i historie Polska. Už například uvedení *Wesele* (prem. 16. 3. 1901, Teatr Miejski v Krakově) ukázalo, jak Wyspiański dokázal obě témata originálně pojmout a propojit. Námět hry vychází z reálné svatby básníka a dramatika Lucjana Rydla s prostou vesnickou dívkou. Do této základní situace Wyspiański vnesl jak soudobé neplodné úvahy o osvobození Polska, tak i téma historických separatistických revolt. Obě tyto roviny – polská současnost a historie – získaly díky přítomnosti nadpřirozených postav Chochola a Wernyhory až mýtický charakter a zároveň měly tragické vyznění. Wyspiański jako první autor stvořil politické drama, které nemělo melodramatický charakter, jak tomu bylo doposud. Současně přinesl na scénu události z polské historie, jež byla modernou považovaná za umělecky nevhodnou. Syntézou několika tematických rámců a odlišných kontextů vytvořil dílo, které bylo největším šokem, „jaké publikum /v polském divadle – jj/ zažilo od konce 18. století“¹¹³. Podobně Wyspiański postupoval i v případě dalších dramát, v nichž aktuální politická témata a polskou historii konfrontoval s antickou mytologií. Jedná se o hry, jako je např. *Achilles*, *Akropolis* či *Listopadová noc* aj., v nichž se přirozenou součástí polského tématu stávají starořeční bohové a rekové a ve kterých se polské téma rovná antickému mýtu¹¹⁴. Slovenská teatroložka a polonistka Martina Filínová v analýze „antických her“ St. Wyspiańského identifikovala principy, díky nimž dramatik vytváří domácí verzi antické tragédie:

Prostredníctvom syntézy mýtov, spájaním odlišných kultúrnych kontextov Wyspiański vytvára akúsi 'poľskú Heladu', ktorú najlepšie vystihujú symboly Akropoly-Wawelu a zmrtvýchvstalého Salvatora-Krista-Apolóna, prichadzajúceho spasiť poľský národ. V súvislosti s antickými inšpiráciami ešte treba spomenúť drámy *Kliatba* a *Sudcovia*, v ktorých aktuálne udalosti Wyspiański podáva v uzavretej

¹¹³ Zbigniew Raszewski: op. cit, str. 165.

¹¹⁴ K této tendenci v kontextu recepcce starořecké divadelní kultury na polských scénách viz: Jerzy Axer a Malgorzata Borowska: The Tradition of the Ancient Greek Theatre in Poland In: Platon Mavromoustakos (ed.): *Production of Ancient Greek Drama in Europe During Modern Times*, Athina 1999, str. 69-74.

štruktúre gréckej tragédie a vnáša do nich opäť pojmy viny, trestu, kliatby, osudu.¹¹⁵

V roce 1905 Wyspiański neúspěšně kandidoval na uvolněný post šéfa krakovského divadla. O Wyspiańském se tehdy začalo psát jako o „jedním ze zvoníků, kteří v /divadelním chrámu – jj/ budí národ ku zmrtvýchvstání“¹¹⁶; jeho divadlo se stalo „základním kamenem budoucí stavby /divadla-chrámu – jj/, o které snil Mickiewicz“¹¹⁷. Čelní představitelé Mladého Polska v jeho koncepci viděli nové divadlo, které odpovídá reformním tendencím a které je také divadlem-chrámem, kde se pro potřeby polské společnosti slouží bohoslužba - divadelní představení:

Divadelní představení je obětí; je aktem vykoupení, které je možné díky prožitku a osvobození. Tak chápe a tvoří divadlo Wyspiański. Ví, že kdo tvoří divadlo, chce pravdou duší herců promlouvat k pravdě duší diváků. Publikum přestane být davem opuštěných jedinců a stane se skupinou /jednoho – jj/ ducha, církví tvořící a osvobozující. Takovou církví¹¹⁸ polských duší mělo být divadlo Wyspiańského v Krakově. /.../ Wyspiański cítil, že kdo tvoří pro Polsko, musí v Polsko věřit; jeho tvorba byla aktem víry.¹¹⁹

Záhy se v psaní o Wyspiańském objevuje další rys, jenž akcentoval mesianistickou interpretaci jeho divadelní činnosti:

¹¹⁵ Martina Filínová: Antické drámy Stanisława Wyspiańského – Analýza drámy Návrat Odysea, *Slovenské divadlo* 2007, č. 1, str. 93.

¹¹⁶ Tadeusz Miciński: Teatr-Świątynia /1905/ In: Irena Sławińska a Stefan Kruk (eds.): op. cit., str. 195.

¹¹⁷ Leon Schiller: Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański /1909/ In: Tamtéž, str. 212.

¹¹⁸ V originále: kościół, který má v polštině význam církev, který vzhledem k tématu práce při překladu upřednostňuji, a zároveň kostel, čímž je čtenáři originálu explikován význam chrám.

¹¹⁹ Stanisław Brzozowski: Wyspiański o Hamlecie, *Krytyka* 1905, z. 7, str. 66. Cituji podle: Anna Truskolaska: Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium” In: Irena Sławińska a Maria Barbara Stykowa: op. cit., str. 302.

Divadlo Wyspiańskiego je Bojující Církví¹²⁰; v jeho gotickém sklepení se rozléhá hlas velkého kněžího, někdy zní ponuře, jindy radostným zvěstováním; před tabernáklem plápolá věčná lampa Milosti, jež v temnotách ukazuje cestu těm, kteří hladoví a touží po silou obdařeném Přijímání¹²¹. Podstata Bojující Církve je zde evidentnější, než je tomu v divadle Richarda Wagnera, který pěl píseň, jež byla svobodnému národu jako povzbuzující a rozveselující víno, zatímco polský bard stojí před ztrápeným národem, který nejednou v historii bojů za svobodu hrál vůči jiným evropským národům roli Šimona z Kyrény, jenž pod tíhou kříže padl a se zsinanou tváří jako Kristus zanaříkal: 'Eli, Eli, Lamma Sabachthani!'; polský bard stojící před takovým národem musí na své loutně hrát jako Jeremiáš, Tyrtaios a svatý Jan.¹²²

Wyspiański se po boku Mickiewicze, J. Słowackého a Zygmunta Krasińskiego stal novým vtělením romantických bardů, tzv. věstců. V jeho případě bylo navíc důležité nejen to, že jeho současníci u něj nacházeli echa polského mesianismu vyjádřená skrze divadlo, ale zejména to, že Wyspiański byl praktickým reformním divadelníkem. Na jeho koncepci divadla se začali odvolávat další divadelníci (např. L. Schiller či W. Horzyca), kteří v meziválečném období tvořili tzv. monumentální divadlo – tedy divadlo navazující na polský mesianismus a divadlo veskrze umělecké. Stanisława Wyspiańskiego se nedovolávali pouze ideologové monumentálního divadla. Roku 1905 vydal *Studii o Hamletovi*, jež byla jakousi režijní knihou nikdy nezrealizované inscenace Shakespearovy hry a ve které Wyspiański sepsal řadu svých úvah o herectví a úloze herce.

¹²⁰ V org.: Kościół Wojujący; tímto termínem autor odkazuje ke středověké scholastice, která rozděluje církev na pozemskou ecclesia militans a na ecclesia triumphans (církev vítězí), jež vítězí v nebi.

¹²¹ V org.: Komunia.

¹²² Leon Schiller: Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański /1909/ In: Irena Sławińska a Stefan Kruk (eds.): op. cit., str. 211-212.

Herec je pro něj nejdůležitějším elementem divadla. Všechny reformy divadla by tedy měly začínat u něj, protože herec má přímý vliv na to nejdůležitější, co dělá divadlo divadlem – tj. na kontakt mezi jevištěm a hledištěm. Herec je zodpovědný za své umění divákovi, s nímž „vede dialog“ prostřednictvím postavy, kterou hraje. Při vytváření postavy má významnou roli jak hercova fyzická a emocionální příprava, tak jeho originální osobnost. V poeticky psané *Studii o Hamletovi* její autor explicitně nehovoří o potřebě výchovy herců k individualitě či o potřebě fyzických a emocionálních cvičení. Tato potřeba z jeho metafor vyznívá jaksí mimochodem. Artikulovaná začne být až jeho nástupci, především v prostředí divadla Reduty, která si *Studii o Hamletovi* zvolila jako domácí návod reformy herectví.

První světová válka a Stanisława Wysocka

Krátce před 1. svět. válkou se ve Varšavě objevuje generace krakovských divadelníků, kteří vyrostli na divadle Tadeusze Pawlikowského a Mladého Polska. Je mezi nimi např. Arnold Szyfman, Leon Schiller, Juliusz Osterwa či scénografové Wincenty Drabik a Karol Frycz. Všichni jmenovaní se výrazným způsobem zapsali do proměny ospalé divadelní kultury ve Varšavě, kterou začali konfrontovat s nejnovějšími proudy v evropském divadle.

Na podzim 1913 zorganizoval Leon Schiller v galerii Zachęta mezinárodní výstavu moderní scénografie. Vedle polských scénografů (např. zmíněný W. Drabik) se jí se scénografickými návrhy zúčastnil i E. G. Craig, jenž napsal také úvodní stať do katalogu výstavy o divadle jako svrchovaném uměleckém druhu s režisérem v čele.¹²³

¹²³ S E. G. Craigem se L. Schiller seznámil v roce 1908 v Paříži. Pro Schillera byl anglický reformátor velkým vzorem a inspirátorem v emancipaci divadla a také důrazem, jaký Craig kladl na postavení režiséra. Schiller nacházel v jeho statích potvrzení vize monumentálního divadla. V jeho časopise *Mask* publikoval studii St. Wyspiańskiego a zároveň začal myšlenky E. G. Craiga propagovat v Polsku.

Od ledna téhož roku funguje ve Varšavě Teatr Polski. Založil jej A. Szyfman, jenž z vlastních peněz nechal postavit nejmodernější divadelní budovu v Polsku¹²⁴. Divadlo o celkové kapacitě tisíc diváků mělo jako první polská scéna točnu a rozvinutý světelný park, se kterým se Szyfman setkal v berlínském divadle M. Reindhardta, kde byl častým hostem. Teatr Polski také přestal používat malovanou oponu, která byla běžná ještě v divadlech postavených na přelomu 19. a 20. stol., a prefabrikovaných dekorací. Pro každou inscenaci vznikla originální scénografie, kterou pro Szyfmanovu scénu připravovali W. Drabik a K. Frycz, zakladatelé divadelní scénografie v Polsku.

V roce 1912 dal Szyfman dohromady herecký soubor, jehož základ tvořili krakovští herci mladší a střední generace. V průběhu roku herci připravovali jednotlivé inscenace, s nimiž pod hlavičkou Teatru Polského vystupovali v polských městech ruského záboru a i dalších městech (např. Minsk a Kyjev). Vznikl tak soubor, který byl při otevření divadla již velmi sehraný. Základ repertoáru Teatru Polského tvořila polská klasika (romantické a neoromantické hry) a domácí i zahraniční moderní dramatika. Teatr Polski se stal vzorovým divadlem polské divadelní reformy a zůstal jím i po obnovení činnosti po 1. svět. válce. Výrazného postavení si v meziválečném období udržel co do inscenační, tak i do dramaturgické praxe – právě zde proběhly např. polské premiéry her L. Pirandella či B. Brechta. V roce 1915 se vlivem válečných událostí situace ve Varšavě zkomplikovala. Všichni občané z jiného než ruského záboru museli opustit město. Někteří (např. L. Schiller) se vrátili do Krakova, část divadelníků byla internována v ruském vnitrozemí. I zde Poláci pokračovali v divadelní činnosti. Polské divadlo se tak v letech 1915-1918 hrálo v Samaře, Moskvě a v Kyjevě. V Rusku během 1. svět. války působila také Stanisława Wysocka, která založila roku 1915 v Kyjevě první polské divadelní studio.

Schillerem začíná dlouhá řada jmen polských režisérů, kteří se k dílu E. G. Craiga odvolávali či na něj navazovali (např. T. Kantor a J. Szajna ad.). Ke Craigově polské recepci blíže viz: Henryk Jurkowski: Niespełniona wielkość: Z dziejów recepcji Edwarda Gordona Craiga w Polsce, *Pamiętnik Teatralny* 2003, z. 3-4, str. 46-93; Małgorzata Sugiera: Opery Craiga: Craig, Stanisławski i Moskiewski Hamlet In: *Mity teatru XX wieku: Od Stanisławskiego do Kantora*, Kraków 1995, str. 31-52.

¹²⁴ Poměrně záhy se Teatr Polski mění na akciovou společnost.

Wysocka začínala jako herečka u kočovných společností, s nimiž vystupovala v polských městech ruského záboru, ale i v Petrohradu, Rize a Moskvě. Na podzim roku 1898 debutovala ve Varšavě, v letech 1901-1911 byla v angažmá v Městském divadle v Krakově. Zde se záhy stala přední herečkou souboru, byla titulována „druhou Modrzejewskou“. Po odchodu z krakovského souboru působila pohostinně v různých divadlech v ruském záboru. Od ledna 1913 do jara 1914 byla členkou Szyfmanova Teatru Polského.

V roce 1906 se během hostování Moskevského uměleckého divadla¹²⁵ v Krakově Wysocka poprvé setkává s K. S. Stanislavským, jenž byl pro ni velkou inspirací v úvahách o reformě divadla. „Kdože /.../ může obrodit divadlo? Pouze herec.“¹²⁶ Wysocké se jednalo o nový typ herce, který nebude pouhým recitátorem slov. „Slovo stojí přeci teprve na třetím místě. Nejprve se objevuje myšlenka, potom gesto a teprve poté slovo.“¹²⁷ Základními prvky, na které se Wysocka ve své koncepci soustředila, byly dech, rytmus a hlas:

Kdyby lidé pochopili, jak nehorázně se ochuzují, když zanedbávají dech, tak by ještě dnes začali cvičit (jogu).¹²⁸ /.../ Vše na celém světě vychází z rytmu, pouze člověk, a zejména člověk vychovaný ve městě, se stal arytmičtý. Rolník na vsi má svůj vnitřní rytmus, který mu dává jeho práce. Seje, oře, žne, seče v rytmu. Protože intelekt spí, tělem proniká vnější rytmus. Jak rolníci dokonale chodí, jaké mají různé, volné pohyby! Rytmičtá práce, neustálý pobyt na vzduchu mu dávají volnost dechu a tím i volnost pohybu. Městský člověk žije převážně v prašném prostředí, pracuje intelektuálně, hodně sedí. Svaly ochabují, chůze se stává nejistou, pohyb omezený – takový člověk je ošklivý.¹²⁹ /.../ budoucí herec musí mít dobře posazený hlas. Jak to dokázat

bez

¹²⁵ V Krakově vystoupilo moskevské divadlo s inscenacemi *Strýček Váňa* A. P. Čechova, *Car Fjodor Ioannovič* A. Tolského a s Gorkého *Na dně*.

¹²⁶ Stanisława Wysocka: *Tylko aktor /1920/* In: *Tatáž: Teatr przyszości*, Warszawa 1973, str. 39.

¹²⁷ Stanisława Wysocka: *Studia teatralne /? 1922-1923/* In: *Tamtěž*, str. 129.

¹²⁸ *Tamtěž*, str. 143.

¹²⁹ *Tamtěž*, str. 145.

správného nádechu a výdechu?! /.../ Řeč jako přirozený projev si vyžaduje volného dechu, volného hrudníku, jenž se rytmicky rozšiřuje a zmenšuje podle nádechu a výdechu. Bohužel, nemáme na to žádné učebnice, nemáme pedagogy, kteří by se tak zásadní oblastí řeči zabývali. Lze tu zatím třeba využívat hathajógy, v níž jsou dokonalá dechová cvičení.¹³⁰

Aby se objevil nový typ herce, je potřeba od základů změnit jeho praktickou a teoretickou výchovu. Mladí adepti herectví měli být od počátku studií zapojeni do každodenního provozu divadla. Během vzdělávání měli projít řadou cvičení, která by jim umožnila dokonale ovládnout pohyb a hlas. Důležitou součástí hercovy výchovy mělo být také rozvíjení jeho představitivosti a schopnosti koncentrace. Zvláštní důraz Wysocka kladla na morálku herce a na požadavek jeho odpovědného vztahu k umění. Takovýto nový herec se již nebude hodit do starého divadla, které je potřeba zbourat a „na jeho ruinách teprve vznikne nové divadlo – chrám čistého herectví“¹³¹. Nejdůležitější roli v obrozeném divadle Wysocka spatřovala v postavení diváka, který se dnes „cítí ukřivděný /.../ /, protože v/ divadle není pro jeho tvorbu místo“¹³². Herec, dobře vědomý si svého těla a hlasu, má poskytovat divákovi dostatečný prostor, v němž by mohl uplatit fantazii a aktivně se spolupodílet na probíhajícím představení. Každá významná divadelní kultura dokonalosti dosáhla právě tím, že kladla důraz na divákovu fantazii. Ve starověkém Řecku herec „vzrušeným hlasem recitoval tisícům diváků své verše a dokázal ty tisíce svým osudem rozplakat. Tam představitivost diváka byla živá, na všechno reagovala, /.../ vytvářela mocné obrazy, o kterých bylo vyprávěno“¹³³. Podobně tomu bylo podle Wysocké ve středověku a také u Shakespeara. Na začátku 18. stol. se v divadle objevuje realismus, který omezuje divákovu aktivní participaci během představení. Jeho pasivitu pak umocnilo divadlo Meiningenských, „kteří založili naturalistické divadlo, /ten/ nejpříšernější směr dramatického umění, který odsunul diváka na druhou

¹³⁰ Tamtéž, str. 150.

¹³¹ Tamtéž, str. 137.

¹³² Stanisława Wysocka: O teatrze Studya /1916/ In: Tatáž: op. cit., str. 30.

¹³³ Tamtéž.

kolej, uzavřel mu cestu k tvorbě /.../“¹³⁴. V naturalistickém divadle přestal být divák hercovi partnerem; stal se jeho dozorcem, který pouze kontroluje, zda herec přesně napodobuje realitu života. I divák proto musí být vychováván. Musí se v něm pěstovat představitost, odpovědný vztah k umění a smysl pro specifickou estetiku divadla.

Toužíme po možnosti útěku před ošklivostí životní každodennosti. Toužíme po zobrazení člověka v jeho nevšednosti. Toužíme po zážitcích skutečné živé krásy, po zážitcích vznešených duchovních stavů, toužíme po velkých hrdinech, po velebohatém světě fantazie, kterou dnešní divadlo nezná. Divadlo budoucnosti bude mít jiná hesla: Od duše a intelektu k umění! Od umění k životu!¹³⁵

Názory na reformu divadla Stanisławy Wysocké nepůsobí na první pohled nijak originálně. A do značné míry také nebyly. V jejích textech lze nalézt mnoho odkazů na tehdejší ruské reformátory. U Rusů totiž nacházela potvrzení své vize reformy herectví. Cizí ji proto byly představy západoevropské divadelní reformy v čele s M. Reinhardtem, A. Antoinem, E. G. Craigem či A. Apiou, které sice znala z vlastní divácké zkušenosti, ale se kterými nesouhlasila, protože do středu reformních snah stavěly režiséra. Nicméně i v případě ruské reformy postupovala Wysocka selektivně. Pochopení měla pro Alexandra Tairova, který stejně jako ona považoval za nejdůležitější element divadla herce. Chtěl vychovat nového herce, který by byl odpovědně připraven co do vnitřní i vnější herecké techniky. V praxi šli Tairov i Wysocka ale každý jinou cestou. Těžko tvrdit, zda četla Tairovovu knihu *Zápisky režiséra*, která vyšla v roce 1921, a tudíž v době, kdy byla již plně ponořena do pedagogické, herecké a režijní práce v Polsku. Ve svých textech psala pouze o inscenacích Tairova, které viděla v Rusku před a během 1. svět. války. Dalším ruským reformátorem, o němž se polská herečka často zmiňovala, byl Nikolaj N. Jevrejnov. S Jevrejnovem udržovala několik let

¹³⁴ Tamtéž, str. 31.

¹³⁵ Stanisława Wysocka: *Studia teatralne /? 1922-1923/* In: Tatáž: op. cit., str. 157.

korrespondenci a překládala jeho teoretické texty do polštiny¹³⁶. Byla jí blízká jeho apologie divadelnosti¹³⁷, již Wysocka rozuměla jako zdůraznění autonomie divadelního umění. Nejvýraznější vliv na ni měl ale K. S. Stanislavskij, s nímž se shodovala co do herecké pedagogiky i etiky. Stejně jako v případě Tairova i podněty od Stanislavského si Wysocka brala z jeho konkrétní divadelní a pedagogické práce¹³⁸. Z moskevského divadla si přivezla řadu cvičení na rozvoj práce s tělem a hlasem a zejména zájem o jógu, jež se v polském divadelním písemnictví počátku 20. stol. objevuje poprvé právě u Wysocké.

Wysocka nevytvořila žádný uzavřený herecký „systém“ a ani jedinečnou vizi reformy divadla. Její činnosti je třeba rozumět jako touze o očištění divadla od naturalismu, jenž se podle ní nejvíce podepsal na herci a jeho vztahu k divákovi. Byla to snaha velice pozoruhodná, uvědomíme-li si, že právě Wysocka platila v první dekádě 20. stol. za nejlepší a nejuznávanější naturalistickou herečkou.

Wysocka nás ale nezajímá pouze proto, že byla první z polských reformátorů divadla, kdo psal o herectví zcela konkrétně a kdo se pokoušel svou vizi uvádět v život, ale zejména proto, čím ji K. S. Stanislavskij inspiroval nejvíce – divadelním studiem.

Existuje dnes jeden geniální člověk, který cítí divadlo jako nikdo jiný.

Tím člověkem je Stanislavskij. /.../ Dobře pochopil, že Umělecké

¹³⁶ Z plánovaného souborného vydání Jevrejnovova v polském překladu Wysocké nakonec sešlo.

¹³⁷ Blíže viz: Jan Hyvnar: Jevrejnovova apologie divadelnosti, *Disk* 2009, č. 29, str. 103-114.

¹³⁸ Wysocka během psaní většiny svých textů o novém divadle (tj. 1916-1923) ani žádnou knihu K. S. Stanislavského číst nemohla, protože všechny vyšly mnohem později.

Je známo, že bezprostředně po vydání *Mého života v umění* napsala Stanislavskému dopis (leden 1928) s návrhem na překlad knihy do polštiny. (Viz: Stanisława Wysocka-Stanisławska: Listy do Konstantego Stanisławskiego, *Pamiętnik Teatralny* 1961, z. 2, str. 238-239.) Z překladu Wysocké nakonec sešlo a *Můj život v umění* vyšel polsky až v roce 1951 v překladu Zofie Petersowé.

Práce herce na roli byla vydána až roku 1936 v angličtině, polsky ukázky z knihy otiskl časopis *Scena Polska* v roce 1938. Tedy v letech, kdy již Stanisława Wysocka o divadle nepsala, případně se nám žádný její text nedochoval.

divadlo přestalo odpovídat potřebám duše diváka. A tak /.../ stvořil svou prostou formou divné divadlo, jež odmítlo rampu rozdělující diváka a herce a které dává divákovi možnost návratu ke spolupráci. /.../ /.../ Stanislavskij stvořil Studio, které je dnes jediným živým divadlem.¹³⁹

V únoru 1915 navštívila Wysocka První studio MCHTu, kde viděla představení *Cvrčka u krbu* (10. 2.) a *Slepých poutníků* (*Kaliki perechožije*) Vl. M. Volkenštejna (11. 2.). Studio ji zaujalo natolik, že se prakticky okamžitě rozhodla založit stejné divadlo v Kyjevě. Ještě před návratem z Moskvy vydává inzerát: „Stanisława Wysocka nabízí hodiny dikce, výslovnosti a deklamace, ul. Stolypinowska 43 b. 8, od 1 do 3 hod. odpoledne“¹⁴⁰. O výuku projevovalo zájem dvaadvacet studentů z řad ukrajinských Poláků a Poláček, kteří do Kyjeva utekli před válkou z Polska. Hodiny probíhaly dvakrát týdně v soukromém bytě herečky. Během následujících měsíců se z frekventantů kurzu vykryštovala přibližně dvacetičlenná skupina, která tvořila základ studia.

Na veřejnosti studio Stanisławy Wysocké vystoupilo 22. února 1916, kdy v Klubu bankovních pracovníků předvedlo inscenaci *Cvrček u krbu*. S největší pravděpodobností se jednalo o věrnou repliku původního vzoru. Wysocka vycházela z adaptace B. M. Šuškieviče a použila také stejné hudební a scénografické řešení moskevské inscenace. Kyjevský *Cvrček u krbu* byl s úspěchem čtyřikrát reprízován, nicméně u polských i ruských recenzentů vzbudil spíše nelibost. V kritických ohlasech se objevily dvě základní pochybnosti, které provázely studio až do jeho zániku. Recenzenti se nedůvěřivě vyjadřovali k hereččině schopnosti založit a vést divadlo zcela jiného stylu, když „umělecké náboženství Stanisławy Wysocké a náboženství studií jsou dva antipody“¹⁴¹. Druhým argumentem byl útok na původnost studia. Paradoxně k němu dopomohl ohlas ruského recenzenta, který se podivil nad dramaturgickou volbou, když přeci v „polské literatuře jsou co do

¹³⁹ Stanisława Wysocka: O teatrze Studya /1916/ In: Tatáž: op. cit., str. 32 a 33.

¹⁴⁰ *Dziennik Kijowski* 1915, nr. 14. Cituji podle: Zbigniew Wilski: *Stanisława Wysocka*, Warszawa 1965, str. 70.

¹⁴¹ *Kyjevskaia Mysl* 1916, nr. 48. Cituji podle: Tamtéž, str. 72.

intimity skvělá díla, která stále čekají na své objevení“¹⁴². Poláci k dramaturgické nepůvodnosti přidali výhrady k organizaci a smyslu divadelního studia. Vytýkali Wysocké pouhé kopírování K. S. Stanislavského a obávali se, že její studio bude pro polské umění „namísto oživující nápoj představovat jed“¹⁴³. Wysocka reagovala na kritickou odezvu několika články, v nichž vytyčila základní smysl a cíle svého studia a své vize reformy divadla. Tyto texty byly napsány v letech 1916-1923; texty, které napsala po roce 1923, byly již pouhým rozšířením myšlenek a záměrů kyjevského období. Na jaře 1916 se Wysocka seznámila s velkostatkářem Stanisławem Duninem-Karwickým, jenž se stal významným donátorem divadla a díky němuž si studio mohlo pronajmout vilu v centru Kyjeva. Vilu pro divadelní účely přestavil Czesław Przybylski, divadelní architekt, který byl autorem např. varšavského Teatru Polského A. Szyfmana. Organizace divadelního sálu odpovídala moskevskému vzoru. Jeviště a hlediště neoddělovala rampa, byla odstraněna nápořná budka. Scéna s první řadou sedadel byla na stejné úrovni, další řady se elevací zvedaly vzhůru. Komorní divadlo o celkové kapacitě sto patnáct míst doplňoval foyer a bar. V divadelní vile byly také pokoje pro herce, služebnictvo a patřila k ní také zahrada. Získáním stálého prostoru umožnilo Wysocké založit regulérní soubor, který spolu s ní tvořili další čtyři herci. Členové studia se tak mohli účastnit divadelní praxe přímo na „domácí půdě“. V čele jako umělecká vedoucí a režisérka stála Wysocka.

Za necelé dva roky působení na této scéně uvedly oba soubory dvanáct inscenací, v nichž členové studia vystupovali ve vedlejších rolích. Prvními inscenacemi se Wysocka vrátila k autorům, jež dobře znala ze svého působení v Krakově. 9. listopadu se na repertoáru objevila *Strašidla* H. Ibsena se St. Wysockou v hlavní roli¹⁴⁴, v prosinci hry M. Maeterlincka *Vnitro* a *Vetřelkyně* (prem. 14. 12. 1916). V inscenaci her belgického dramatika byl kladen důraz

¹⁴² Tamtéž, str. 73.

¹⁴³ *Kłosy Ukrainkie* 1916, nr. 15-18. Cituji podle: Tamtéž.

¹⁴⁴ Helena Alvingová patřila vůbec k nejčastějším a k nejúspěšnějším rolím Wysocké. Poprvé ji hrála v roce 1906 v Městském divadle v Krakově; inscenace se těšila velkému diváckému úspěchu a na repertoáru se udržela tři sezóny. Celkem Ibsenovu hrdinku hrála devětkrát a třikrát ji zařadila během turné po Srbsku a Chorvatsku. Naposledy se jako Paní Alvingová představila v roce 1933 v Komorním divadle v Lodži.

na stylizovaný herecký a hlasový projev¹⁴⁵, čehož si všímala i kritika. Daleko větší prostor ale kritici věnovali popisu pohybu herců, kteří se objevovali mezi diváky či přicházeli na scénu z foyeru: „Tento neobvyklý režijní nápad /.../ lze akceptovat jako neobvyklou výjimku, před kterou jako budoucím precedentem musíme výrazně varovat.“¹⁴⁶

S koncem roku 1916 přešla z Moskvy do angažmá kyjevského Teatru Polského skupina polských herců (např. Stefan Jaracz, Aleksander Zelwerowicz, Julisz Osterwa ad.). O studio byl mezi Poláky velký zájem, Osterwa patřil k častým návštěvníkům scény. 29. března 1917 Wysocka napsala K. S. Stanislavskému:

Drahý Konstantine Sergejeviči, i když je mi strašně smutno, že jste mi neodpověděl na můj dopis, toužím Vám napsat ještě jednou. /.../ Diváci se o nás velmi zajímají a vybírají na nás peníze. Stala se velká věc, o /naše – jj/ divadlo se u nás doteď nikdo nezajímal a najednou slyšíme slova: po válce se musí v každém polském městě otevřít Studio! Konstantine Sergejeviči, /.../ Vaše krásná myšlenka se ujala i u nás a já zcela věřím, že se bude v Polsku rozšiřovat. /.../ Vám oddaná,

St. Stanisławska¹⁴⁷

Wysocka inspirována zájmem z vnějšku se rozhodla změnit organizační strukturu studia. V dubnu 1917 vznikla Dramaturgická rada v čele s budoucím spisovatelem Jarosławem Iwaszkiewiczem a Spolek na podporu Divadelního Studia, jenž měl „materiálně a morálně podporovat divadelní

¹⁴⁵ Jistě ne náhodou si Wysocka k tomuto účelu zvolila *Vnitro*, jež bylo napsáno pro loutkové divadlo.

¹⁴⁶ *Dziennik Kijowski* 1916, nr. 336. Cituji podle: Tamtéž, str. 78. Za šest let stejný princip použije v inscenaci *Pastorálka* (prem. 25. 12. 1922, Reduta) Leon Schiller. Varšavská kritika tento nápad ocení jako v polském divadle novátorský a plně funkční. (Inscenaci jsem se věnoval v diplomové práci – Jan Jiřík: op. cit., str. 73-82.)

¹⁴⁷ Stanisława Wysocka-Stanisławska: op. cit., str. 236-237. Stanisławska bylo civilní příjmení St. Wysocké.

Studio, které se snaží o povznesení umělecké úrovně polského divadla a o zavedení /.../ nových divadelních směrů“¹⁴⁸. Brzy mezi Wysockou a Spolkem vznikl spor o kompetence. Na dominantní charakter zakladatelky studia naráží ve vzpomínkové knize herečky jinak nakloněný J. Iwaszkiewicz: „Dovolila mi, abych byl v jejím divadle dramaturgem – i když je pravda, že jsem jím byl pouze ‘v z.’ /v zastoupení – jj/ /.../“¹⁴⁹. Wysocka na podzim 1917 pozastavila činnost scény, na začátku roku 1918 byla oficiálně zrušena. Studio Stanisławy Wysocké představuje v dějinách polské divadelní kultury první pokus realizovat experimentální studiovou scénu. Poprvé se zde objevuje komorní scéna v původně nedivadelním prostoru; scéna, která nepotřebuje rampu a ani nápovědu a v níž musí být herci během každého představení „absolutně přítomní“ (neexistence inspicienta). Poprvé se u Wysocké také objevuje tendence herce opustit scénu a atakovat divadlem další prostor. Kyjevské studio si nekladlo jiné cíle než obrodu divadelního, zejména hereckého umění. Divadelní studio Wysocké bylo studiem laboratorního typu.

Po 1. svět. válce na toto studio nikdo nenavázal. Varšavská Reduta se vydala jiným směrem. Při vši rozdílnosti klášterního a laboratorního typu divadelního studia se ale obě scény smutně shodují v jedné charakteristice – v nepochopení. Stejně jako Wysocké i Osterwovi s Limanowským bylo vyčítáno pouhé kopírování moskevského vzoru. Stejně jako ve Wysocké i v Osterwovi kritici a diváci chtěli stále a pouze vidět velkou divadelní hvězdu, která by se neměla pouštět do tak podivínského podniku.

¹⁴⁸ *Przedświt* 1917, nr. 7-9. Cituji podle: Zbigniew Wilecki: op. cit., str. 83.

¹⁴⁹ Jarosław Iwaszkiewicz: *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*: *Wspomnienie*, Warszawa 1963, str. 49. Iwaszkiewicz o repertoáru nerozhodoval, připravoval pro členy studia přednášky o dramaticích a hrách, které vybírala Wysocka. Více o Iwaszkiewiczově působení ve studiu viz: Marek Radziwon: *Iwaszkiewicz: Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010, str. 39-42.

Meziválečné Polsko aneb Schiller kam se podíváš

Po vzniku novodobé republiky se polská divadelní kultura rozdělila do čtyř základních vývojových směrů.

První a podstatný směr tvořilo monumentální divadlo (teatr monumentalny), které navazovalo a realizovalo vize Mladého Polska. Typická pro něj byla dramaturgie akcentující domácí romantickou a neoromantickou dramatiku. Za nejvýznamnější projev tohoto směru jsou považovány inscenace L. Schillera, jako je Krasińského *Nebožská komedie*¹⁵⁰, Achilles St. Wyspiańskiego¹⁵¹ anebo *Dziady* A. Mickiewicze¹⁵². Monumentální divadlo mělo nejbližší k expresionistickému divadlu, typické pro něj byly davové scény. Vlastně se příliš nelišilo od tehdy v Evropě běžného uměleckého divadla. Výjimečnost a specifičnost tohoto divadla tvořila právě dramaturgie, již bylo definováno. Právě spojení polské dramatiky s moderními výrazovými prostředky interpretovali polští divadelníci jako jediný způsob, díky němuž mohlo dojít k realizaci mladopolských vizí divadla jako mystéria. Druhou podobou polského divadla bylo politicky angažované divadlo, jehož nejvýznamnější inscenace vytvořil opět L. Schiller¹⁵³. Dalším důležitým režisérem politického divadla byl Witold Wandurski, který krom oficiálních scén působil i v rámci neprofesionálních dělnických divadelních spolků. Levicově orientované divadlo existovalo i za hranicemi Polska - v Paříži, kde v 1925-1929 Bruno Jasiński vedl poloprofesionální soubor složený z dělníků a polské emigrace.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Premiéra 11. 6. 1926, Teatr im. W. Bogusławskiego, Varšava.

¹⁵¹ Premiéra 14. 11. 1925, Teatr im. W. Bogusławskiego, Varšava.

¹⁵² Schiller inscenoval *Dziady* třikrát v Polsku, jednou v Národním divadle v Sofii (prem. 4. 4. 1937). Umělecky významné byly inscenace ve Lvově a ve Varšavě. Premiéra 18. 3. 1932, Teatr Wielki, Lvov; premiéra 15. 12. 1934, Teatr Polski, Varšava.

¹⁵³ Viz např. *Žebrácká opera* B. Brechta (prem. 4. 5. 1929, Teatr Polski, Varšava) anebo dramaturgie Haškova *Dobrého vojáka Švejka* (prem. 14. 11. 1929, Teatr Miejski, Lodž).

¹⁵⁴ Roku 1929 oba emigrovali do Sovětského svazu, kde se stali obětmi stalinské Velké čistky. Wandurski zemřel ve vězení v roce 1934, Jasiński, jehož *Plec manekýnů* u nás uvedl E. F. Burian, byl v září 1938 zastřelen. (K stručnému přehledu meziválečného politického divadla viz: Rafał Węgrzyniak:

Obě výše uvedené podoby polského meziválečného divadla představovaly hlavní proud uměleckého divadla velkých scén. Po estetické stránce byly oba směry jakýmsi amalgámem moderního divadla a „krotké“ divadelní avantgardy.

Méně vlivnou podobu meziválečného divadla představovala Reduta a divadelní avantgarda. S avantgardou v polském divadle je problém ten, že se ve skutečnosti jednalo o marginální záležitost. Nejvíce se rozvinula v teorii¹⁵⁵ a v dramatice. Avantgardní divadla existovala velmi krátce a ve značné většině pouze v rámci kabaretů. Výjimku představuje Teatr Artystów Cricot¹⁵⁶ Józefa Jaremy, který existoval v Krakově 1933-39.

Polskou divadelní kulturu celého meziválečného období charakterizovala nesmírně složitá ekonomická a institucionální situace. V prosinci 1918 vzniklo ministerstvo kultury a umění, které po čtyřech letech ale zaniklo. Varšavská divadla se proto spojila do tzv. Městských divadel, jejichž hlavním finančním podporovatelem bylo polské hlavní město. Komplex Městských divadel se rozpadl na konci 20. let; od sezóny 1933-1934 vzniklo Sdružení na podporu divadelní kultury¹⁵⁷, pod které krom městských scén náleželo i Národní divadlo. Sdružení financovalo provoz varšavských scén z veřejných, ale také ze soukromých zdrojů. Regionální divadla byla financována z rozpočtu měst, která nezřídká intervenovala do uměleckého profilu dané scény.¹⁵⁸

Teatr na lewo, *Notatnik teatralny* 2011, nr. 64-65, str. 46-65. Monografie o W. Wandurském a B. Jasiońském viz: Helena Karwacka: *Witold Wandurski i jego dzieło*, Łódź 1968; Nina Kolesnikoff: *Bruno Jasioński: His evolution from Futurism to Social Realism*, Waterloo-Ontario 1982.)

¹⁵⁵ Viz např. Witkacyho teorie čisté formy. (Jan Hyvnar: *Witkiewiczowa Čistá forma v divadle*, *Disk* 2002, č. 2, str. 39-48.)

¹⁵⁶ Cricot: zkratka Kultura-Ruch-Inaczej-Komedia-Okol-Teatr (Kultura-Hnutí-Jinak-Komedie-Okol-Divadlo).

¹⁵⁷ Polsky: Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej.

¹⁵⁸ V roce 1932 lvovský *Ilustrowany Kurier Codzienny* např. napsal: „Rada /města – jj/ bude muset provětrat divadlo, protože je plný dýmu, který dusí polské umění. Za peníze /.../ /naší – jj/ společnosti se /zde – jj/ inscenuje protistátní hnůj.“ (Citují podle: Magdalena Grochowska: Lulek, *Gazeta Wyborcza* 10. 1. 2002.) Tím protistátním divadlem byla inscenace *Řvi, Čino!* L. Schillera (prem. 15. 5. 1932, Teatr Wielki ve Lvově), kvůli níž musel Schiller nakonec opustit umělecky úspěšné angažmá na lvovských scénách. Konzervatismus představitelů regionálních měst

V prosinci 1918 vznikl celostátní oborový svaz ZAPS¹⁵⁹, jehož hlavním úkolem bylo vytvoření základních pravidel organizace divadelního života¹⁶⁰. ZAPS zavedl vzorovou smlouvu mezi vedením divadla a hercem, podle níž měl každý herec nárok na roční kontrakt a zajištění základního zdravotního a sociálního zabezpečení. Po vzoru ZAPSu vznikaly další oborové svazy – v roce 1919 např. vznikl svaz dramatických autorů ZAD, který zajišťoval všeobecné licenční podmínky mezi dramatiky a divadly.

způsobil, že v meziválečném období se umělecky progresivnímu divadlu dařilo pouze ve Varšavě, kde divadlo nebylo na místní politické reprezentaci stoprocentně finančně závislé.

(K působení L. Schillera ve Lvově blíže viz: Jan Jiřík: op. ct., str. V-VII.)

¹⁵⁹ Związek artystów scen polskich – Svaz umělců polských scén.

¹⁶⁰ Až do roku 1932 platily v Polsku právní kodexy bývalého ruského, pruského a rakouského mocnářství.

VZNIK A HISTORIE REDUTY

Dne 5. prosince 1919 deník *Gazeta Poranna* referoval: „Redutové sály /Teatru Wielkého – jj/ se zaplnily nejelegantnějšími zástupy, jaké lze momentálně ve Varšavě najít. Nejkrásnější dámy, nejvybranější gentlemani, nejbohatší finančníci, nejtalentovanější umělci, nejváženější kritici a nejkrásnější důstojníci“¹⁶¹. Zpráva se týkala prvního vystoupení Reduty Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského. V jejich režii byla v sobotu 29. listopadu 1919 uvedena hra Stefana Żeromského *Ponad śnieg bielszym się stanę* (*Bělejší než sníh se stanu*). Premiéra dala ale varšavské smetánce na srozuměnou, že se jí představilo jiné divadlo, než na jaké byla doposud zvyklá.

Ve Varšavě vzniklo studio, které chtělo po estetické i etické stránce zcela proměnit podobu polského divadla. Už samotná premiéra nesla několik symbolických významů. Předně se nejednalo o premiéru, nýbrž o „první veřejné představení“. Pro Redutu byla premiéra, podobně jako mnoho dalších divadelních termínů, neodmyslitelně spjata s komerčním divadlem a s divadlem hereckých hvězd; tedy s divadlem, vůči kterému se toto divadelní studio vymezovalo. Další význam spočíval v dramaturgické volbě autora. Stefan Żeromski patřil mezi nejpopulárnější spisovatele, navazoval na Mladé Polsko a byl považován za nejvlivnějšího autora generace Osterwy a Limanowského. V neposlední řadě symbolický obsah neslo i datum 29. listopadu – toho dne v roce 1830 vypuklo Listopadové povstání, událost, která je snad nejvíce spojena s romantickým paradigmatem polské kultury. Zcela jinak vypadal také samotný divadelní sál. Jednalo se o komorní scénu pro necelých tři sta diváků. Mezi hledištěm a jevištěm neexistovala rampa, třináct řad obyčejných sedadel se prostou elevací zvedalo vzhůru. V zadní části nad hledištěm se nacházel balkon, který nebyl rozdělen do jednotlivých loží. Výzdoba sálu byla velmi prostá; prakticky ji tvořil pouze symbol Reduty - znak nekonečnosti s písmenem R uprostřed. Dominantní barvou sálu byla

¹⁶¹ Cituji podle: Józef Szczublewski: *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965, str. 31.

bílá. V Redutě dále scházela budka nápovědy, která stejně jako funkce inspicienta nebyla novému divadlu potřebná.

Reduta Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského existovala až do vypuknutí 2. svět. války. Po roce 1945 už k oficiálnímu obnovení nedošlo. Historie tohoto polského studia je ale mnohem delší – začala v roce 1916 v Moskvě a skončila prakticky smrtí Juliusze Osterwy (1947).

S postupem německé fronty na Varšavu bylo na přelomu června a července 1915 rozhodnuto, že všichni občané rakouského záboru budou intervenováni v ruském vnitrozemí. Toto nařízení se týkalo i uznávaného geologa Mieczysława Limanowského a hvězdy varšavských scén Juliusze Osterwy. Limanowski strávil následující tři roky v Moskvě, kde přednášel na univerzitě, vedl amatérský soubor a účastnil se příprav inscenace *Ves Stepančikovo* v MCHTu. Juliusz Osterwa přišel do Moskvy ze Samary a v ruském hlavním městě pobýval mezi únorem a srpnem 1916. Seznámil se zde s Limanowským a také s Prvním studiem MCHTu, které tehdy vedl J. B. Vachtangov. Návštěva v Prvním studiu byla pro oba polské divadelníky událostí iniciační. Po zbytek života se k ní vraceli ve svých textech, v rozhovorech pro noviny a časopisy, v osobní korespondenci i v soukromých zápiscích; stejně často se k moskevskému studiu vraceli i jejich kritici, kteří – podobně jako v případě Stanisławy Wysocké – obviňovali Osterwu s Limanowským z prázdného a nepotřebného kopírování ruského vzoru. V roce 1919 se oba zakladatelé Reduty sešli ve Varšavě. Osterwa byl v angažmá Szyfmanova Teatru Polského, Limanowski od ledna 1919 vedl poloamatérské První polské studio divadelního umění Adama Mickiewicze. Někteří z jeho členů – např. herec Józef Poremba – na podzim 1919 přešli do Reduty. Osterwa dva měsíce před prvním veřejným vystoupením varšavského studia napsal:

Dostal jsem se do čela nepočtené a náhodně vzniklé skupiny lidí, především mladých lidí, s jejichž pomocí chci hledat cesty /.../ k polské podobě Divadla. Není to snaha pouze ambiciózní, ale vzhledem k uměleckému vývoji a také k současným blahoslaveným dějinným

událostem naší Vlasti¹⁶² se jedná o snahu naprosto nezbytnou. /.../ Nenaplníme ji však my – to jiní, kteří přijdou po nás; my můžeme pouze ukázat, kudy vede cesta. Bojím se dokonce mluvit o tom, co plánujeme, aby to nevyznělo jako „program“. /.../ Naše umělecké úsilí se bude z vnějšího pohledu jmenovat podle divadla (Reduta), uvnitř bude chápáno jako „Studio“.¹⁶³

O této dvojdmosti, anebo schizofrenii, pokud to budeme chtít tak nazvat, Zbigniew Osiński podotkl:

Reduta má svou vnější historii a také vnitřní historii. Ta první je evidentní. Obsahuje především představení Reduty a činnost *stricte* divadelní; dále /obsahuje – jj/ také vše, co o ní vyšlo tiskem. Druhá /historie Reduty – jj/ je stále ještě skrytá a bude se muset rozluštit ze zachovaných útržků dokumentů – a jednou se bude muset napsat. Bude se to muset udělat s největší možnou jemností a rozvahou, protože velmi snadno z ní lze vytvořit levnou senzaci.¹⁶⁴

Reduta vznikla s myšlenkou reformy herectví, ale také se stejně důležitým důrazem na rozvíjení studiového komunitního života. Byla „domem divadelního řemesla“, „rodným domem“, „rodinou“ pro všechny – herce i technický personál. Mezi základní pravidla polského studia patřila společná práce a askeze, přátelství a bratrství¹⁶⁵, vzájemná solidarita a

¹⁶² Tj. vznik samostatného Polska.

¹⁶³ Cituji podle: Edward Krasiński (ed.): *Juliusz Osterwa: Listy*, Warszawa 1968, str. 51-52. Dopis J. Osterwy z 1. 10. 1919.

¹⁶⁴ Zbigniew Osiński: Wstęp In: Tentýž (ed.): *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, Warszawa 1987, str. 66.

¹⁶⁵ Bratrský charakter byl dán i tím, že členové Reduty si mezi sebou tykali. Výjimkou byl Osterwa s Limanowským, kteří byli oslovováni „pane Juliuszi“ a „pane Mieczysławo“. Michał Orlicz, dlouholetý dramaturg studia a jeden z prvních autorů jeho historie, tímto rodinným charakterem Reduty upozorňuje i na jiný významný fakt, který potvrzuje absolutně chápanou asketičnost studia i v další, antropologické

jednota. Reduta měla být světským bratrstvem, světským řádem zasvěceným novému divadelnímu Umění¹⁶⁶. Takto chápané divadelní umění přestalo být samozřejmě „obyčejným“ divadlem a nabralo posvátný charakter. Takové divadlo nemohlo vzniknout reformou starého divadla; takové divadlo se muselo podle Osterwy teprve stvořit: „Současné divadlo je stejným přežitkem, jakým byl Starý zákon. Kristus nebyl reformátorem, ale byl tvůrcem Nového zákona (aniž by zavrhl Starý zákon). Pouze ten, kdo nezavrhne Starý Zákon a stvoří Nový, toho mohu považovat za Mesiáše Umění“¹⁶⁷.

Divadlo mělo přestat být produktem k prodeji či pouhou zábavou a mělo se stát setkáním herce a diváka. Na herci stála hlavní tíže představy nového divadla Osterwy a Limanowského. V tom byli dědici mladopolského myšlení o divadle, jehož pozornost se soustředila právě na herce – člověka jednajícího na scéně a prostřednictvím scény. Redutovský herec měl projít tři stupňovou edukací, na jejímž konci by byl schopen participovat na „skutečně hodnotném umění“¹⁶⁸ – na polském mysterijním divadle. První fáze herecké práce se koncentrovala na polském realistickém dramatu, jež bylo s ohledem na herecké prostředky chápáno jako nejjednodušší; herec si díky němu mohl osvojit základy uměleckého řemesla. V druhé fázi se měly inscenovat texty psané veršem. Teprve v poslední, třetí fázi byly naplánovány inscenace romantické a neoromantické dramatiky.

Reduta pokračovala v mladopolské vizi divadla jako chrámu. Lišila se v přístupu, jak toho dosáhnout. Chtěla být divadelním bratrstvem, jež by pro divadelní chrám stvořilo nové kněží (herce) a věřící (diváky). Zvolila si proto způsob podobný středověkému klášteru, v němž se divadelníci nezištně zasvětili Umění: členové studia dodržovali vnitřní pravidla, v inscenacích vystupovali anonymně, po skončení představení nereagovali na potlesk.

rovině: „zásada tohoto /.../ vzájemného sourozeneckého chování členů souboru znamenala zabití bacilu erotiky, bez něhož – jak se domnívá hrstka nepřejících pomlouvačů – divadlo nemůže být“.
(Michał Orlicz: *Polski teatr współczesny: Próba syntezy*, Warszawa 1932, str. 125.

¹⁶⁶ Umění i divadlo se v textech Osterwy a Limanowského zásadně objevují s velkými písmeny, čímž oba reformátoři chtěli dát najevo, že se jim jedná o jiné, výrazně eticky a kulturně-společensky profilované umění a divadlo.

¹⁶⁷ Cituji podle: Józef Szczublewski: *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971, str. 204.

¹⁶⁸ Cituji podle: Edward Krasiński (ed.): op. cit., str. 52. Dopis J. Osterwy z 1. 10. 1919.

Nebylo vlastně ani komu tleskat. V představeních totiž nevystupoval herec - další slovo, které Reduta odstranila ze svého slovníku, nýbrž skromný redutovec.

Během existence Reduty se přirozeně její zásady vyvíjely a revidovaly, základní koncept světského bratrstva zůstal nezměněn.

Dějiny divadelního studia Osterwy a Limanowského jsou rozdělovány do několika etap.

První etapou byla tzv. První varšavská Reduta, která existovala v letech 1919-1925 v budově Teatru Wielkého. Reduta vznikla jako administrativní a umělecká součást Městských divadel a byla tudíž financována z převážně veřejných zdrojů. V roce 1921 došlo k institucionálnímu osamostatnění studia. Z Reduty se stalo soukromé divadlo, které dále fungovalo jako družstvo. V jeho čele stál tzv. Kruh přátel Reduty, který odpovídal za obstarávání financí na provoz studia. Nedá se říci, že by Kruh byl ve své činnosti příliš úspěšný; Reduta se po celou dobu své existence potýkala se značnými finančními problémy. Role Kruhu se omezila spíše na reprezentativní funkci věrných přívrženců studia.

V roce 1921 vznikla divadelní škola (tzv. Kruh adeptů), která se následující rok změnila na Institut Reduty. Posluchači Institutu (v prvním roce se jednalo o 10 studentů, ve druhém roce o 40) byli pod vedením M. Limanowského mimo jiné školeni v jevištní řeči, scénickém pohybu, rytmice, zpěvu a v analýze divadelních her; povinnou hereckou praxí studenti absolvovali v rámci inscenací Reduty. Výuka obvykle probíhala každý všední den od desáté hodiny dopoledne do desáté hodiny večer a to včetně dvouhodinové pauzy a společného oběda. Studenti Institutu měli krom studia i další povinnosti. Zajišťovali organizační a materiální provoz představení (jako biletáři a rekvizitáři), starali se o kuchyni studia a střídali se jako služba v jídelně, kde se scházeli všichni členové studia. Jako „mladší redutovci“, jak byli nazýváni, nosili identický oděv (tzv. redutovský háv), jenž navrhl scénograf a kostymér Reduty Iwo Gall a který připomínal mnišskou sutanu. Řádnými, staršími redutovci se mohli stát až po několika letech – nejdříve

však po dvou letech. Během studia v Institutu nedostávali žádný plat a ani také neplatili školné.

Od prosince 1924 do května 1925 zorganizoval Institut osmnáct veřejných přednášek z dějin polského a světového divadla a dramatu¹⁶⁹. K povinnostem Institutu dále patřilo vedení archivu a knihovny studia a vydávání informačních brožurek s výše zmíněnými přednáškami¹⁷⁰. V období od května do července 1924 se uskutečnil první divadelní zájezd po oblastech východního a jihovýchodního Polska, kde Reduta jako plenérové divadlo uváděla *Pastoralku* a *Wielkanoc* Leona Schillera.

S koncem téhož roku byla činnost Reduty pozastavena. Dále fungoval pouze Institut Reduty.

První varšavská Reduta po vzoru Moskevského uměleckého divadla změnila dosavadní inscenační praxi. Příprava inscenace začínala čtenou zkouškou a podrobnou analýzou textu. Čtené zkoušky vedl M. Limanowski a účastnili se jich herci, scénograf, hudebníci i všichni techničtí pracovníci. Každá inscenace měla několik verzí obsazení a herci se střídali v hlavních a

¹⁶⁹ Přednášky probíhaly každou neděli ve 12.00 hod. a vedli je přední odborníci (např. prof. T. Zieliński, dlouholetý profesor petrohradské univerzity, mezi jehož žáky patřil M. M. Bachtin či V. E. Mejerchold). V rámci přednášek zazněla tato témata: M. Limanowski: *Na cestě k novému herci*; St. Schayer: *Divadlo a filozofie a náboženství starověké Indie*; St. Srebrny: *Aischylos*; St. Cybulski: *Řecký oděv v každodenním životě a na divadle*; T. Zieliński: *Dramatické prvky řecké tragédie*; T. Sinko: *Božská komedie St. Wyspiańskiego*; E. Boyè: *Divadlo nahé masky (divadlo L. Pirandella)*; A. Tretiak: *Umělecké prostředky Shakespearova divadla*; E. Frankowski: *Původ divadla*; L. Bernacki: *Rozvoj dramatu a komedie v polském divadle 18. stol.*; J. Gołąbek: *Slovanské lidové divadlo*; Z. Lempicki: *Goethe a hledání nového divadla*; M. Bogucki: *Starověké herectví*; W. Folkierski: *Francouzské středověké divadlo*; J. Ujejski: *První dramata Slowackého*; St. Matusiak: *Scénografie a kostým*; B. Vydra: *České divadlo od národního obrození po dnešek*.

(Seznam přednášek cituji podle: *Program Reduty: Sprawozdania: Plan objazdu po ziemiach Rzeczypospolitej, Wilno /1927/, str. 20.*)

¹⁷⁰ Přednáška Bohumila Vydry, lektora češtiny na Varšavské univerzitě, vyšla roku 1926 jako sedmý svazek edice *Přednášky o divadle*. Vydra se v ní krom anoncovaného přehledu našeho divadla od obrození po Kvapilovu éru v Národním divadle také zabýval dějinami českého divadla od Bílé hory, část textu se věnuje dramatice generace L. Štúra. Svazek obsahuje 64 str. a jednu fotografii Národního divadla, pořízenou z protějšího Slovanského ostrova. Brožura obsahuje množství stylistických a pravopisných chyb českých jmen a názvů a také faktografické chyby. Např. ze slepého houslisty Mareše se ve hře *Fidlowaczka aneb žádný hněv a žádná praczka* (sic!) stal slepý harfenista (ślepy harfiarz). (Viz: Bohumil Vydra: *Teatr czeski od czasów czeskiego odrodzenia*, Warszawa 1926, str. 30-31.)

vedlejších postavách. Režisérem inscenací byl ve valné většině J. Osterwa, který uplatňoval „skrytou režii“, jež nechávala vyznít samotnému herectví. Reduta zavedla do polského divadla techniku prožívání a psychologický realismus, s nimiž se její zakladatelé setkali v divadle K. S. Stanislavského. Podobně jako v moskevských studiích i ve Varšavě hlavním cílem divadelní činnosti nebyl výsledný jevištní tvar (tj. inscenace), nýbrž proces, jakým se k němu redutovci společně dostávali.

První období existence Reduty bylo spojeno ještě s jedním významným počinem. Osterwa s Limanowským otevřeli své studio současným autorům, které vyzývali, aby pro Reduty psali realistické texty. Soudobá polská hra se dokonce stala základem repertoáru Reduty.

V létě 1925 opustila Reduta Varšavu a přenesla svou činnost na oblast. Mezi lety 1925-1931 působila ve Vilnius, a proto je toto období nazýváno jako Vilenská Reduta. Sídlem Reduty se stalo vilniuské Městské divadlo na Pohulance, jehož prostory byly přestaveny na divadlo studiového typu. V letech 1925-1929 byl z finančních důvodů pozastaven Institut Reduty. Na repertoáru se vedle realistické polské dramatiky začaly objevovat hry psané veršem (např. *Wyzwolenie* a *Wesele* St. Wyspiańskiego) a od sezóny 1926/1927 také zahraniční autoři (např. M. Maeterlinck, E. Rostand, O. Wilde či I. Vojnović).

Reduta otevřela pobočnou scénu v nedalekém Grodně a začala také spolupracovat s vilniuským Židovským činoherním studiem. Hlavní význam tohoto období spočíval v založení Zájezdní skupiny Reduty, která od září 1925 začala vystupovat ve východních oblastech Polska. V roce 1926 tato skupina uvedla *Vytrvalého prince* Calderóna/Słowackého, s nímž během následujících tří let objela téměř sto měst a městeček na území celého tehdejšího Polska. *Vytrvalý princ* se hrál jako plenérové divadlo a v roce 1927 byl zařazen do oficiální a státem podporované oslavy, která byla organizována při příležitosti návratu ostatků Juliusze Słowackého do Polska.

Divadelní činnost Vilenské Reduty skončila v roce 1929. V letech 1929 – 1931 fungoval ve Vilnius pouze znovuobnovený Institut Reduty.

Na jaře 1931 se Osterwovo a Limanowského studio vrátilo do Varšavy a jeho činnost probíhala ve dvou hlavních oblastech. Na prvním místě se jednalo o Zájezdní skupinu, která s inscenacemi *Vytrvalý princ* a *Uciekla mi przepióreczka* St. Žeromského pokračovala v turné po Polsku. Ve Varšavě se nastalo usídlil Institut Reduty, který se soustředil na divadelně-propagátorskou a pedagogickou aktivitu. Před zahájením tzv. Druhé varšavské Reduty Osterwa charakterizoval zadání Institutu: „V Institutu se budou organizovat čtení a přednášky, které se týkají divadla /.../ jako kulturní a společenské instituce. Připravuje se poradna pro amatérská divadla a kurzy pro amatérské režiséry /.../“¹⁷¹. Ukázky z přednášek a kurzů pro amatérské divadelníky se objevovaly ve *Zprávách Reduty*, které varšavské studio začalo vydávat.

Od roku 1934 Reduta v rámci Institutu organizovala tzv. Školní divadlo. Nejprve se jednalo o představení určená pro děti ve věku od sedmi do třinácti let a na repertoáru se objevovaly dramatisace známých pohádek (např. *Sněhová královna* H. Ch. Andersena) i původní hry pro dětského diváka s historickou a pohádkovou tematikou¹⁷². Od roku 1935 se Školní divadlo zaměřilo také na gymnaziální mládež, a to jak samotnými inscenacemi, tak speciálními kurzy. Inscenace Školního divadla pro mládež byly připravovány v souladu s učebními osnovami, protože se měly stát „názornou ukázkou rozvoje dramatické literatury“¹⁷³. Také kurzy vycházely ze školních osnov a studenti v nich pod vedením redutovců připravovali inscenace dramatických „arciděl od Aischyla a Sofokla přes Shakespeara a Molièra až po současnou /dramatiku – jj/, např. Claudela“¹⁷⁴. V rámci osvěty organizovala Reduta také každé nedělní dopoledne přednášky z dějin polské a světové literatury, na nichž spolupracovala s pedagogy a studenty varšavské polonistiky.

¹⁷¹ es /Eugeniusz Świerczewski/: Po sześciu latach nieobecności Reduta powraca do Warszawy: Co mówi o tym Juliusz Osterwa /1931/ In: Juliusz Osterwa: *Reduta i teatr: Atrykuły – Wywiady – Wspomnienia*, Wrocław 1991, str. 145.

¹⁷² Řada z nich se stala součástí dramatiky divadla pro děti a mládež a jsou v Polsku uváděny dodnes. Viz např.: K. Jeżewska: *Żaki krakowskie* či K. Makuszyński: *O dwóch takich, co ukradli księżyc* ad.

¹⁷³ Edward Krasiński (ed.): op. cit., str. 210. Dopis J. Osterwy z 29. 9. 1935.

¹⁷⁴ Tamtéž, str. 229. Dopis J. Osterwy z 26. 3. 1938.

Druhá varšavská Reduta přestala existovat v září 1939, kdy během bombardování Varšavy shořela budova, ve které studio sídlilo. S budovou zmizela i početná knihovna Reduty a veškerý její archiv.

Poslední období existence Reduty představuje válečná činnost Juliusze Osterwy a jeho Divadlo společnosti (Teatr Społeczny) a plány na založení souborů Dal a sv. Genesis. Jakkoli tyto Osterwovy vize nebyly po válce realizovány, jsou často řazeny do dějin polského studia jako tzv. Čtvrtá Reduta¹⁷⁵. V této práci je tomuto období věnována samostatná kapitola. Z hlediska utopie se totiž jedná o jakési shrnutí celoživotních snah Osterwy o etickou a společenskou reformu divadla.

¹⁷⁵ Ostatně nazval ji jako Čtvrtou Redutu sám Osterwa, po němž tento název převzali historici jeho divadla. Blíže viz: Józef Szczublewski: *Żywot Osterwy*, op. cit., str. 482; Zbigniew Osiński: *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003, str. 39.

REDUTA JAKO KLÁŠTER

Reduta se začala formovat na začátku roku 1919, kdy se Osterwa s Limanowským opět setkali ve Varšavě. V té době vznikl také program budoucího studia Osterwy a Limanowského, jež mělo podle původních záměrů převzít název skupiny, kterou od ledna 1919 vedl Mieczysław Limanowski: *Polské studio divadelního umění Adama Mickiewicze*. Ve zmíněném programu zakladatelé varšavského studia podrobně rozepsali jeho plány i organizaci. Reduta podle svých tvůrců vznikla jako výraz nesouhlasu se stavem tehdejšího polského divadla, které bylo na jedné straně pouhou kratochvílí nenáročného publika a výnosným podnikem, na straně druhé se stalo podle přesvědčení Osterwy a Limanowského divadelním muzeem.

Hlavní předpoklad v proměně soudobého divadla byl spatřován v jiném přístupu k herci. Reduta měla být „herecko-symfonickým souborem“¹⁷⁶, kde každý jeho člen vyznával hodnoty, jako jsou „pravda, otevřenost, upřímnost, kolektivní práce nad sebou, kolegialita“¹⁷⁷. Redutovský herec měl být připraven se obětovat nejen v zájmu souboru, ale také ve prospěch divadelního umění. Před ním si byli všichni rovni, a proto k obsazování jednotlivých rolí docházelo teprve během zkoušek, kdy se většina souboru shodla, že daný herec je pro příslušnou roli nejlepší. Závist, pýcha, neupřímnost, pomlouvání a egoismus mohly být důvodem k vyloučení z Reduty. Soubor studia měl tvořit jednotu, díky níž by se bylo možné přiblížit k pravému umění. Významným partnerem Reduty měl být její divák, o němž ve studiu Osterwy a Limanowského hovořilo jako o svědkovi, jenž se spoluúčastní a spolutvoří „v kolektivním¹⁷⁸ a *soborném*¹⁷⁹ duchu“¹⁸⁰.

¹⁷⁶ O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatr im. Adama Mickiewicza In: Zbigniew Osiński (ed.): *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, Warszawa 1987, str. 158.

¹⁷⁷ Tamtéž, str. 159.

¹⁷⁸ V org. *zbiorowym*; slovo *zbiór* významově odkazuje ke sboru ve smyslu chrámového společenství.

¹⁷⁹ *Sobornnyj* (rusky) - *chrámový*. Tento výraz se začal v textech M. Limanowského objevovat během jeho pobytu v Moskvě. V souvislosti s divadelními studiiemi jej používal L. Suleržickij, jenž tak chtěl vyjádřit podstatu kolektivu divadelního studia.

¹⁸⁰ Tamtéž, str. 163. Zvýraznění – jj.

Vytvořením jednotného společenství herců a diváků se Reduta měla nejvíce přiblížit k ideálnímu divadlu, jehož chtěli Osterwa s Limanowským dosáhnout a které představuje divadelní mystérium.

Důraz na etiku a vzájemnou, kolektivní práci byl jednou z hlavních zásad, se kterou se Osterwa s Limanowským setkali ve studiu K. S. Stanislavského a kterou jako nutnou podmínku zavedli ve svém varšavském studiu. Vliv moskevského studia i uměleckého divadla K. S. Stanislavského je patrný i z dalších zásad divadelní práce studia Osterwy a Limanowského. „Zůstává dodnes sporné, do jakého stupně Reduta navazovala na výsledky Konstantina Sergejeviče Stanislavského a jím a Leopoldem Antonovičem Suleržickým vypracovaných metod Moskevského uměleckého divadla, jako byly čtené, analytické a herecké zkoušky, metoda prožívání. Sami tvůrci [Reduty - jj] se této inspirace nezříkali [...], nicméně jako hlavní zdroj svých představ o podobě divadla označovali myšlenky Wyspiańskiego.“¹⁸¹ Ostatně jeho *Studie o Hamletovi*, jež se měla stát a také stala základní literaturou všech redutovců, byla Stanislavskému a jeho herecké metodě velmi blízká.

Juliusz Osterwa často opakoval, že divadlo stvořil Bůh pro lidi, jimž nevystačí kostel. Je třeba tento Osterwův výrok uvést v polském znění, aby bylo zřejmé, co vše jím zakladatel Reduty mohl myslet: „Teatr stworzył Bóg dla ludzi, którym nie wystarcza Kościół.“¹⁸² Podobně jako v jiných evropských jazycích i v polštině má slovo *kościół* dva významy, kostel i církev. Reduta byla kostelem, místem bohoslužby a místem, kde se setkává konkrétní společnost (komunita). Reduta byla i církví, a to ve všech významech toho slova. Byla jednotnou, svatou, všeobecnou a apoštolskou, v podobě zmíněné *Studie o Hamletovi* měla své krédo, tj. vyznání víry.

O Redutě její zakladatelé hovořili jako o realizaci náboženského divadla. Mieczysław Limanowski v souvislosti s tím napsal:

¹⁸¹ Zbigniew Osiński: *Pamięć Reduty...*, op. cit. 85.

¹⁸² Viz např.: Juliusz Osterwa: *Z zapisków*, Wrocław 1992, str. 44.

Náboženské divadlo musí být apoštolské. Musí pracovat v pokoře. Je nezbytné, aby byl soubor stejně jako v klášteře anonymní. Virtuozita¹⁸³ je smrtelným hříchem, jestliže se jedná o duchovní záležitosti. [...] Náboženské divadlo musí být anonymní. Vypisování vlastních jmen je dědičným hříchem, když se jedná o činnost absolutní, náboženskou [...]. Náboženské divadlo nemůže být podobné divadlu virtuosů, kapitalistů, spekulantů. [...] Náboženské divadlo má právo na vlastní [...] [divadelní jazyk – jj¹⁸⁴]. Důležité je světlo, pravda prožívání a výrazný jazyk, jenž je svědectvím božskosti v člověku. Důležité jsou kostýmy. Divadlo se však může hrát na [prosté - jj] scéně, bez opony a bez všech [divadelních - jj] efektů [...].¹⁸⁵

Z předchozího citátu je zřejmé, jak se ideová a estetická východiska Reduty v představách jejích tvůrců integrálně doplňovala a propojovala. Divadelní studio Osterwy a Limanowského chtělo být ve svých výrazových prostředcích maximálně „chudé“ a zároveň chtělo naplnit mladopolské představy o divadle jako chrámu. Důležitý je dále důraz na klášterní charakter Reduty, jímž se varšavské studio napojilo do širšího proudu experimentálního divadla tehdejší Evropy. Reduta tak nehledala pouze cesty k jinému, novému divadlu, ale snažila se divadelní činností stvořit novou společnost a její kulturu. Experimentální charakter Reduty spočíval v estetické i společenské rovině. Protože cesta k realizaci divadelního chrámu byla daleká, zvolili zakladatelé Reduty koncept divadelního kláštera, v němž měl koncept divadelního chrámu realizovat v malém. Proto stejně jako v případě náboženského řádu se proto i Reduta musela vzdálit běžnému světu, vymezit se vůči němu a alespoň do maximální možné míry se vůči němu také uzavřít.

¹⁸³ Narážka na herecké hvězdy – virtuosi, jež představovaly typ divadla, vůči němuž se Reduta vymezovala. (Blíže viz: Jerzy Got: Virtuózní herectví a kult herce v polském divadle 19. stol., *Divadelní revue* 2004, č. 3, str. 53-59.)

¹⁸⁴ V org. *inwencja - dźwięk, wynalazawost*, jimiž autor citátu myslí právě originální divadelní jazyk.

¹⁸⁵ Mieczysław Limanowski: *Duchowość i maestria: Recenzje teatralne 1901-1940*, Warszawa 1992, str. 394-395.

Nejzřetelněji lze výše zmíněné ideové zázemí studia Osterwy a Limanowského představit prostřednictvím divadelní školy, která při Redutě vznikla v říjnu 1921. Nejprve se jednalo o tzv. Kruh adeptů, jenž představoval deset posluchačů, kteří se účastnili divadelní činnosti Reduty. V říjnu 1922 se Kolo adeptů změnilo v Institut Reduty, který měl již vypracovaný přesný vzdělávací systém. O přijetí zájemce rozhodoval vstupní pohovor, jenž měl několik kol. Skládal se z lékařského vyšetření, přednesu básně a fragmentu neveršovaného textu a zejména rozhovoru, jehož se účastnili všemi členové studia. Jak vzpomínají absolventi Institutu Reduty, právě tento rozhovor rozhodoval o jejich přijetí.¹⁸⁶ Při přijímacím řízení nebyl totiž rozhodující herecký talent či divadelní zkušenost, nýbrž názor na divadlo a jeho roli v kultuře a ve společnosti. Přijímací pohovor měl odhalit, zda konkrétnímu uchazeči jsou blízké myšlenky studia Osterwy a Limanowského. Zda je schopen přijmout a naplnit pravidla Reduty, zda z něho může být dobrý redutovec.

Vstupními zkouškami v roce 1922 prošlo osmadvacet posluchačů ve věku kolem dvaceti let. Výuka rozvíjela studenty Institutu holisticky, tedy po stránce fyzické i duševní. Osterwa „chápal člověka jako jednotu, jež je uměle rozdělována na tělo a duši, fyziku a psychiku.“¹⁸⁷ Rovnoměrný fyzický a duševní rozvoj posluchačů se projevoval i v sestavení samotných lekcí, v němž se střídaly kurzy zaměřené na tělesný rozvoj s kurzy intelektuálního rázu. Den začínal kurzem šermu, po němž pod vedením M. Limanowského následovala analytická četba *Veselky* St. Wyspiańskiego. Další předměty tvořily cvičení eurytmie, práce s hlasem a dechem a přednášky z dějin divadelní kultury a teorie hudby. Den v Institutu Reduty končil společnou komentovanou četbou Wyspiańskiego *Studie o Hamletovi*. Během četby se v textu St. Wyspiańskiego hledali nejen dramatikovy představy o herectví a jeho postavení v divadle, ale také jeho úvahy o divadle jako instituci kultury.

Institut Reduty nevychoval k žádné konkrétní divadelní profesy. Absolvent měl být všestranně rozvinutou osobností, člověkem jiné, nové

¹⁸⁶ Viz např.: Tadeusz Byrski: *Teatr – radio: Wspomnienia*, Warszawa 1976, str. 26-31; Adam Słomczyński: *Warszawskie to i owo*, Warszawa 1978, str. 89-94.

¹⁸⁷ Antoni Cwojdziański: *Prawdziwa reżyseria* In: *O zespole Reduty 1919-1939: Wspomnienia*, Warszawa 1970, str. 256.

kultury. Vedle studijních povinností posluchači Institutu plnily ve studiu další, již uvedené práce. Přijetí do Institutu Reduty tak pro posluchače znamenalo absolutní naplnění každého dne životem a prací v divadle. Proto jednou z podmínek přijetí do redutovské školy byla finanční soběstačnost.

Po odchodu Reduty z Varšavy do Vilniusu se intenzita kolektivního života v divadle ještě zvýšila. Takový způsob života a požadavek na podřízení se vnitřním pravidlům nebyl prost vnitřních konfliktů. Jan Kochanowicz, jeden ze zakládajících členů Reduty, o tom napsal:

Každoročně se opakují odchody jednotlivců i skupin [...], jež se těžko vyrovnávají se záhadnými pravidly a které se stále domnívají, že

- jednota názorů, pokud je ve skutečnosti bez názoru, často vede k pouhému poddávání se morálnímu nátlaku vedoucího studia [...]
- individualita a její růst je základní podmínkou každého rozvoje a pokroku a že nivelizace rozdílů vedou k ustrnutí a zániku
- k ničemu je sláva anonymního souboru, jestliže z ní profituje pouze umělecký vedoucí Reduty
- a že klášterní systém může být z jedné strany přínosný, z druhé strany však uzavření se vůči okolnímu světu může být i škodlivé.¹⁸⁸

V téměř dvacetileté historii Reduty lze podobných odchodů a krizí najít hned několik. Zakladatele studia vedly ke korekci reálného uskutečnění svých představ ideové reformy divadla jako instituce kultury. Nikoliv však k jejich zavržení či opuštění.

¹⁸⁸ Jan Kochanowicz: *Słowo o Reducie* In: *O zespole Reduty 1919-1939*, op. cit., str. 57-59.

DIVADLO PRO DAVY

V jedné z kapitol knihy *Druhá divadelní reforma?* Kazimierz Braun sleduje proměny divadelního prostoru na přelomu 19. a 20. stol. a konstatuje, že první divadelní reforma byla „velice aktivní v oblasti divadelního prostoru“ a že prakticky i „teoreticky zpochybnila kukátkovou scénu i scénu ‘théâtre à l’italien’“¹⁸⁹. Polský teatrolog dále vypočítává tři základní podoby této změny: Divadelníci první reformy začali hledat nový, paradivadelní prostor (1.), přestavovali staré divadelní budovy (2.) a zahájili výstavbu nových divadel se zcela jiným prostorovým uspořádáním, případně alespoň hojně vytvářeli plány takových staveb (3)¹⁹⁰. První podobu proměny divadelního prostoru Braun ukazuje pomocí anektování veřejného prostoru: V městském a venkovském plenéru byly prezentovány masové podívané a plenérové divadlo, jejichž příklady Braun nachází od roku 1867¹⁹¹ až po konec 20. let 20. stol. bezpočet¹⁹².

Reforma divadelního prostoru prvního typu měla jistě několik důvodů. Předně se jednalo o důvod čistě praktický. Odchodem ze staré budovy do otevřeného prostoru bylo divadlo donuceno hledat jiná, nová estetická řešení. Anebo řečeno obráceně: stará divadelní budova byla pro nová estetická řešení zkrátka nevyhovující. Dalším důležitým faktem byla i změna představy, co tvoří divadlo divadlem. Je-li divadlo samostatným uměleckým druhem, jak se snažili reformátoři dokázat, pak ke své existenci nepotřebuje nejen literaturu, ale ani konkrétní stavební řešení; divadlo je schopno existovat a rozvíjet se bez nich. Posledním důvodem, na nějž je třeba upozornit, se týká vztahu k divákovi. Jestliže divadlo předminulého století vstoupilo do veřejného prostoru, do prostoru měst a vesnic, učinilo tak mimo jiné a zejména proto, že chtělo dát najevo svůj vztah k veřejnosti; že se chtělo vůči publiku otevřít. A právě publikum se během 19. stol. změnilo stejně radikálně jako jeho divadlo. Vezme-li se tento sociologický aspekt jako hlavní činitel proměn

¹⁸⁹ Kazimierz Braun: *Druhá divadelní reforma?: /Studie/,* Praha 1993, str. 52.

¹⁹⁰ Viz: Tamtéž.

¹⁹¹ Jedná se o uvedení Sofoklovy *Antigony*, která byla hrána 7. 12. 1867 ve starověkém odeonu Heroda Attika v Aténách.

¹⁹² Viz: Tamtéž: 52-54.

divadelního prostoru, pak k zpochybňování kukátkové scény a odchodům z divadelní budovy docházelo v 19. stol. již o něco dříve, než jak uvádí Kazimierz Braun.

S průmyslovou revolucí se ve velkých městech objevil dav, masa lidí, která začala plnit nově vznikající bulváry. S Eliasem Canettim lze velkoměstský dav nazvat *slavnostní masou*. Podle tohoto středoevropského myslitele slavnostní masa vznikne, když „/n/a omezeném prostoru je nashromážděno velmi mnoho věcí a všichni z množství lidí, kteří se v daném areálu pohybují, mohou na těchto věcech participovat“¹⁹³. Na takovém prostoru přestávají platit nejedny společenské a kulturní pravidla. „Je zrušeno mnoho zákazů a dělítek“, říká Canetti a dodává, že „dovolena a usnadňována jsou i zcela neobvyklá sblížení. /.../ Neexistuje cíl, který by byl všem společný a o který by všichni společně museli usilovat. Cílem je *slavnost*, a bylo ho dosaženo“¹⁹⁴. Na slavnostní masy zareagovalo přirozeně i divadlo. Začalo pro ně organizovat masové podívané a plenérové divadlo, jimiž chtělo volný pohyb a také cíl slavnostních mas strukturoval podle vlastních plánů.

Divadelníci si totiž poměrně záhy uvědomili významného potenciálu divadla s velkým počtem diváků. Francouzský básník a dramatik Alfred de Vigny si na premiéře Shakespearova *Othella* v Comédie-Française v roce 1829 všiml:

Čtenář je proti nám dobře vyzbrojen, může knihu vhodit do ohně nebo vyhodit oknem, nemáme proti takovým formám protestu žádné obranné prostředky. Máme ale vliv na divadelního diváka – jestli už přišel /do divadla - jj/, je polapen do pasti a těžko ze sálu odejde /.../. /.../ V tomto stavu omezení /.../ bude muset poslouchat. Během večera tři tisíce myslí naplní naše ideály. Není to zázrak?¹⁹⁵

¹⁹³ Elias Canetti: *Masa a moc*, Praha 1994, str. 64.

¹⁹⁴ Tamtéž, str. 64-65.

¹⁹⁵ Cituji podle: Dobrochna Ratajczak: *Teatr wielkiej liczby: Próba spójzenia* In: Małgorzata Leyko (ed.): *Teatr masowy / Teatr dla mas*, Łódź 2011, str. 16.

Poznaňská teatroložka Dobrochna Ratajczak v této souvislosti upozorňuje na mediální charakter divadla: „Divadlo /jako takové – jj/ je vysokým uměním pouze někdy, médiem zůstává vždy. Je to skutečná komunikační soustava, která obsahuje antropologické významy a která sama má antropologický význam“¹⁹⁶. Díky mediálnímu a antropologickému charakteru divadla došlo v předminulém století minimálně k dvěma důležitým faktům. Za prvé divadlo odehrálo významnou roli při formování masové kultury; za druhé právě díky tomuto charakteru se na divadlo začala klást speciální, misijní úloha v obrodě evropské kultury a společnosti. Divadlo v plenéru a masové podívané tím, že se obracely k nejširším společenským vrstvám, musely nutně rezignovat z elitní podstaty starého, literárního divadla a naopak musely začít rozvíjet egalitářský ráz. Na rozdíl od jiných uměleckých druhů takové divadlo nevyžadovalo od recipienta žádné speciální schopnosti. Jedinečnost, novátorství a originalita v nich nehrály tak důležitou roli. V takových produkcích byla nejpodstatnější „srozumitelnost a pochopitelnost známé formy i samotného přenosu; jakkoli se nezříká intelektu, zdůrazňuje se atraktivita a sugestivnost“¹⁹⁷, které dokázaly na diváka patřičně zapůsobit. (Ostatně vstřícnost vůči divákovi byla v takovém divadle navíc doslovná – vždyť se za ním vydalo na ulici.) Jak si dále všímá Ratajczak, divadlo tím, že patří podle klasifikace McLuhana mezi chladná média¹⁹⁸, vzbuzuje v divákovi pocit participace. Divák je totiž neustále sumu informací, které se mu prostřednictvím scény dostává, nucen doplňovat a skládat si tak celkový významový obraz. „Mediální chlad“ divadla publikum nutně vytrhává z pasivity a nutí jej k aktivitě. Zapojení diváka, jeho aktivita a účastenství v divadle s velkým počtem diváků bylo jedním z významných témat, jež bylo v evropské divadelní kultuře 19. stol. hojně akcentováno. Ať už se jednalo o aktivizaci diváka ve smyslu metaforického

¹⁹⁶ Dobrochna Ratajczak: *Teatr wielkiej liczby: Próba spójnienia* In: Małgorzata Leyko (ed.): *Teatr masowy / Teatr dla mas*, op. cit., str. 16

¹⁹⁷ Tamtéž, str. 17.

¹⁹⁸ „Horké médium v zásadě odlučuje a studené médium slučuje a zahrnuje; horká média vyžadují jen nízkou participaci neboli doplnění, chladná média naopak participaci vysokou. /.../ Fotografie je například /.../ horká, zatímco komiks je /.../ chladný, protože hrubá obrysová kresba poskytuje velice málo vizuálních údajů a vyžaduje od diváka, aby si doplnil celkový obraz sám.“ (Viz: H. M. McLuhan: *Člověk, média a elektronická kultura: Výbor z díla*, Brno 2000, str. 226-228.)

vyjádření, jímž chtěli divadelníci předminulého století dát najevo potřebu změny divákova vztahu k divadelnímu představení, anebo se jednalo o realistický popis divadelních produkcí, v nichž diváci nějakým způsobem (např. zpěvem) participovali v představení.

Dalším neméně důležitým tématem, které se pojí s divadlem pro velký počet diváků, bylo téma původní, lidové kultury. Patrice Pavis v souvislosti s tím tvrdí, že

/t/eprve když divadlo ztratilo /.../ přímé spojení s lidským společenstvím, když „zliterárnělo“ a přivlastnila si je malá skupina vzdělanců a specialistů, začalo se na toto spojení s „lidem“ nostalgicky vzpomínat. Návrat k němu byl jeden z hlavních požadavků kladených na divadelní tvorbu v 18. století (Rousseau) a na konci 19. století.¹⁹⁹

Pomocí kategorie „lid“ Pavis dále rozlišuje podobné divadelní produkce na *divadlo vytvořené masami*, v němž se diváci stávají současně herci, a na *divadlo vytvořené pro masy*. K poslední jmenované kategorii Pavis dodává, že takové divadlo má výrazně politické pozadí, díky němuž „měly nejširší společenské vrstvy přístup ke kultuře“²⁰⁰.

V následující kapitole je věnována pozornost některým nejvýraznějším podobám masových podívaných a plenérového divadla, které v předminulého století vznikly jako reakce na změněné společenské a kulturní podmínky a které zároveň chtěly kulturu a společnost, pro kterou vznikaly, výrazně animovat či přímo ovlivňovat. Důvody k tomu byly mnohé, ať už se jednalo o důvody národní, duchovní či umělecké.

Významnou zůstává i forma, jakou masové podívané a plenérové divadlo animační ambici realizovalo. Jednalo se o slavnost, která výrazným způsobem organizovala kulturní časoprostor modernistické společnosti.

¹⁹⁹ Patrice Pavis: *Divadelní slovník*, Praha 2003, str. 250. (Heslo: Masové divadlo.)

²⁰⁰ Tamtéž, str. 251.

Wagner, Fuchs, Reinhardt

Industrializaci lze velmi těžko oddělit od otázek identity konkrétní společnosti; lze dokonce říci, že takové otázky jsou vznikem průmyslu dokonce podmíněny. V evropských dějinách se tak díky industrializaci objevil koncept národa jako jasně definované skupiny lidí s určitými znaky a vyznávanými hodnotami. Objevil se národ, který se semknutím kolem těchto znaků a hodnot bránil cizím hodnotám a společenským změnám: „Příchod průmyslu a sociálních změn s ním souvisejících byl vnímán v 19. stol. velmi často jako proces ohrožující samu podstatu národní identity“²⁰¹. Takový pocit ohrožení jako jeden z významných konstitučních prvků novodobých národů by bylo možné nalézt po celé Evropě. V Německu k němu dále přibyla výrazná rivalita s modernizovanější a politicky silnější Francií. Tato rivalita byla typická zejména pro období, které začalo napoleonskými válkami a skončilo poražením Francie v bitvě u Sedanu.

Německé národní hnutí svou legitimitu hledalo u lidu, zároveň ale i u davu; oba tyto významy totiž vyjadřuje německé *das Volk*. Významným spojencem národního hnutí se stalo divadlo – ať už se jednalo o divadlo elitní, anebo masové podívané a plenérová divadla, které se obracely ke všem vrstvám obyvatelstva.

V Německu se pro velký počet diváků organizovalo několik typů slavností. V prvním případě se jednalo o masové podívané, které se určitým způsobem vztahovaly k historickým či politickým událostem. Jejich hlavním smyslem bylo vytvoření národní slavnosti, v níž mohly participovat nejširší vrstvy německé společnosti. Tyto oslavy si postupem času vytvořily originální estetickou i ideologickou strukturu. Byly organizovány v konkrétním volném prostoru (např. kolem budov spojených s významnou historickou událostí) a v konkrétním čase. Využívaly ke svým účelům symbolů z křesťanské a starogermánské mytologie, jako byla např. symbolika stromů a přírodních

²⁰¹ Vladimír Macura: *Továrna – dvojí mýtus* In: Daniela Hodrová (ed.): *op. cit.*, str. 189.

živlů, především ohně. Americký historik kultury německého původu G. L. Mosse tyto slavnosti popsal následovně:

Slavnosti tohoto druhu byly /.../ kultem, jehož cíl se v podstatě nelišil od křesťanských obřadů a který spočíval v povznesení jedince na vyšší morální úroveň, v učinění jej více „cnostným“. „Cnost“ byla chápána v antickém duchu jako láska k vlasti /.../. Předmětem slavností měly být výjimečné události, které by člověka vytrhly z osamocení každodenního života; měly se konat pravidelně, aby vzbudily pocit řádu, který by se shodoval s „křesťanským rokem“ a se zvyky svátečních dnů. Veřejné svátky nevznikly pouze proto, aby ve velkém kolektivu lidí budily optimismus, ale také proto, aby jej metodou inspirovanou liturgií vzdělávaly.²⁰²

Princip liturgie se projevoval také přímou účastí diváků na slavnosti. Diváci pouze pasivně nepřihlíželi, ale společným zpěvem náboženských a světských písní se stávali jejími aktéry. Aktivně se také zapojovali do pochodů a dalších davových scén slavnosti. Pro tyto účely byly využívány místní organizace a sdružení, díky čemuž došlo k posílení vztahu společnosti k organizované slavnosti.

Liturgický charakter slavnosti měl jasně definovaný smysl, jímž byl kult konkrétního národa a láska k vlasti. Díky tomu, že se vlastně jednalo o světskou liturgii oslavující německý národ, se těchto slavností mohly účastnit všechny společenské vrstvy nábožensky pestrého Německa. Tyto masové slavnosti s výrazně divadelní podobou lze interpretovat jako odpověď, jakou německá společnost 19. stol. reagovala na proměnu modernistického světa. V první řadě je pro ni charakteristický způsob, kdy a kde se tyto slavnosti organizovaly. Tím, že byly organizovány v konkrétním čase (tj. byly odvozovány od konkrétní politické či historické události) a v určitém místě, došlo k vytvoření svátku, byť světského, jenž se v životě společnosti cyklicky opakoval. Německá společnost si tak vytvořila kulturní časoprostor, díky

²⁰² Cituji podle: Małgorzata Leyko: Teatralizacja życia publicznego w Niemczech In: Tataż (ed.): *Teatr masowy / Teatr dla mas*, op. cit., str. 173-174.

němuž se mohla integrovat napříč všemi společenskými vrstvami i napříč generacemi. Navíc tento svátek, tento jedinečný kulturní časoprostor byl výhradně národní, čímž se vymykal unifikovanému industriálnímu světu. V neposlední řadě významným charakterem těchto svátků byla jeho rovina duchovní a estetická.

Organizováním podobných slavností se nejprve věnovaly lokální organizace, postupem doby vznikly celoněmecké organizace: v roce 1889 vznikla Zentralkommission für Volks- und Jugendspiele, roku 1897 pak Gesellschaft Deutsche Nationalfeste.

Další významný proud divadla s velkým počtem diváků reprezentovala náboženská představení. V německojazyčném prostoru se takovým vzorovým náboženským představením staly velikonoční pašije v bavorské vsi Oberammergau. Od poloviny 19. stol., kdy tyto hry byly „objeveny“ hercem a režisérem Eduardem Devrientem²⁰³, se pašijové hry v Oberammergau těšily velkému zájmu diváků. V lidovém charakteru pašijí, jejichž tradice sahala do 1. pol. 17. stol., byl spatřován ideál čisté, předindustriální kultury. Kultury, která nezná elitní charakter a jež je určena všem společenským vrstvám. Pašijové hry v bavorském Oberammergau, byť s koncem 19. stol. sílila kritika jejich komercializace, se staly významným vzorem pro divadelníky přelomu 19. a 20. stol. a jejich snah v návratu k lidovému a náboženskému divadlu.

Prvky slavnosti převzalo i divadlo s uměleckou ambicí. V Německu se v prvé řadě jednalo o divadlo Richarda Wagnera. Ačkoliv se v žádném případě nejedná o divadlo určené velkému počtu diváků a ani o divadlo egalitářské, ba právě naopak, je příznačné, jak bylo pro Wagnera důležité, aby jeho divadla nejvýznamnější charakteristiky slavnosti následovalo. V roce 1876 Richard Wagner otevřel v Bayreuthu nové divadlo, které mělo divákovi poskytnout možnost participovat na výjimečné, nekaždodenní události. Divák v divadle tohoto operního skladatele měl být podoben diváku starořeckého divadla, jež bylo Wagnerovi velkým vzorem. Tento koncept je vepsán již do samotné budovy bayreuthského divadla a do časoprostorové organizace zde uváděných

²⁰³ Eduard Devrient roku 1851 vydal v Lipsku o těchto hrách knihu *Das Passionsschauspiel im Dorfe Oberammergau in Oberbaiern*.

představení. Bayreuthské divadlo Richarda Wagnera mělo své konkrétní a jasně definované místo. Monumentální stavba architektů Otto Brückwalda a Gottfrieda Sempera byla postavena na zalesněném kopci, jenž se nachází severně od samotného města. Divák, který chtěl vidět představení ve Wagnerově Festspielhausu, musel tuto vzdálenost fyzicky překonat, čímž si výjimečnost takové události musel nutně uvědomovat už během cesty do divadla. Představení ve Wagnerově divadle byla také organizována v konkrétním čase (tj. během letních měsíců) a v tomto konkrétním čase se také co roku opakovala. Kategorie času a prostoru jsou nejvíce charakteristickým znakem jakékoliv slavnosti, jakéhokoliv festivalu, jenž se ostatně objevuje v názvu Wagnerova divadla – Festspielhaus. Divadlo Richarda Wagnera se vyznačovalo i dalšími specifickými znaky, na něž je záhodno upozornit. Za prvé se jedná o jeho organické spojení s přírodou, což bylo dáno již lesnatým porostem kopce, na němž divadlo stálo, a dále přírodním okolím divadelní budovy, jež divákům sloužilo jako jakýsi foyer v rámci pauz několikahodinových představení. I když okolí Festspielhausu je samozřejmě přírodou kultivovanou (tj. parkem), umění se mělo v takto koncipovaném prostoru přirozeně setkávat s přírodou. Dalším významným znakem Wagnerova divadla bylo jeho vnitřní uspořádání, jež tvořilo amfiteatrální hlediště. V takovém hledišti nebylo publikum stratifikováno podle společenských nebo jiných kritérií, nýbrž naopak si v něm všichni diváci byli rovni.

Wagnerův koncept divadla v Bayreuthu vykazoval mnoho znaků slavnosti. Měl svůj specifický časoprostor a každému divákovi nabízel demokratický přístup k umění. Wagnerovo divadlo bylo ale divadlem výlučným, příliš svázaným se svým tvůrcem a jeho tvorbou. Nicméně i tak stanovilo vlivný vzor pro další divadelní reformátory.

Nejtěsněji na Wagnera navázal Georg Fuchs, v roce 1908 spoluzakladatel mnichovského Künstlertheater a autor několika významných statí o divadle, jakými byly *Revoluce divadla (Die Revolution des Theaters, 1909)*²⁰⁴, *Lidové divadelní slavnosti (Das Volks-Festspiel, 1910)* anebo *Scéna budoucnosti (Die Schaubühne der Zukunft, 1908)*. V posledně jmenovaném

²⁰⁴ Viz: Georg Fuchs: *Revoluce divadla, Scénografie* 1965, č. 4, str. 17-21.

textu Fuchs vyjádřil všechny své základní názory na reformu divadla, jež v pozdějších textech rozvíjel a které se alespoň částečně snažil uvést do praxe v uměleckém divadle v Mnichově. *Scénu budoucnosti* Fuchs otevřel prohlášením:

Jsme generace, která se probudila z dlouhé letargie. Náhlý příchod moderní civilizace strojů zničil staré, původní kultury a hrozí, že svět se díky němu propadne do obludného chaosu. Současné velkoměstské davy lidí byly zbaveny svých kořenů a národních specifik; staré formy se rozpadly, na jejich místě se neobjevily formy nové. Pohled na beztvarost života se nedá vydržet.²⁰⁵

Generace, jejíž mluvčím se Fuchs cítil, chtěla tomuto chaosu modernistického světa zamezit formováním nové kultury.

Kultura našich otců /= předků – jj/ vznikla díky rytmické, stále dokola opakované obyčejné řemeslné práce. Taktéž i my toužíme stvořit novodobou kulturu a to tak, že ovládneme komplikovanou civilizaci epochy strojů. Toto hnutí je teprve na počátku, ale již představuje významný proud, a my, Němci, jsme ti, kteří jej řídí.²⁰⁶

Hlavním tvůrcem změn a nové kultury se měl stát umělec, člověk tvůrčí a citlivý²⁰⁷, jenž měl nejbližší ke společnosti, kterou tradiční, literární divadlo a divadlo buržoazní společnosti přehlíželo. Fuchs se vedle Wagnera dále odvolává na J. W. Goethea, který v *Rozhovorech s Ekermannem* přirovnal divadlo ke svátku. K divadlu jako svátku podle autora *Fausta* dochází, když se během jednoho večera všechny umělecké druhy jako literatura, malířství, zpěv a hudba spojí do dokonalé formy a zapůsobí na emocionalitu diváka. Právě svátek se pro Fuchse stal základním jmenovatel

²⁰⁵ Georg Fuchs: *Scena przyszłości*, Gdańsk 2004, str. 35.

²⁰⁶ Tamtéž, str. 35-36.

²⁰⁷ Viz: Tamtéž, str. 36.

typicky německého divadla, ke kterému je třeba se vrátit. Rámec svátku nachází v divadelních projevech předkřesťanského i středověkého divadla v Německu, jakož i v mimoevropských divadelních kulturách Orientu či ve starořeckém divadle. Divadlo Fuchsovy doby již tento charakter svátku nemá. Byl to podle Fuchse důsledek změny, ke které došlo na přelomu 16. a 17. stol., kdy německá kultura adaptovala románský model dvorského divadla. Takové divadlo je ale podle něj podstatě německé kultury cizí, stejně jako jsou jí cizí „nepravdivé renesanční fasády našich činžovních domů“²⁰⁸. Umělec, který se chce vrátit k původním zdrojům německé kultury a který zároveň má na mysli starost o nové publikum vyloučené z elitního divadla, by se měl pokusit stvořit tzv. lidovou scénu. Lidová scéna má oproti starému divadlu několik výhod. Předně je vstřícná vůči divákovi finančně, protože není zatížená nákladnou divadelní technikou, je levná. Vstřícnost lidové scény se projevuje i jejím uspořádáním hlediště, díky němuž je každému divákovi zaručena stejně kvalitní viditelnost. Dále tato scéna navazuje na dávné formy mysterijního divadla, které je tomuto publiku blízké. Její repertoár tvoří velká klasická díla, protože ta „zejména přitahují masové publikum /, neboť t/ito lidé touží povznést svou kulturní úroveň a účastnit se na největších a nejlepších dobech lidství“²⁰⁹. Lidová scéna by nebyla konkurencí starému divadlu, protože divadelní provoz by zde probíhal pouze v určitých obdobích roku, zejména v létě, kdy „se moderní člověk utíká od jařma vydělávání si na život a kdy touží po velkých, svátečních prožitcích“²¹⁰.

Ve *Scéně budoucnosti* vyjádřil Fuchs svou komplexní vizi reformy divadla a to jak co do reformy estetické, tak i do reformy společenské úlohy nového divadla. Poprvé se u Fuchse objevily pregnantně vyjádřené myšlenky o všeobecném přístupu diváků k divadelnímu představení a o divadle jako všeobecné slavnosti pro masy. Zejména na ně navozovali pozdější reformátoři divadla. Své představy sepsané ve stati *Scéna budoucnosti* se Fuchs pokoušel realizovat v rámci Künstlertheater (viz amfiteatrální hlediště, uváděný klasický repertoár ad.) či v letech 1900-1918, kdy v různých německých městech organizoval lidová představení podobná mysteriím, které se hrála

²⁰⁸ Tamtéž, str. 41.

²⁰⁹ Tamtéž, str. 46.

²¹⁰ Tamtéž.

„zpravidla pod širým nebem a s použitím /.../ /Fuchsových – jj/ textů“²¹¹. Na evropskou divadelní reformu měla značný vliv také jeho další kniha *Revoluce divadla*, která byla roku 1911 přeložena do ruštiny a na kterou se odvolávali takový tvůrci, jakým byl W. E. Mejerhold, A. Tairov ad. Po 1. svět. válce Fuchsova divadelní činnost nebyla již tak intenzivní a tento tvůrce i jeho koncepce nového, zreformovaného divadla byly zastíněny reformátory, kteří přišli po něm.²¹²

Nejvlivnější režisérem divadla pro velký počet diváků zůstává ale Fuchsův spolupracovník a od roku 1909 hlavní režisér mnichovského Künstlertheater – Max Reinhardt.

Reinhardt v mnohém navázal na myšlenky o divadle svého předchůdce. Divadlo podle něj mělo povinnost vést dialog se všemi vrstvami společnosti, protože není určeno pouze jednomu, elitnímu divákovi, nýbrž celému společenství, obci, jež tvoří jeho publikum. Podobně jako Fuchs i Reinhardt chtěl stvořit lidovou scénu, jež by byla otevřená všem divákům bez ohledu na společenské a ekonomické zázemí. Sám Reinhardt k tomu napsal:

Ve velkém divadle s oválnou scénou lze mít až tisíc míst za jednu marku;

nejlepší místa by byla rozhodně levnější než v současných uznávaných činoherních a operních divadlech. Společenské vrstvy, pro které byly dosavadní divadelní představení příliš drahé, z toho budou mít radost.

Lidé

různých stavů a tříd, kteří si doposud byli cizí, se setkají v jednom prostoru

a aureola uměleckého díla, pokud se jeho představení povede, je sjednotí ve společném prožitku.²¹³

²¹¹ Jerzy Zegalski: Georg Fuch a jeho reforma divadla, *Scénografie* 1965, č. 4, str. 13.

²¹² Ještě v roce 1965 napsal J. Zegalski o G. Fuchsovi, že se jedná o jednu „z nejtajuplnějších postav současného evropského divadla“, o níž toho víme velmi málo. (Tamtéž, str. 12.) První monografie o G. Fuchsovi a jeho divadelním díle vyšla v Německu až na začátku 70. let 20. stol. (Viz: Lenz Prütting: *Die Revolution des Theaters: Studien über Georg Fuchs*, München 1972.)

²¹³ Max Reinhardt: *O teatrze i aktorze*, Gdańsk 2004, str. 101.

Takové divadlo může vzniknout pouze v novém divadelním prostoru, kam se vejde velký počet diváků, kteří mají organizací hlediště zajištěný demokratický přístup k divadelnímu dílu a kteří se účastní představení – svátku:

Velká scéna pro velké hry o monumentální výpovědi, Festspielhaus, budova volná od každodenního života; plná světla a vznešenosti, podobně jako u Řeků, ale určená nejen řeckým hrám, ale také velkým dílům všech dob; forma amfiteatru, bez opony a kulis, možná dokonce bez dekorace, herec uprostřed a s publikem kolem něj by působil celou svou osobností a slovem; samotné publikum by pak bylo společenstvím, obcí, jež je zapojena do průběhu událostí, stává se součástí akce.²¹⁴

Překračování rampy, jež metaforicky naznačuje Reinhardt v poslední větě uvedeného citátu, mělo probíhat i v opačném směru. Reinhardt požadoval, aby se samotný herec divákům přiblížil co nejvíce a aby v jeho divadle zmizela hranice mezi hercem a divákem. Prostředníkem mezi hledištěm a scénou měl být ale především dav statistů, který neplnil pouze estetickou funkci, ale režisér díky němu přenášel emoce na diváky a řídil tak reakce publika. Reinhardt k roli statistů napsal: „Mezi publikem a účinkujícími se navazuje kontakt, jenž způsobuje neviditelné vzájemné působení. Posлуhač ve značně větším stupni než doposud se cítí spojený s událostmi /na scéně – jj/“²¹⁵.

Davové scény byly charakteristické pro Reinhardtovy nejslavnější divadelní produkce. V inscenaci *Mirákl* podle Karla Vollmöllera, jež měla premiéru roku 1911 v londýnské Olympia-Hall a která pojednávala o jeptišce, jež kvůli kráse hudby opustila klášter, Reinhardt angažoval na dva tisíce vystupujících – samotný sbor jeptišek čítal sto padesát účinkujících. V této

²¹⁴ Tamtéž, str. 67.

²¹⁵ Tamtéž, str. 91.

inscenaci pak nebylo rozdílu mezi scénou a hledištěm. Během představení byla světla v hledišti rozsvícena a mezi diváky se pohybovaly skupiny statistů (poutníci, vojáci i myslivci s loveckými psy). Monumentálnosti inscenace přispívaly také skutečné kostelní zvony a jejich vyzvánění.

Totálním divadlem se pak stalo představení *Jedermann* podle hry Hugo von Hofmannstahla, jež Reinhardt uvedl v roce 1920 v rámci salcburského festivalu.²¹⁶ Moderní adaptace středověkého miráku se hrála v prostorách před salcburskou katedrálou a scénou se jí stala významná část města. Hranice mezi realitou a uměním, mezi divadlem a životem zde byly překročeny do maximálních rozměrů.

Reinhardt posunul nejdále reformní představy německých divadelníků o specifické misi divadla, které je nejen umělecké, ale zároveň má konkrétní společenské cíle. Reinhardtovo divadlo bylo jedinečným prostorem, kde se scházela celá obec a účastnila se divadelního představení – svátku. Jeho divadlo mělo být divadlem, které „dá lidem radost a které je vytáhne z bezútěšného každodenního života a přenesení je do sfér čisté krásy“²¹⁷.

²¹⁶ Jednalo se o druhé Reinhardtovo uvedení této hry, poprvé se tak stalo roku 1911 v Berlíně, kde inscenace byla uváděna v prostorách cirkusu.

²¹⁷ Tamtéž, str. 63.

VYTRVALÝ PRINC

Odchody Reduty z divadla

O vykročení z prostor divadelního sálu se Reduta pokoušela prakticky od svého založení. Nejdříve se tak stalo v rámci příprav a zkoušek jednotlivých inscenací ještě v období První varšavské Reduty. Roku 1920 se zkoušky k inscenaci *Pomsta* Władysława Orkana konaly v královském parku Łazienki, *Jidáš* Kazimierze Przerwy-Tetmajera se v roce 1922 zkoušel v Parku Skaryszewském. Největší zkušenosti s nedivadelním prostorem před zahájením zájezdů po tehdejšímu Polsku získali herci varšavského studia při přípravách inscenace *Krakus* K. C. Norwida v roce 1923; k premiéře této inscenace sice nikdy nedošlo, nicméně během letního soustředění celého souboru v redutovské usedlosti ve středopolské Spale²¹⁸ proběhlo několik plenérových zkoušek: Sborové scény byly zkoušeny na břehu místní řeky, další scény hry byly připravovány v lese v noci.

Zájezdní činnost Reduta zahájila v květnu 1924, kdy jako plenérové divadlo uvedla inscenace *Velikonoce*, *Pastorálka* (obě v režii L. Schillera) a již zmíněného *Jidáše* v režii J. Osterwy. S uvedenými inscenacemi, které byly původně připraveny pro redutovský sál ve Varšavě, studio během dvou letních měsíců objíždělo města a městečka východního Polska.²¹⁹

²¹⁸ Usedlost Reduta získala darem od tehdejšího polského prezidenta Stanisława Wojciechowského.

²¹⁹ Premiéra *Velikonoc* jako plenérového divadla se uskutečnila dne 29. května 1924 v prostorách vilniuské univerzity. Během letního zájezdu v roce 1924 Reduta vystoupila ve dvanácti městech. Inscenacím *Pastorálka* a *Velikonoce* jsem se věnoval ve své diplomové práci. (Viz: Jan Jiřík: *Živé divadlo Leona Schillera...*, op. cit.)

Vytrvalý princ

Parafrázi Calderonova dramatu Słowacki připravoval více jak deset let²²⁰; svou verzi dopsal roku 1843, o rok později vyšla v Paříži knižně. Na scéně byl Słowackého *Vytrvalý princ* poprvé uveden v Krakově (prem. 17. 10. 1874).

Ve své adaptaci polský romantik zdůraznil křesťanskou rovinu hry, díky níž se příběh hlavního hrdiny ještě více podobá středověkým moraliťám. Don Fernando je svou nezlomností, obětavostí a připraveností mučednický zemřít podoben dalším hrdinným titánům, kteří se objevují ve Słowackého tvorbě po roce 1842.

S přípravou inscenace *Vytrvalého prince* Reduta začala na podzim roku 1923. Dne 22. 10. Osterwa s Limanovským zahájili čtené zkoušky dramatu a to již s jasnou představou jeho inscenování jako plenérového divadla s účastí početného komparzu²²¹. Premiéra první verze *Vytrvalého prince* se uskutečnila 2. května 1926 před kostelem sv. Jana ve Vilniusu. Na přelomu května a června zahájilo studio Osterwy a Limanowského tříměsíční turné, během něhož byl *Vytrvalý princ* zahrán celkem devatenáctkrát v deseti polských městech. První verze redutovské inscenace se hrála jako plenérové divadlo v uzavřeném prostoru náměstí před významnými historickými budovami.²²² Vedle členů studia a jeho institutu v inscenaci vystupoval početný dav komparzistů. Dona Fernanda hrál Juliusz Osterwa. Druhá verze *Vytrvalého prince* vznikla v roce 1927 u příležitosti státních oslav Juliusze Słowackého. Tyto oslavy měly také svou významnou divadelní část, na která se vedle Reduty podílel i Leon Schiller, jenž připravoval divadelní podívané v místech, jimiž projížděl vlak s básníkovými ostatky. Reduta pro tyto oslavy připravila tři inscenace, s nimiž ve třech skupinách objížděla polská města. Zatímco *Panenské sliby* Aleksandra Fredry a Corneillův *Cid* v autorské adaptaci St. Wyspiańskiego se hrály v tradičním

²²⁰ Poprvé se o španělském dramatikovi a jeho hře zmiňoval v dopisu matce v roce 1831. (Viz: Juliusz Słowacki: *Dziela*, tom XIII, Wrocław 1952, str. 31.)

²²¹ Viz: Józef Szczublewski: *Żywot Osterwy*, op. cit., str. 248-249.

²²² Výjimku tvořily varšavské reprízy 15., 18. a 21. 8., které se hrály v královském parku Łazienki.

divadelním prostoru, *Vytrvalý princ* byl opět uváděn v plenéru. Druhá verze redutovské inscenace nabrala na monumentálnosti – vystupoval v ní stočlenný a někdy i početnější komparz a objevily se v ní také jezdecké scény na koních. Inscenace zůstala na repertoáru Reduty i během 30. let, kdy tvořila vlastně hlavní, čistě divadelní činnost Osterwova a Limanowského studia.

Vytrvalý princ z roku 1927 se na rozdíl od předchozí verze hrál v otevřeném prostoru, často ve volné přírodě či na sportovních stadionech. Text hry prošel dramaturgickou úpravou, aby vzniklý scénář plynul bez ohledu na prostředí, které konkrétním scénám předepisoval autor. Kritika při této příležitosti připomínala, že Reduta se díky této simultánnosti přiblížila středověkému divadlu: „Nakládání se scénou je úplně stejné jako ve středověkém divadle, ve kterém se akce děla na velkém prostoru a které také spojovalo jednotlivé scény a akty do jednoho celku, aniž by se nechalo omezovat /předepsaným – jj/ místem a časem“²²³. Podle Michała Orlicze, jenž se podílel na textové úpravě, adaptace dramatu Słowackého vznikla také s ohledem na zdůraznění dramatickosti. „Dramatický smysl tak přirozený Wyspiańskému“, píše Orlicz, „v romantické poezii neexistoval; překážela mu rozvleklost formy a přílišná krasomluvná vzletnost postav“²²⁴. Podobně jako další představitelé romantismu i Słowacki psal dramatické texty bez ohledu na divadelní konvence a jeho adaptace Calderonova dramatu je spíše knižním dramatem. Ústředním a zároveň jediným bodem scénografie Iwo Galla byl bílý dřevěný objekt, jenž se sestával z několika schodů, plošiny a osmi velkých hranolů, které tento prostor uzavíraly. Na tomto objektu, jenž některým recenzentům připomínal kostelní varhany, jiným oltář, „se odehrávaly nejdůležitější scény tragédie“²²⁵.

Stominutové představení začínalo po soumraku mezi 20.30 a 21.30 hodinou. Stejně jako v případě *Pastorálky* a *Velikonoc* byl ve *Vytrvalém*

²²³ W. Z.: Książę Niezłomny na wolnym powietrzu w wykonaniu zespołu „Reduty”, *Tygodnik Ilustrowany* 1926, nr. 35. Cituji podle: Bożena Frankowska: „Teatr na powietrzu” Juliusza Osterwy, *Pamiętnik Teatralny* 1970, z. 4, str. 429.

²²⁴ Michał Orlicz: *Polski teatr...*, op. cit., str. 167.

²²⁵ ? : W blaskach pochodni i refektorów, *Kurier Poznański* 3. 8. 1927. Cituji podle přetisku recenze v: Tamtéž, str. 174.

princi k osvětlení scény používán především oheň – jednalo se o pochodně v rukách jezdců nebo o volně hořící ohně. Inscenátoři se při každém představení snažili co nejvíce vycházet z prostředí, v němž se hrálo; často bylo integrálně zapojeno do představení. Například během jedné z repríz bylo představení načasováno tak, aby v něm zazněly zvony z blízkého kostela a odbíjení věžních hodin. Zvony a jejich echa „podpořily neočekávaným způsobem dynamiku pronášeného verše, tajemná souhra odbíjení věžních hodin s ryčáním zbraní rytířů na koních a hořícími pochodněmi vyvolaly tak mocný dojem, že divákům přejel mráz po zádech“²²⁶. Recenzenti plenérové podívané zdůrazňovali dále velký vliv živě produkované hudby na celkovou atmosféru představení. Autorem hudby byl tehdy už slavný divadelní skladatel Eugeniusz Dziewulski, který začínal svou divadelní kariéru v kyjevském studiu St. Wysocké. Orlicz zaznamenal, že Dziewulského hudba

vycházela hlavně z lyrických motivů, které zdůrazňovaly utrpení a oběť jako největší /lidskou – jj/ čest; naproti tomu v pohřebním pochodu, jenž /hudebně – jj/ ilustroval pohřeb Dona Fernanda, nezazněl ani jeden tón smutku či zoufalství, ale jedině vítězný triumf ducha a úsvit velkého jitra, které musí díky čisté, tiché a soustředěné oběti přijít.²²⁷

Hlavní roli Dona Fernanda hrál Juliusz Osterwa, který na bílém koni a ve stříbřité drátěné košili byl „tak okouzlujícím úkazem“, že by mohl „stát modelem předním malířům jako svatý Michal Archanděl nebo svatý Jiří“²²⁸. Osterwa a jeho Don Fernando „měl hlubokou vážnost, náboženský žár, poetickou a dojemnou krásu“, herec dokázal veršům Słowackého dát „evangelický žár a něhu“²²⁹. Herectví se vůbec stalo velkým tématem této inscenace. Zdůrazňují jej doboví kritici, vrací se k němu zakladatelé Reduty i její členové. Inscenace *Vytrvalého prince* spadá do období, jemuž Osterwa

²²⁶ P: Podboje artystyczne „Reduty“: Nieśwież-Pińsk-Krzemieniec, *ABC* 22. 6. 1927. Cituji opět podle přetisku v: Tamtéž, str. 170-171.

²²⁷ Tamtéž, str. 165.

²²⁸ Zastępa: *Książę Niezłomny*, *Myśl Narodowa* 1926, nr. 33. Cituji podle: Bożena Frankowska: „Teatr na-powietrzny“ ..., op. cit., str. 433.

²²⁹ I. Wieniawska: Reduta we Lwowie, *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 1926, nr. 10. Cituji podle: Tamtéž: str. 431.

s Limanowským vytyčili program překonávání realistického herectví a snahu přiblížit se jinému hereckému projevu, jenž by odpovídal jejich představám o herectví v mysterijním divadle. V plenéru nebylo možné realistické psychologické herectví, které bylo doposud v Redutě závazné. Na příkladu práce s hlasem získané poznatky Reduty popsal dramaturg inscenace:

Zjistili jsme, že dovednost mluvit na /uzavřené – jj/ scéně ještě neznamená, že umíme vyřešit problém, jak zvládnout hlas v otevřeném prostoru /.../. /.../ Zkušenosti /členy studia – jj/ přesvědčily, že v plenérových představeních je psychologická drobnokresba těžká a vlastně nemožná, zatímco slovo vyřčené v určité modulaci, /.../ dokáže na diváka zapůsobit více, než je tomu v uzavřeném divadle, a to proto, že jej zesilují i další vnější faktory.²³⁰

Vytrvalým princem Reduta v polském divadle jako první výrazně opustila prostor klasického divadelního prostoru.²³¹ Napojila se tak na aktivity jiných evropských divadelníků, kteří již před ní inscenovali davové podívané v nedivadelním, otevřeném prostoru měst a přírody. Díky neustálým změnám prostředí museli herci pokaždé revidovat své dosavadní herecké postupy, jež mohly být zpětně zúročeny na tradičním jevišti. Vykročení z divadla pomohlo členům Reduty přesněji si definovat, co je příznačné pro divadlo jako samostatný umělecký druh a čím lze zároveň obohatit i rozšířit vyjadřovací prostředky divadla. V případě Reduty a její inscenace *Vytrvalého prince* bylo také samotnými zakladateli studia i kritikou neustále opakováno, že divadlo Osterwy a Limanowského se touto inscenací nejvíce přiblížilo ideálům mysterijního divadla; divadla, které je určeno širokým společenským vrstvám a které je novým divadlem, divadlem budoucnosti.

Neuvěřitelně krásné scény *Vytrvalého prince* jsou souhrnem směrů k novému,

²³⁰ Michał Orlicz: *Polski teatr...*, op. cit., str. 166.

²³¹

tvůrčímu umění budoucího divadla. To, co kdysi vyrostlo z klasické, řecké scény a co bylo osvobozeno z pout od přízemního realismu, který divadlu vtiskly předešlé epochy, se opět jednou může pozdvihnout k síle velkého stylu.²³²

Tato inscenace studia Osterwy a Limanowského byla v polském divadle dále také prvním skutečně davovým divadlem – davy vystupovaly v samotné inscenaci, davy diváků *Vytrvalého prince* také navštěvovaly.

Zájezdy Reduty byly pečlivě zorganizovány. V rámci studia vznikla tzv. Rada zájezdů, které připravila podrobný rozpis výjezdů a která se následně „písemně obrátila na nejváženější obecní zastupitele v místě připravovaného zájezdu a vyjasnila jim umělecké a společenské cíle /zájezdu – jj/“²³³. Během turné Reduta využívala polskou železnici, po níž se na cestě za diváky přemísťovala v několika vagónech, v nichž členové studia během turné také bydleli. Do míst mimo železniční spojení herci dojížděli nákladním automobilem. Všechny náklady na dopravu i celého turné byly hrazeny vládou jako součást roku Słowackého.

V místě samotného představení Redutu čekal její zástupce, který předem vytipoval prostor, ve kterém se *Vytrvalý princ* hrál. Členové studia začali s přípravou scény a s nacvičováním davových scén. Jako statisté vystupovali v inscenaci Reduty představitelé místních občanských a sportovních organizací a často také vojsko. „Nestalo se“, zdůrazňuje Michał Orlicz, „aby někdo ze statistů /v představení – jj/ vystupoval neochotně, vojáci /.../ se zase přidávali pro svou lásku k divadelnímu umění“²³⁴. Na přístupu ke statistikům lze demonstrovat záměr Reduty, jejíž představitelé zdůrazňovali, že vystupování s *Vytrvalým princem* má nejen umělecké, ale také společenské cíle. Díky účasti představitelů místní společnosti Reduta usnadnila přirozený vztah takové společnosti k předváděnému dílu a také jeho snadnější a rychlejší akceptaci. *Vytrvalý princ* tak nebyl inscenací, s níž

²³² Hausnerowa: „Książę Niezłomny” na placu Dominikańskim, *Kurier Lwowski* 20. 6. 1927. Cituji podle: Bożena Frankowska: „Teatr na-powietrzny“..., op. cit., str. 444.

²³³ Michał Orlicz: *Polski teatr...*, op. cit., str. 160.

²³⁴ Tamtéž, str. 164.

mezi konkrétní společnost přijelo ze vzdáleného města neznámé divadlo, ale inscenací, na níž mohl participovat prakticky každý. Neméně důležitým faktem byla i skutečnost, že Reduta nezdávka vystupovala v oblastech, kde divadlo městského typu nebylo známo vůbec a kde tradiční lidová divadelní kultura již zanikla. Další navázání kontaktu s divákem představovala stručná přednáška dramaturga inscenace před začátkem každého představení. Michał Orlicz v knize o meziválečném polském divadle uvádí významnou část svého projevu z Poznaně:

Reduta záměrně připravila *Vytrvalého prince* bez výpravné divadelní dekorace, bez ulpívání na vnější formě. Hlavní ideou /inscenace – jj/ je Ceuta.

Každý z nás, podobně jako vytrvalý princ Fernando, v sobě chová ideál vytrvalosti a opatruje největší poklad: cnost a důstojnost. Redutě záleželo na tom, aby z velkolepého dramatu /Słowackého – jj/ vydobyla jen básníkův myšlenkový záměr, jeho nejslechetnější všelidské prvky, které jsou po staletí součástí kultury a civilizace a které jsou neustále aktuální a věčné. Divák a posluchač v jedné osobě vnímá mysteriální charakter představení a díky svému duševnímu uzpůsobení se nechá s dychtivostí unést jeho obřadností, /.../ kterou svými reakcemi také tvoří. Divák a posluchač se stává neoddělitelnou a přímo organickou součástí tohoto představení, této bohoslužby, jež jej povyšuje, posiluje a obnovuje. Toužíme, aby představení *Vytrvalého prince* na stadionu Sokola v Poznani nebylo pouze plenérovým divadelním představením, ale skromnou zповědí Reduty z jejich ideových a uměleckých cest.²³⁵

Společně s dřívějšími plenérovými představeními *Velikonoc* a *Pastorálky* se Reduta *Vytrvalým princem* odvolávala na tvorbu a myšlení o

²³⁵ Tamtéž, str. 165.

divadle Henri Ghéona, jenž byl pro Osterwu a Limanowského velkým vzorem a který se podobně jako zakladatelé Reduty snažil ve Francii oživit tradici mysterijního divadla. Zároveň se jednalo o praktickou realizaci mladopolských představ o divadle, které je navýsost umělecké a současně národní, přičemž pojmem národ jsou myšleny všechny jeho společenské vrstvy. Takové divadlo na sebe bere speciální misi, misi obrody společnosti a jejích hodnot prostřednictvím umění a společně prožitého uměleckého zážitku. Všimla si toho i dobová kritika, která zdůrazňovala, že nová umělecká „forma divadla /Reduty – jj/ dokázala, jak snadno lze vytvořit silný kontakt mezi divadlem a společností“²³⁶. Není jistě také náhodné, jaký text byl pro plenérová představení v roce 1927 vybrán. Ve *Vytrvalém princ* redutovští inscenátoři zdůrazňovali hlavní témata, jakými byly věrnost, láska a vlastenectví²³⁷. Jestliže se odhlédne od nábožensky laděné rétoriky tvůrců inscenace a také novinových ohlasů, které se například projevovaly i tím, že o divácích se psalo jako o „světcích představení“²³⁸, je právě důraz na vlast a hodnoty, které reprezentuje, podstatným tématem inscenace Reduty a její reflexe. *Vytrvalý princ* jako bohoslužba, o níž psal Orlicz ve výše uvedeném citátu, povyšoval, posiloval a obnovoval i ve smyslu národním a s ním i ve smyslu státním; povyšoval, posiloval a obnovoval Polsko jako nový stát na mapě Evropy. Ostatně celé zájezdní turné Reduty bylo v létě 1927 organizováno mladým polským státem; reprízy ve Vilniusu se účastnil „prezident polské republiky a jeho nejbližší spolupracovníci“ a „osm výjimečných umělců Reduty bylo oceněno polskou vládou ‘Křížem za zásluhy‘“²³⁹. Státotvorný a „společenskotvorný“ aspekt je patrný i z míst, v nichž Reduta s *Vytrvalým princem* v roce 1927 vystupovala. Krom několika mála měst, jakými byly Katowice, Poznaň, Bydhošť, Toruň a Vilnius, se jednalo o městečka a regiony při západní a východní hranici tehdejšího Polska. Šlo tedy o oblasti etnicky, kulturně a historicky značně komplikované (viz např. Horní Slezsko, Těšínsko či Volyňsko-podolská oblast na dnešní

²³⁶ J. S. W.: Reduta – Juliuszowi Słowackiemu, *Rzeczpospolita* 2. 7. 1927. Cituji podle: Bożena Frankowska: „Teatr na-powietrzny“..., op. cit., str. 436.

²³⁷ Viz: Tamtéž, str. 432.

²³⁸ ?: Wielki wędrowiec i teatr włóczędów, *Głos Prawdy* 18. 6. 1927. Cituji podle: Michał Orlicz: *Polski teatr...*, op. cit., str. 172.

²³⁹ K. Hoffman: Redutowa Siejba, *Kurier Warszawski* 1927. Cituji podle: Tamtéž, str. 174.

Ukrajíně ad.), v nichž si polský stát prostřednictvím Reduty získával svůj kredit. Zpravodajové o uměleckém turné Reduty informovali čtenáře: „Věřte, že to, co se ve východním pohraničí Polské republiky nepovedlo polským úřadům, to zcela jistě dokázala Reduta“²⁴⁰, případně že „/d/okonalá forma představení Reduty zapůsobila nejen na nejširší vrstvy polských občanů, ale – a to je největší zásluha /Reduty – jj/ - také na masy národnostních menšin“²⁴¹, anebo že při repríze v Pińsku, kterou navštívilo osm tisíc diváků, se „propadly pod tíhou přihlížejících zvědavců, většinou Židů a Bělorusů, dvě střechy“²⁴².

Redutovská inscenace *Vytrvalého prince* tak nevytvářela pouze „atmosféru mystéria s neobvyklými možnostmi dramatické intenzity“, jež „dokázala nadchnout /.../ několika tisícový dav“²⁴³, ale měla také svou pragmatickou, mimoestetickou rovinu, již doboví referenti mimoděk vyjadřovali i názvy článků o uměleckém turné Reduty. Michał Orlicz přetiskuje v části své knihy, v níž se zabýval tímto zájezdem, ohlasy novin a časopisů, jejichž tituly hovoří samy za sebe: *Reduta a její umělecké výboje (Podboje artystyczne Reduty*²⁴⁴), *Velká žeň (Ogólny plon*²⁴⁵) anebo *Setba Reduty (Redutowa Siejba*²⁴⁶). Sám Orlicz nazývá kapitolu o zájezdech Reduty po předválečné polské republice jako *Konkvistádorský pochod Vytrvalého prince Polskem*²⁴⁷... Vojenská a dobovatelská terminologie je zde stejně důležitá jako terminologie náboženská. Mimoestetický význam a smysl *Vytrvalého prince* lze interpretovat v několika rovinách. Předně se jednalo o úspěšný pokus vytvořit divadlo pro davy, v němž by tyto davy mohly také přirozeně participovat. Dále se jednalo o specifický druh slavnosti a obřadu, kdy pleněrová podívaná Reduty byla součástí celospolečensky významné akce, již byl návrat ostatků Juliusze Słowackého do Polska. Národní básník, jeden z trojice nejvýznamnějších polských básníků 19. stol. se alespoň

²⁴⁰ P.: Podboje artystyczne „Reduty“..., op. cit. Cituji podle: Tamtéž, str. 172.

²⁴¹ Tamtéž, str. 170.

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ ?: Reduta na zamku księcia Radziwiłła, *Kurier Warszawski* 7. 7. 1927. Cituji podle přetisku ohlasu v: Tamtéž, str. 169.

²⁴⁴ Viz: Tamtéž, str. 170.

²⁴⁵ Viz: Tamtéž, str. 174.

Slovo *plon* lze do češtiny přeložit také jako *plen*, *válečná kořist*.

²⁴⁶ Viz: Tamtéž.

²⁴⁷ Viz: Tamtéž, str. 162.

symbolicky vrátil do rodné země, z níž musel z politických důvodů utéct. Právě přes Słowackého nabrala inscenace studia Osterwy a Limanowského další rovinu, díky níž lze inscenaci interpretovat politicky a státotvorně. Zorganizováním státních oslav Słowackého dalo Polsko na srozuměnou, že nová polská republika, její politika, kultura a ideologie se hlásí ke kulturním a politickým vizím polských romantiků. To, co tito představitelé romantismu reprezentovali a co bylo během 19. stol. v nesvobodném a v natřikrát rozděleném Polsku nemožné realizovat, se stalo skutečností. Reduta o tom jako věrozvěst anebo konkvistador dala vědět „všem občanům ve všech zákoutích Polské republiky, kde zahrála velké národní drama ve vybraném hereckém obsazení a ve skvělém inscenačním provedení“²⁴⁸. Inscenace *Vytrvalého prince* představuje polský příklad státní modernizace, jak o ní hovořil Andrzej Szczerski, jež prostřednictvím moderního umění vytvářela novou kulturu a společnost jednoho ze států Nové Evropy.

I během turné po meziválečném Polsku Reduta a její členové pokračovali v komunitním způsobu života. Vlaková souprava, jíž redutovci přetvořili na pojízdný dům, se skládala z vagónů, v nichž se převážely rekvizity a součásti scénického objektu, a dále vagónů, v nichž členové studia Osterwy a Limanowského žili. Jeden vagón tvořila kuchyně, v níž byly denně připravovány „dva druhy jídla“²⁴⁹. Během turné byl udržován denní režim Reduty, včetně společných obědů, kterých se krom členů studia a Institutu Reduty účastnili nejbližší spolupracovníci představení – technici, pomocníci při stavbě scény, krejčí ad.²⁵⁰ „To srdečné sžití se všech skupin, které s Redutou spolupracovali, bylo umocněno společným stravováním kolem jednoho stolu, což muselo mít samozřejmě pozitivní vliv na přípravu a průběh představení.“²⁵¹

²⁴⁸ Bożena Frankowska: „Teatr na-powietrzny“..., op. cit., str. 445.

²⁴⁹ Tamtéž, str. 163.

²⁵⁰ Viz: Tamtéž.

²⁵¹ Tamtéž.

DIVADLO SPOLEČNOSTI,

ČTVRTÁ REDUTA: DAL A SV. GENÉSIUS

Divadlo společnosti

Juliusz Osterwa ve svých textech často zdůrazňoval dvojí funkci divadla: „Divadlo plní současně dva úkoly: umělecký a společenský. Divadlo zaměřené na umění rozsévá ve společnosti, které slouží, také kulturu. Divadlo v Polsku jako chrám Velkého Umění je současně ozdobou společnosti, svědectvím její kultury a také záhonem²⁵² kultury“²⁵³. O „rozsévání“ a „pěstování“ kultury se Reduta snažila od začátku své existence. Nejevidentněji se tato snaha projevila zřízením Zájezdní skupiny. Součástí jejího turné, během něhož Reduta přivezla „arcidíla polské dramatické literatury“ i do nejzapadlejších koutů tehdejšího Polska, byl i výrazný pedagogický aspekt – připomeňme přednášky, které zahajovaly každé představení a které měly divákům přiblížit estetický a ideový obsah díla. Podobné lekce a snaha co nejvíce seznámit publikum s inscenovanou hrou byly zavedeny již před vznikem Zájezdní skupiny. Alespoň o takovém plánu mluvili Osterwa s Limanowským před začátkem činnosti Vilenské Reduty v rozhovoru pro vilniuský týdeník: „Každému představení bude předcházet stručná přednáška a článek v novinách. Program k představení bude obsahovat text, napsaný s vědomím osvětovým“²⁵⁴. Zakladatelé Reduty si také uvědomovali sociální rozměr působení studia na provincii. V citovaném rozhovoru totiž zdůraznili: „Divadlo nebude drahé: bude dražší pro bohaté, levnější pro chudé“²⁵⁵.

Divadlo společnosti mělo být zúročením Osterwových zkušeností z období Vilenské a Druhé varšavské Reduty, a přesto že koncept takového

²⁵² V org.: rozsadnik, tedy pařeniště, skleníků.

²⁵³ Cituji podle: Juliusz Osterwa: *Przez teatr – poza teatr*, Kraków 2004, str. 90.

²⁵⁴ W/itold/ H/ulewicz/: Wilno w arenie o nowy teatr wspólczesny: Reduta osiada w Wilnie!: Co powiedzieli „Tygodnikowi Wileńskému” Osterwa i Limanowski /1925/ In: Juliusz Osterwa: *Reduta i teatr...*, op. cit., str. 78.

²⁵⁵ Tamtéž, str. 79.

divadla zůstal pouze na papíře, jedná se o cenné svědectví o Osterwově uvažování o divadle a o jeho mimoestetické funkce. Poprvé se zmínka o takovém divadle objevila v Osterwových zápiscích z léta 1939: „Má to být nové, hlavně asi zájezdní divadlo, které by využívalo základnu Reduty ve Varšavě, repertoár /Divadla společnosti bude – jj/ „společensky-užitkový“; má být připraveno v červenci a srpnu 1939, aby v září začalo hrát“²⁵⁶. V září 1939 k založení Divadla společnosti již nedošlo. Juliusz Osterwa i s rodinou opustil v prosinci 1939 rozbombardovanou Varšavu a usadil se v rodném Krakově, kde strávil zbytek války.

Během ní rozpracoval koncept Divadla společnosti, podle něhož se měla po skončení války zorganizovat veškerá divadelní činnost v Polsku. Takové divadlo, jak se snažím upozornit česky krkolomně znějícím překladem²⁵⁷, bylo koncipováno pro konkrétní společnost a pro její jedinečné společenské a kulturní potřeby. Osterwa svůj plán popsal na příkladu krakovského divadla:

Nemá smysl řídit krakovské divadlo tak, jak bylo organizované kdysi - pro publikum, které přicházelo, kdy se mu zachtělo, a odtud plynuly zisky. Odted' by mělo být tak, že se hraje pouze pro /konkrétní – jj/ společnost, tj. pouze tehdy, když bude divadlo vykoupeno svazy (a školami). Ostatní (ne-školy, ne-svazy) budou muset vstoupit do sdružení Přátel krakovského divadla a bude se pro ně hrát v sobotu nebo v neděli. Musíme se opřít o dělnické, obchodní svazy a o školy, ostatní buržoazní a snobské diváky – vyhnat. Tak se pravděpodobně také stane²⁵⁸.

²⁵⁶ Cituji podle: Józef Szczublewski: *Żywot Osterwy*, op. cit., str. 444.

²⁵⁷ V org. Teatr Społeczny; do angličtiny překládáno jako Social Theatre. (Viz: Juliusz Osterwa: *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, Wrocław 2007, str. 265-266.)

²⁵⁸ Cituji podle: Ireniusz Guszpit a Dariusz Kosiński: *Ku Teatrowi Społecznemu* In: *Tamtéž*, str. 14.

Divadlo společnosti mělo být organizováno konkrétní společenskou skupinou (svazy, sdruženími, občanskými organizacemi, školami atd.), která by odpovídala za jeho chod. Starala by se o technický a ekonomický provoz divadla, najímala by technický a umělecký personál a v neposlední řadě by měla výrazný vliv na uváděný repertoár. Takové divadlo by smysl společnosti ve svém názvu naplňovalo ve dvou významových rovinách: ve smyslu *společné* a zároveň ve smyslu konkrétního *společenství*, v němž by bylo provozováno a pro jehož potřeby by vznikalo. Divadlo společnosti by nebylo divadlem profesionálů, kteří pro Osterwu znamenali obyčejné obchodníky, pro něž je divadlo pouze zdrojem finančního zisku. Bylo by zřizováno lidmi, kteří jej organizovat chtějí a potřebují. „Ti, co se tomuto úkolu zasvětili, se stanou profesionálové.“²⁵⁹

Osterwa pro Divadlo společnosti vypracoval také dramaturgické schéma, které se mělo řídit třemi základními cykly: cyklem přírodním, cyklem náboženským (liturgickým) a cyklem národním²⁶⁰. Podle těchto cyklů se např. v čase Vánoc měly hrát jesličkové hry, v den významných historických událostí byly na programu hry, které o nich pojednávaly (např. 29. listopadu, tedy v den výročí Listopadového povstání 1830, se měla hrát Wyspiańského *Listopadová noc*²⁶¹) atp.

Pro repertoár Divadla společnosti Osterwa připravil adaptaci tří her, v nichž zachoval „pouze ideu a obsah“²⁶². Jedná se o tyto hry: Sofoklovu *Antigonu*, *Hamleta* W. Shakespeara (napsán v roce 1940) a o vlastní hru na motivy biblických textů *O Tobiášovi* (1942). Všechny parafráze byly aktualizovány na polské reálie a polské historické události a měly výrazně předimenzovaný vedlejší text. Jedná se vlastně o podrobné scénáře, díky nimž mohly být Osterwovy adaptace všude zahrány se stejným uměleckým a ideovým vyzněním.

²⁵⁹ Tamtéž, str. 15.

²⁶⁰ Osterwa se pro toto schéma jistě inspiroval u M. Limanowského, který v roce 1916 rozpracoval identický projekt, podle kterého měla dramaturgie polských divadel sledovat právě tyto tři cykly. Text Limanowského viz: Mieczysław Limanowski: Rok polski i dusza zbiorowa /1916/ In: Tentýž: *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Warszawa 1994, str. 125-137.

²⁶¹ Viz: Juliusz Osterwa: *Antygona...*, op. cit., str. 16.

²⁶² Józef Szczublewski: *Żywot Osterwy*, op. cit., str. 460.

Adaptaci antické tragédie začal Osterwa dle deníkových záznamů psát 6. října 1939 ještě ve Varšavě. Práci nad první, varšavskou verzí skončil o dva měsíce později – 6. listopadu 1939. V práci nad adaptací pokračuje i v Krakově, kde vznikla druhá verze, tzv. krakovská (Osterwa ji datuje 7. červnem 1940). Příznačný rozdíl mezi varšavskou a krakovskou verzí lze najít hned na prvních stranách krakovské verze²⁶³: „Tuto práci, napsanou v době válečné bouře roku 1939, věnuji těm, kdož přežili bombardování Varšavy. Ti pravděpodobně pochopí její prostinkou formu tragického patosu.“²⁶⁴ Toto věnování nejpřehledněji vyjadřuje Osterwy pohnutky, které jej k přepsání Sofoklovy tragédie vedly. Chtěl soudobému diváku starověkou látku přeložit do srozumitelného jazyka i emocí. Jakkoli se Osterwova adaptace drží původního syžetu i stavby hry, doplnil ji dalším obsahem, jenž lze rozdělit do následujících skupin:

- a) ohlasy napadení Polska
- b) pokřesťanštění antické látky
- c) popoštění antické látky.

Ohlasy válečné vřavy jsou nejsilněji akcentovány v prvním chóru (parodos je u Osterwy nazván *Šest hodin třicet*²⁶⁵). „Starověké Théby“ napadlo sousední vojsko, jež ze vzduchu i ze země dokonalo dílo zkázy²⁶⁶. Města se proměnila v ruiny, jejich obyvatelé se marně schovávali v podzemních úkrytech. Varšavské události ze září 1939 zaznívají také v charakteristice Oidipových dcer: Antigona je „z těch, co běhaly pomáhat

²⁶³ V tomto textu vycházím z publikované krakovské verze; varšavská, nepublikovaná verze je uložena v Divadelním muzeu ve Varšavě. Více ke genezi textu viz: Ireniusz Gruszpít: Juliusza Osterwy parafráza „Antygony“ In: *Prace Literackie*, t. XIX, 1977, str. 149–182; Ireniusz Gruszpít, Dariusz Kosiński: Polska Antygona In: Juliusz Osterwa: *Antygona, Hamlet, Tobiasz...*, op. cit., str. 21–25.

²⁶⁴ Tamt., str. 24.

²⁶⁵ Časově jsou označeny všechny výstupy Osterwovy tragédie, která začíná v *Šest hodin ráno* (prolog) a končí ve *Dvanáct hodin* (exodus).

²⁶⁶ 1. září 1939 německá armáda napadla Polsko. 17. září 1939 na polské území vkročila Rudá armáda. Od 8. do 28. září 1939 bombardování Varšavy (25. září 1939 tzv. černé pondělí, nejtěžší bombardování města, 28. září kapitulace Varšavy).

zachraňovat raněné“, Ismena je jednou z těch, kterých bylo lze vidět „na ulicích Varšavy po bombardování a kapitulaci hlavního města“²⁶⁷.

Pokřesťování antického dramatu má v polské divadelní kultuře dlouhodobou tradici²⁶⁸, jež sahá prakticky k první polské tragédii²⁶⁹ a přes polské romantiky vrcholí u (novoromantického) Stanisława Wyspiańskiego²⁷⁰, velkého vzoru Osterwovy generace. Adaptace Juliusze Osterwy v této tradici pouze přirozeně pokračuje. Antický Bakchus se zde stává křesťanským bohem, k jehož slávě může chór zpívat *Píseň jitřní* Franciszka Karpińskiego²⁷¹. Křesťanský (respektive katolický) je i kult mrtvých, jež se stane předmětem sporu mezi Antigonou a Kreontem. Křesťanské rysy mají také některé postavy Osterwova dramatu.

Polsko se ve hře objevuje trojím způsobem. Především se jedná o citáty z her St. Wyspiańskiego a z díla Jana Kochanowského, jehož překladem *Žalmu 91* Osterwa adaptaci uzavírá. Nejhojněji se však objevují citáty a parafráze polské romantické klasiky (A. Mickiewicz, J. Słowacki a K. Ujejski) a to v těch momentech, v nichž autor chce divákovi přeložit Antigonin čin jako revoltu ve jménu tradice proti politické moci. Vždyť ve stejných intencích vedli své boje hrdinové uvedených autorů. Citace romantické literatury představují v Osterwově adaptaci jediné části textu, kde autor nechává zaznít verš. Jinak je jeho *Antigona* napsána v próze, nejběžnějším jazykem jeho doby. Druhý způsob, jakým je Polsko přítomno v Osterwově hře, jsou charakteristiky, jimiž v didaskáliích prokresluje osobnost některých hrdinů. Antigona je tak „někomu podobná... Krasawici z Boleslava Smělého? Marii Malczewského? Aniele z Beniowského? Dianě Fantazyho? Mickiewiczově Maryle?“²⁷² Na stejném principu, je popisována také Isméné. Těmito charakteristikami Osterwa ve čtenáři a případném inscenátorovi vytváří

²⁶⁷ JULIUSZ OSTERWA, op. cit., str. 32 a 33.

²⁶⁸ Viz: JERZY AXER, MALGORZATA BOROWSKA, *The Tradition of the Ancient Greek Theatre in Poland*, in: PLATON MAVROMOUSTAKOS (ed.), *Productions of Ancient Greek Drama in Europe During Modern Times*, Athina 1999, str. 69–74.

²⁶⁹ 1578, *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowského.

²⁷⁰ Blíže viz: MARTINA FILÍNOVÁ, *Antické drámy Stanisława Wyspiańskiego*, in: *Slovenské divadlo* 1, 2 a 3, 2007, str. 75–98, 175–215 a 515–519.

²⁷¹ Prastarou náboženskou píseň vydal F. Karpiński ve vlastní úpravě roku 1792 ve sborníku *Pieśni nabożne*. Osterwa cituje první čtyřverší: *Kiedy ranne wstają zorze, Tobie ziemia, Tobie morze, Tobie śpiewa żywot wszelki, bądź pochwalon, Boże Wielki*. (Viz: JULIUSZ OSTERWA, *Antygona, Hamlet, Tobiasz...*, str. 37.)

²⁷² Tamt., str. 32.

jasnou představu obou královských dcer. Zatímco Antigonu je hrdinkou silnější, dospělejší a přímo osudem hnaná k tragickým činům, její mladší sestra je dětinská, naivní a slabá. Jakkoli takováto charakteristika odpovídá původní tragédii, zásadní je zde postavení starořecké hrdinky na roveň velkým hrdinkám polského romantického kánonu. Podobně je vylíčena ještě poslední postava adaptace: věstec Teiresias, jemuž Osterwa mimo jiné propůjčuje podobu čelních církevních (a to katolických i pravoslavných!) představitelů a učenců své doby. Poslední moment, jímž Osterwa popořádá *Antigonu*, představuje zmínka v úvodním popisu místa děje. „Stavby v podobném stylu“, píše autor o thébském královském paláci, „jsou v Polsku dost časté, ve Varšavě jich nalezneme bezpočet, o Vilniusu nemluvě /.../ mnohé venkovské usedlosti a dokonce dřevěné dvory byly v tomto stylu vystavěny“²⁷³. Byť se jedná o jednu jedinou zmínku, je nesmírně důležitá. Za prvé zde Osterwa navazuje na romantickou představu Polska coby bezprostředního dědice antické kultury, za druhé mu tato zmínka umožňuje následné překládání antické tragédie do polských reálií.

Osterwův koncept Divadla společnosti se měl stát středobodem polské poválečné kultury, v níž se publikum i divadelníci stávají jednotnou společností žijící život v Umění. Divadlo společnosti mělo fungovat jako vzdělávací centrum: mělo organizovat divadelní představení, přednášky z oblasti všech uměleckých druhů, vzdělávací pořady určené všem vrstvám obyvatelstva (studentům, amatérům ad.), mělo fungovat jako knihovna i vydavatelství. Osterwa dokonce pro Divadlo společnosti vypracoval i organizační strukturu. Nacházelo by se v každém větším polském městě a bylo by vybaveno tak, aby se jednotlivé inscenace mohly převážet z města do města, nebo aby v každém městě mohla vzniknout identická inscenace se stejným uměleckým a ideovým nábojem.

Takto koncipované divadlo by bylo jistě specifickým divadlem. Stalo by se skutečným „záhonem kultury“, jak se o tom zmiňuje Osterwa v úvodním citátu této kapitoly. Z projektu Divadla společnosti lze dobře abstrahovat, jak zakladatel Reduty chápal divadlo jako instituci kultury. Takové divadlo má co do kultury vysoký potenciál, protože je duchovním i praktickým centrem

²⁷³ Tamt.

konkrétní obce. Společnost se jeho provozováním sama organizuje i kultivuje a zároveň se díky němu vzdělává a potvrzuje vlastní hodnoty. Lze dokonce říci, že na Divadlo společnosti Osterwa aplikuje jednu ze základních charakteristik divadelního studia, podle které nebyla nejdůležitější výsledná inscenace, nýbrž proces, jakým se k inscenaci dochází. Analogicky to samé platí i pro Divadlo společnosti. Jeho smyslem neměly být více či méně umělecky hodnotné inscenace, na které by občas přišlo snobské publikum. Jeho smyslem měl být proces, jakým se takové divadlo organizuje a tvoří. Navíc repertoár založený na cyklickém charakteru nabízí moderní společnosti Osterwova Divadla návrat k jejím kořenům a zároveň umožňuje historické a hodnotové ukotvení v neustále se měnícím světě.

Dal a sv. Genésius

Během krakovského pobytu Osterwa promýšlel poválečnou podobu Reduty. Na podzim 1940 se v jeho zápiscích poprvé objevila poznámka o nové organizaci Dal:

Dal – tak se bude jmenovat Čtvrtá Reduta. Dal – protože dlouhá a daleká má být cesta toho nového laického divadelního bratrstva s řádovou disciplínou a pokorou; /bude to – jj/ řád služebníků polského jazyka²⁷⁴, /řád – jj/ dalů, kteří putují po vlasti a recitují Norwida, Mickiewicze, Słowackého. Dal nahradí Redutu. Reduta se už přežila, musí se nahradit novou organizací, která bude vycházet z moudřejších vzorů. Reduta byla divadelním útvorem, který

²⁷⁴ V org.: bractwa „służków polskomowy” – Osterwův neologismus, jímž chtěl vyjádřit rozdíl mezi hercem starého divadla a novým hercem, který slouží polskému slovu.

se trochu inspiroval františkánským řádem, Dal bude vycházet z dominikánského řádu.²⁷⁵

Dominikánskou inspiraci našel Osterwa v knize Jacka Petitota *Żywot św. Dominika*²⁷⁶, kterou nemocný a válečnými událostmi psychicky zlomený Osterwa četl na přelomu roku 1940 a 1941. V dopise z května 1941 Eugeniuszovi Świerczewskému, dlouholetému členu Reduty, který v té době připravoval monografii o historii Reduty, Osterwa napsal:

Čtu a chvílemi se mi zdá, že čtu o nejbližších věcech mého současného uvažování /tj. o Dal – jj/. Kdybych nahradil výraz „kostel“ výrazem „divadlo“, místo „biskup“ „ředitel divadla“, místo „mnich“ „herec“, řád – soubor, klášter – reduta, převor – režisér, kazatel – herec, /.../ klér – herci, /.../ kaple – scéna, kázání – hraní /.../, pak se ta kniha čte, jako by... jako bys ji napsal Ty.²⁷⁷

„Stejné vzrušení /jako při četbě knihy - jj/ jsem měl v moskevském Studiu“²⁷⁸, končí Osterwa citovaný dopis.

Patronem Dal se stal křesťanský mučedník a římský herec sv. Genesius. Proto Osterwa ve svých zápiscích psal o organizaci Dal i divadelním řádu geneziánů; oba termíny znamenají vlastně to samé²⁷⁹. V představě tohoto světského divadelního řádu zašel Osterwa ve své klášterní utopii do nejmenších detailů: rozpracoval program dne, navrhl oblečení a vytvářel také jazyk, jímž se by se členové tohoto bratrstva dorozumívali.

V čele organizace měl jako První Dal stát sám Osterwa s hodností Mistra řádu a jejím členem se mohl stát každý praktikující katolík.

²⁷⁵ Cituji podle: Józef Szczyblewski: *Żywot Osterwy*, op. cit., str. 482.

²⁷⁶ Jacek Petitot: *Żywot św. Dominika*, /?Kraków/ 1930.

²⁷⁷ Edward Krasiński (ed.): op. cit., str. 251.

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ Původně měl být Dal jakýmsi předstupněm bratrstva sv. Genesia. Józef Szczyblewski v Osterwově životopise na téma rozdílu mezi Dal a bratrstvem napsal: „Během května /1941 – jj/ rozdíl mezi Dal a bratrstvem sv. Genesia přestal existovat“. (Józef Szczyblewski: *Żywot Osterwy*, op. cit., str. 487.)

„Genesiané“, psal Osterwa v neodeslaném dopise Stefanu Jaraczovi²⁸⁰, s nímž počítal do vedení skupiny, „jsou strukturovaná skupina věřících a činných katolíků, kteří provozují divadelní řemeslo²⁸¹; anebo naopak: jedná se o skupinu divadelníků²⁸², kteří zasvěcením se svému řemeslu se snaží o spásu duše své i svého okolí.“²⁸³ Odkaz ke katolické víře, kolem níž Osterwa budoval svou Čtvrtou Reduty, se objevil i v názvu programu organizace: *Pravidla Sdružení katolických umělců*. V nich Osterwa stvořil jasnou představu fungování a předpisů, které vycházely ze vzoru terciářů, tzv. třetích řádů²⁸⁴. Sdružení mělo také úzce spolupracovat s katolickým teologem a věrně dodržovat a rozvíjet nauku katolické církve.

O členství v řádu by rozhodl rozhovor s Osterwou. V zápiscích Osterwa připravil sérii otázek, po jejichž absolutně kladném zodpovězení mohl být zájemce do Dalu přijat:

Jsi křesťanem? Katolické víry? Jsi v té víře poctivý? Jsi praktikujícím katolíkem? Plníš přesně příkazy /katolické – jj/ Církve? Chceš se samostatně a také v souboru /Dal – jj/ zdokonalovat ve věcech a záležitostech Víry? Ovládáš náležitě mateřský jazyk? Znáš historii svého národa? Cítíš příslušnost ke své vlasti? Chceš prohlubovat své vlastenectví? Chceš a toužíš se stát dobrovolně služebníkem Boží Krásy, jak to přikazuje soubor Dal?²⁸⁵

²⁸⁰ Dopis Osterwa psal v období listopad 1943 – květen 1944, čítá sedmadvacet stran a nikdy nebyl odeslán. Stefan Jaracz byl významný polský herec meziválečného období, Osterwův krakovský kolega a v jednu dobu člen Reduty. Dopis byl poprvé publikován až v roce 2008 v redakci Dariusze Kosińskiego. Viz: Juliusz Osterwa: List do Stefana Jaracza, *Dialog* 2008, nr. 12 (Grudzień), str. 107-131.

²⁸¹ V org.: *rzemiosło żywosłowia – Osterwův neologismus pro divadlo*.

²⁸² V org.: *zespól żywosłowców – Osterwův neologismus pro divadelníky*.

²⁸³ Tamtéž, str. 115.

²⁸⁴ Jedná se o světské řády, které byly od 13. stol. součástí katolické církve. První takový řád založil sv. František z Assisi pro laiky, kteří chtěli svou vírou praktikovat v rámci konkrétního řádu, a přitom do něj nechtěli vstoupit a uzavřít se tak před světem.

²⁸⁵ Cituji podle: Lucyna Muszyńska: *Reduta jako mistyczne zwiercadło świata: Tendencje mistyczne, ezoteryczne i gnostyckie w kręgu Reduty*, Toruń 2009, str. 202.

Struktura řádu byla přísně hierarchická; vstup a účast v něm podléhaly několika etapám zasvěcení. Zájemce mohl nejprve třicet dní docházet na setkání genesiánů jako pozorovatel. V tomto období se měl seznámit s praxí řádu a také se ujistit ve svém přesvědčení, že se chce stát jeho členem. Během následujících třiceti dní se stal posluchačem, který se může účastnit všech cvičení a přednášek souboru. Byl mu přidělen Průvodce-Opatrovník, který se rekrutoval ze starších genesiánů a se kterým mohl posluchač řešit všechny otázky, které se týkaly bratrstva. Následovala etapa, kdy se posluchač stal tovaryšem a která trvala dalších šedesát dní. Po jejím absolvování byl tovaryš přezkoumán speciální radou starších genesiánů, kteří zhodnotili nejen jeho dosavadní působení v řádu, ale také jeho zdravotní stav, znalosti o genesiánském učení a v neposlední řadě i schopnost podřídit se a rozvíjet závazná pravidla. Úspěšnému kandidátovi byli mezi staršími členy vybráni tzv. řeholní rodiče a mohl si obléct oděv řádu. Po dalších sedmdesáti dnech působení v Dal se stal tzv. mladším tovaryšem a přijal nové řádové jméno. Po dvou letech se z mladšího tovaryše kandidát stal starším tovaryšem. Jestliže se starší tovaryš prokázal vytrvalostí a obětavou prací, mohl se po dalších dvou letech stát Průvodcem-Opatrovníkem nově příšlého zájemce o Dal. Poslední dvě fáze oddělovalo pětileté období, kdy se starší tovaryš stal nejprve mladším Řádným členem a poté starším Řádným členem²⁸⁶. Posledně jmenovaný měl právo hlasovat do Rady, která stála v čele řádu, a také měl právo být do ní zvolen.²⁸⁷

Ve své představě bratrstva sv. Genésia Osterwa kladl značný důraz na život v této komunitě. Každý člen v ní měl práci strávit celý týden, s výjimkou jednoho volného dne²⁸⁸, a měl se dobrovolně podřídit jejím pravidlům:

Genesián je svobodný! Dobrovolný souhlas s omezením osobní prostopášnosti, není nesvobodou. Nesvoboda to jsou zákazy. Genesián zákazy nezná, zná pouze dobře myšlené příkazy souboru. Má svobodu každého činu, leč v příslušném místě, v příslušné době a v příslušné

²⁸⁶ Osterwa tento post nazval dalším neologismem *Wyuczeń*.

²⁸⁷ Parafrázuji podle: Tamtéž, str. 202-203.

²⁸⁸ Viz: Juliusz Osterwa: *List do Stefana Jaracza*, op. cit., str. 128.

míře či stupni. /.../ Genesián uznává cizí jedinečnost, svou /jedinečnost – jj/ považuje za součást souboru /.../.²⁸⁹

Bratrstvu vytvořil Osterwa také symboly, jimiž se měl prezentovat navenek: genesiánskou pečeť představovala stříbrná holubice s nápisem *Genésia, Svaz Umělců*; hlavní erb byl stejný jako v případě Reduty – znak nekonečnosti, v jehož středu redutovské R nahradilo Oko Boží prozřetelnosti; emblém této Osterwovy organizace tvořila stříbrná holubice na azurově modrém pozadí²⁹⁰. Řád měl sídlit v krakovském kostele sv. Kříže, jenž měl být přebudován na Genesianum.

Tento koncept Čtvrté Reduty vzbudil kontroverzní reakce dokonce mezi redutovci, s nimiž Osterwa počítal, že se stanou součástí divadelního řádu. Některým z nich vadil důraz na katolicismus, jiní jej chápali jako odvrácení se zakladatele Reduty od samotného divadla. Osterwa bratrstvem sv. Genésia chtěl zrušit hranice mezi divadlem a náboženstvím, mezi divadlem a křesťanskou spiritualitou. Jeho kritici – a to i z řad blízkých spolupracovníků – mu vyčítali, že konceptem Čtvrté Reduty udělal pravý opak a uzavřel divadlo do míst, kam nepatří.²⁹¹

Válka podivně zasáhla do života Juliusze Osterwy. Odloučen od praktické divadelní práce a trápen fyzickými i psychickými problémy (deprese) připravoval plány budoucího polského divadla i svobodného Polska, jež vycházely z mesianismu, katolicismu a vyhroceného vlastenectví (pokud by ono vlastenectví nemělo být označeno přímo jako nacionalismus). Sám během válečných let několikrát pobýval v klášteře, kde se podrobil několika klauzurám²⁹². Dariusz Kosiński v editorické předmluvě k již

²⁸⁹ Tamtéž, str. 119.

²⁹⁰ Blíže viz: Kazimierz Braun: *Wielka reforma teatru w Europie*, op. cit., str. 314-317.

²⁹¹ K reakcím na genesiánský Dal podrobněji viz: Lucyna Muszyńska: *Reduta jako...*, str. 203-206.

²⁹² Osterwa nebyl jediným významným polským divadelníkem, který reagoval na události 2. svět. války „zvýšenou religiozitou“. Leon Schiller během věznění v Osvětimi prožil náboženský obrat a roku 1944 tento předválečný jasně deklarovaný

citovanému *Dopisu Stefanu Jaraczovi* Osterwovu válečnou ideologii charakterizoval takto: „ortodoxní katolicismus, který akceptoval poslušnost katolické církvi, přesvědčení o přicházející Velké Proměně světa a také víra, že právě Polsko má v tom procesu sehrát rozhodující roli“²⁹³.

Osterwa zůstal ve vizi nové podoby Reduty osamocen, připraven ji však zrealizovat. První setkání zájemců o Dal se konalo 6. 10. 1945 a účastnilo se ho osm kandidátů, s nimiž byl Osterwa v kontaktu již téměř rok. V listopadu téhož roku si Osterwa zapsal, že skupina měla „již osm chlapců a tři děvčata“²⁹⁴, společně se scházeli jednou týdně, cvičili a připravovali Mickiewiczovy *Dziady*, které byly veřejně prezentovány v Osterwově krakovském bytě na Štědrý den téhož roku²⁹⁵.

Po konci 2. svět. války se Osterwa intenzivně zapojil do obnovy polského divadelnictví. Bývalí členové Reduty se snažili obnovit činnost tohoto studia v jeho původní podobě. Nová představa utopie klášteru ve formě organizace genesiánského Dalu byla pro ně nepřijatelná. Postupem času Osterwa kvůli pracovním povinnostem i postupující nemoci činnost genesiánského Dalu omezuje, až zcela zaniklo.

Není přesně známo, jak by podle Osterwovy představy mělo vypadat přímo divadelní počínání jeho bratrstva sv. Genesisia. Lze se tak domýšlet podle velmi stručných Osterwových poznámek: jeho řád měl šířit slovo tří romantických bardů – Norwida, Słowackého a Mickiewiczze, ústředním bodem repertoáru se měly stát *Dziady*. Romantická literatura měla ostatně v repertoáru bratrstva genesiánů sehrát ústřední roli. Osterwa plánoval, že inscenování *Dziadů* bude zharmonizováno s duchovním kalendářem, tedy stejně jako v případě Divadla společnosti. První část romantického dramatu odehrávající se na venkovském hřbitově se bude uvádět na Dušičky, III. část *Konradova cela* v období Vánoc a *Vidění kněze Petra*, v níž je Polsko přirovnáno k ukřižovanému Kristu, se bude hrát během Velikonoc. V Mickiewiczově hře Osterwa dokonce nalézal identické filozofické a náboženské obrazy jako v novozákonních textech: Pokoušení Boha v III. části

komunista vstoupil do kláštera. (Více viz: Jan Jiřík: *Živé divadlo...*, op. cit., str.VIII-X.)

²⁹³ Juliusz Osterwa: *List do Stefana Jaracza*, op. cit., str. 109.

²⁹⁴ Józef Szczyblewski: *Żywot Osterwy*, op. cit., str. 547.

²⁹⁵ Viz: Tamtéž, str. 550.

Dziadů přirovnával k Pokoušení Krista na poušti (Mt, 4, 1-11), scénu *Vidění kněze Petra* k Zjevení sv. Jana atp.²⁹⁶

Ještě větší problém představuje pokus o interpretaci na základě Osterwových textů samotného divadelního, hereckého ztvárnění výše zmíněné dramaturgie. (Tedy pokud je vůbec možné taková kritéria na činnost genesiánského bratrstva aplikovat.) Osterwa se v citovaném dopise na toto téma uchyluje k dvou poznámkám. V první psal o herectví sv. Genesia:

Genesius měl bezpochyby dar prožitku, či – jak se říkávalo – pohnutí /.../. Shromáždív svůj soubor, zkoumal podstatu křesťanských obřadů tak svědomitě a pronikavě, jak nás to učil Liman²⁹⁷. /.../ Trest' a skladba slov doslovně věrná; směšnost se snad měla opírat o přehnané pohyby, nepřírozené hlasy a deformované „dekorace“, doprovod tresti. Nepřesnost odpadla, zůstala jen skutečná trest' živosloví²⁹⁸ a způsobila zázrak osvícení proudem Milosti...²⁹⁹

K samotným genesiánům pak Osterwa napsal: „V samotě budou obcovat se svým neviditelným Strážním Andělem a budu zdokonalovat své umělecké řemeslo /.../. /.../ Dostavše se do genesiánského souboru, budou prohlubovat umění v modlitbě a z každé i kdyby nejkratší modlitby budou činit bohoslužebné umělecké představení“³⁰⁰. Dariusz Kosiński se domnívá, že v této poznámce Osterwa za hlavní smysl práce bratrstva určuje „formování umělecké podoby a zároveň účinnosti modlitby a liturgie“³⁰¹. Podstatnější než konkrétní divadelní podoba je však záměr, s jakým v mnohém jistě podivínském konceptu chtěl Osterwa svůj divadelní řád uvést v život. Řádová disciplína a postupné fáze zasvěcení měly sloužit k duchovnímu zdokonalování členů bratrstva sv. Genesia. S každou novou etapou – od počátečního posluchače až po staršího Řádného člena – genesián

²⁹⁶ Viz: Juliusz Osterwa: *List do Stefana Jaracza*, op. cit., str. 117.

²⁹⁷ Tj. Mieczysław Limanowski.

²⁹⁸ Tj. divadla, Osterwův neologismus.

²⁹⁹ Tamtéž, str. 116-117. Cituji podle českého překladu Jany Pilátové v: Dariusz Kosiński: Grotowski a divadlo proměny, *Divadelní revue* 2010, č. 3, str. 77.

³⁰⁰ Juliusz Osterwa: *List do Stefana Jaracza*, op. cit., str. 117.

³⁰¹ Tamtéž, poznámka č. 31.

musel překonávat sám sebe i své lidské limity. Jedině takový člověk, jenž prožil duchovní růst sám na sobě a v sobě, dokáže participovat v divadle, které se o podobný růst snaží v rámci celé společnosti.

Osterwova Čtvrtá Reduta vzbuzovala kontroverzi i v její reflexi také mezi historiky divadla. Teprve v posledním období jsou v Polsku činěny pokusy „genesiovský model“³⁰² nahlédnout bez omezujících předsudků. Není to jistě snadný úkol, protože právě z bratrstva sv. Genesia lze nejnádhavněji udělat levnou senzaci, před níž varoval Zbigniew Osiński³⁰³. I to je důvod, proč je v této práci s finální etapou Osterwova uměleckého životopisu tak opatrně zacházeno. Je však třeba se jí alespoň takto dotknout, protože se jedná o další podobu mise, kterou divadlo v modernismu nabíralo a díky níž se „proměněným divadlem /snažilo - jj/ proměňovat svět“³⁰⁴. Anebo řečeno slovy Jerzy Grotowského, pod vlivem jeho divadelní reformy se Osterwův projekt Čtvrté Reduty začal nazírat z nových úhlů pohledu:

Dnes lépe rozumím jeho /Osterwově/ pozdnímu období než tomu předchozímu. Kdybych ho měl chápat jako nějakou filozofii nebo projev víry, bylo by mi to cizí. To není to, o co mu šlo. Chápu, o co mu šlo. Cítil už tak ohromný odpor k tomu, co je bahnem divadla, co je kompromisem divadla, co je v divadle jeho prodejností a obchodem, cítil už tak ohromné znechucení, že chtěl od toho odejít k jiné perspektivě, kde člověk by se mohl setkat s člověkem kolem něčeho, co má nějaký smysl, nějaký cíl, nějakou čistotu, za kterou by se nemusel stydět.³⁰⁵

Nepochopení vzbudil i další Osterwův utopický pokus z válečných let,

³⁰² Viz: Dariusz Kosiński: *Grotowski a divadlo proměny*, op. cit., str. 79.

³⁰³ Zbigniew Osiński: Wstęp In: Tentýż (ed.): *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, op. cit., str. 66.

³⁰⁴ Juliusz Osterwa: *List do Stefana Jaracza*, op. cit., str. 108.

³⁰⁵ Jerzy Grotowski: Osterwa po ćwierćwieczu, *Dialog* 1972, nr. 9 (Wrzesień), str. 116. Cituji podle: Lucyna Muszyńska: *Reduta jako...*, str. 207.

kdy zakladatel Reduty začal tvořit nové divadelní výrazy. Osterwa takto navázal na snahu varšavského studia, ve kterém se původní divadelní termíny nahrazovaly jinými slovy, které by lépe vystihly podobu divadla, jak ji chápala Reduta. Herec byl např. nahrazen slovem redutovec, premiéra byla nazývána prvním veřejným vystoupení atd. Během války Osterwa vymyslel řadu neologismů a sám začal nový jazyk používat při popisu bratrstva sv. Genesia. Při tvorbě novotvarů vycházel výhradně z polských slov a svým neologismům dával výrazně náboženský obsah. Jednalo se například o tyto neologismy:

posłanik Słowa	= herec, divadelník; člověk, který je vyslancem a zároveň	sluhou	Słowa
żywosłowie	=	divadlo; místo, kde ožívá	slovo
spełnia	=	scéna; místo, kde se slovo naplňuje a také plní	

Při tvorbě nových slov vycházel z neotřesitelného přesvědčení, že budoucí polské divadlo bude novým Divadlem-chrámem, jenž bude vycházet z katolické víry a v němž se naplno projeví polský mesianismus. Takové nové divadlo a nová realita budou zcela v logice utopie potřebovat jiný jazyk, o který se Osterwa pokusil.

V roce 1945 v březnovém čísle časopisu Tygodnik Powszechny, kde publikoval článek *I ja tak widzę przyszlą w Polsce sztukę (A tak vidím budoucí umění v Polsku)*, vystoupil Osterwa se svým novým jazykem na veřejnost. Reakce byla zcela jiná než autor příspěvku očekával:

Všechny ty slovní novotvary, které mistr Osterwa sám vymyslel, anebo se je naučil u jiného mistra /.../, jsou projevem politováníhodné ignorace pro smysl a možnosti polštiny. Nemám sílu, abych z toho množství nesmyslů více citoval, mělo by se raději na vše zapomenout a ty ponuré přízraky již znovu nepřipomínat. Mistře, prosím Vám, /.../ pořádně si po napsání toho

článku odpočíte a věnujte se /.../ dále jen hraní a po peru už nikdy více nesahejte.³⁰⁶

³⁰⁶ Stanisław Dygat: *Mieszaniny*, *Odrodzenie* 1945, nr. 19, str. 9. Cituji podle: Tamtéž, str. 191.

DĚDICTVÍ REDUTY

Reduta a její dědictví v polském divadle

„Uvažovala jsem, zda je pro nás někdo výzvou – ať požehnání, nebo prokletí“³⁰⁷, napsala Jana Pilátová v knize *Hnízdo Grotowského*. Citát pochází z části, v níž se Pilátová věnuje *Dziadům* A. Mickiewicze a v níž se česká teatroložka snaží pro Mickiewicze a jeho dílo najít paralelu v našem prostředí. Je to obtížné, protože romantický bard stojí na začátku celých novodobých dějin kultury našich severních sousedů. O jeho fragmentárním dramatu existují kilometry knih a od roku 1901, kdy se poprvé objevilo na scéně krakovského divadla, bylo více jak stokrát inscenováno³⁰⁸. Na tradici uvádění tohoto dramatu lze vysvětlovat nejen vývoj inscenačních postupů v polském divadle 20. stol., ale také historické a politické zvraty polské společnosti – ostatně v Polsku již takové knihy existují³⁰⁹. Tradice je totiž fenomén, jímž lze nejlépe objasnit kulturu a společnost posledních dvou století v Polsku. Celé 19. a 20. stol. pro Poláky není totiž ničím jiným, než tvorbou a kontinuitou jasně deklarované tradice. Až se českému pozorovateli může někdy zdát, že se jedná o další z polských obsesí, kterou nemůže anebo nechce pochopit. Tradice je pro Poláky výzvou, požehnáním i prokletím současně - ať už se týká Mickiewicze, nebo někoho jiného. Ne jinak je tomu i v případě Reduty J. Osterwy a M. Limanowského. Za bezmála sto let od doby, kdy toto polské divadelní studio vzniklo, se kolem něj vytvořil celý trs tradice. Dědictví Reduty, anebo paměť Reduty, jak nazval svou více jak osmi set stránkovou monografii Zbigniew Osiński, má vlastní

³⁰⁷ Jana Pilátová: *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*, Praha 2009, str. 419.

³⁰⁸ Databáze varšavského Divadelního ústavu Zbigniewa Raszewského uvádí mezi lety 1901-2001 77 divadelních inscenací, mezi lety 2001-2011 se jedná o 25 inscenací. Viz: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/lista.html>, přístup dne 5. 2. 2013.

³⁰⁹ Viz např. *Cela Konrada* Zbigniewa Majchrowského, v níž si gdaňský teatrolog všímá vztahu jednotlivých inscenací *Dziadů* od roku 1901 do roku 1995 a dějin polské společnosti. (Viz: Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada: Powracając do Mickiewicza*, Gdaňsk 1998.)

historii i podobu a obsahuje jak její pokračování prostřednictvím divadla, tak i odbornou reflexi v teatrologických studiích.

Dědictví Reduty v první řadě rozvíjeli všichni, kdo tímto studiem prošli. Jedná se o redutovce, kteří přijali uměleckou metodu a vizi společenské a kulturní role divadla zakladatelů Reduty. V tomto případě lze stopy Reduty nalézt po celém předválečném i poválečném Polsku, ale díky absolventovi Institutu Reduty Zbigniewu Ziemińskému také např. v Brazílii³¹⁰. Jedná se ale i o divadelníky, kteří s Redutou spolupracovali a kteří její styl práce a zavazující pravidla odmítali. Takovým byl Leon Schiller, jenž v Redutě sice režíroval dvě významné inscenace, ale který ji prakticky celý život horlivě kritizoval³¹¹. Přesto, jak konstatuje Osiński, navzdory

dramatickému vztahu k Osterwovi a Redutě byla /Reduta - jj/ Schillerovi potřebná a jako jeden ze základních bodů v uvažování o divadelním umění dokonce přímo nezbytná. Dovolím si tvrdit, že bez Reduty a bez získaných zde zkušeností by Leon Schiller byl jiným umělcem, než jakým jej známe. Možná lepší, možná horší, každopádně jiný.³¹²

Dědictví Reduty dále rozvíjeli divadelníci, kteří se s činností tohoto divadelního studia nikdy nesetkali a kteří do praktického divadelního života vstoupili po smrti J. Osterwy a M. Limanowského.

³¹⁰ O „otci brazilského divadla“, jak je Ziemiński v Jižní Americe nazýván, viz blíže: Leszek Kolankiewicz: *Samba z bogami: Opowieść antropologiczna*, Warszawa 2007, str. 67-68.

³¹¹ Nejkritičtěji v článku o meziválečném monumentálním divadle, kde Redutu s Osterwou a Limanowským v čele Schiller obvinil ze zrady polského uměleckého divadla a jeho – tradice. (Viz: Leon Schiller: *Teatr monumentalny dwudziestolecia międzywojennego*, *Pamiętnik Teatralny* 1968, z. 4, str. 509-541.)

³¹² Zbigniew Osiński: *Pamięć Reduty...*, op. cit., str. 47.

Na prvním místě je třeba jmenovat Jerzyho Grotowského a jeho Divadlo-laboratoř. Zakladatel opolského Divadla třinácti řad³¹³ se k Redutě a jejím tvůrcům začal hlásit nejpозději od 60. let: po vzoru Reduty přejal její znak – symbol nekonečna s L uprostřed; vliv Reduty lze hledat i v samotném názvu Divadla-laboratoře, protože Osterwovo studiu při veškerém realizování utopie kláštera, chtělo být „laboratoř divadelního umění“. V historii Reduty i divadla J. Grotowského se dále shodují data jednotlivých etap činnosti obou divadel. Oba soubory po pěti letech (Reduta v roce 1924, Divadlo třinácti řad v roce 1964) změnilo místo svého působení a zmodifikovaly také směr své aktivity. Reduta po dalších čtyřech letech (1929) opustila Vilnius a v novém varšavském sídle na minimum omezila inscenační činnost; Divadlo-Laboratoř v červenci 1968 uvedlo *Apocalypsis cum figuris*³¹⁴, po němž se Grotowski inscenačnímu divadlu přestal věnovat. Jakkoliv se jistě jedná o vnější shodu, lze na ní demonstrovat podobnou dynamiku vývoje obou divadel a snahu zamezit nutně nezbytnému programovému vyčerpání. Podobně jako se Vilenská Reduta vydávala za svým divákem, tak i „soubor Grotowského a Flaszena navázal na tuto tradici a se svými představeními v letech 1959 – 1965 pravidelně navštěvoval menší a větší polské města“³¹⁵. Grotowského pokračování v tradici Reduty bylo pokračováním tvůrčím. Opolskému a později vřatislavskému divadelnímu reformátorovi bylo studio Osterwy a Limanowského nepochybně blízké v jeho důrazu na etiku a preciznost divadelní práce. Konvenovala mu i „chudoba“ studiového divadla, jež je typická všem divadlům tohoto druhu – začínaje u Reduty a např. u studia J. B. Vachtangova konče³¹⁶. Sám Grotowski ve své vizi redutovské tradice zdůrazňoval morální aspekt:

³¹³ Je to jistě jen velká náhoda, ale stojí za to si ji zde připomenout: Hlediště Grotowského opolského divadla i prvního varšavského sálu Reduty tvořilo třináct řad sedadel.

³¹⁴ Uzavřená premiéra se konala 19. 7. 1968, první veřejné představení dne 11. 2. 1969; *Apocalypsis...* se v roce 1971 a v roce 1973 dočkalo ještě dvou verzí.

³¹⁵ Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski: Od „divadla predstavení“ k rituálním hrám*, Bratislava 1995, str. 207. Počeštil jj.

³¹⁶ V akademickém roce 1955-1956 pobýval Grotowski na stáži v moskevském GITISu, kde byl jeho hlavním pedagogem Jurij Zavadskij, člen Vachtangovova studia. (Viz: Jana Pilátová: op. cit., str. 34; Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski...*, op. cit., str. 20 a 168; Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski: Žródla, inspiracje, konteksty: Prace z lat 1999-2009*, Gdańsk 2009, str. 16-32.)

Podľa mňa Reduta bola najdôležitejším zjavom medzivojnového divadla, a to preto, lebo sa venovala dlhodobým výskumom hereckého povolania a etickým postulátom, ktoré môžu vo formuláciách z tamtých čias znieť naivne, no ktoré mali zmysel, lebo znamenali pokus odstrániť z divadla to, čo sa spája s umeleckým podsvetím. Remeslo a povolanie prostredníctvom remesla – myslím si, že v divadle nemožno stvoriť dielo bez konfrontácie týchto dvoch problémov. Reduta bolo pokusom o túto konfrontáciu. /.../ Redutu pokládáme za veľkú tradíciu poľského divadla /.../. /.../ Reduta je v našich aspiráciách morálnou tradíciou.³¹⁷

Jerzy Grotowski otvoril pomyslné dvere dedičtví Reduty zejména medzi poľskými soubory antropologického a alternatívneho divadla, jež se jeho prostřednictvím začala k Osterwovi a Limanowskému vracet.³¹⁸ Inspirační zdroje i přiznané návraty k tradici Reduty tak lze nalézt u divadelních skupin jako jsou Gardzienice Włodzimierza Staniewského, poznaňský Teatr Ósmego Dnia, Węgayty Waclawa a Erdmute Sobaszkových, ale i divadla Wierszalin Piotra Tomaszuka a Tadeusze Słobodzianka, kteří tento vztah vyjádřili přijetím „redutovského“ znaku s W uprostřed. Tato tradice, jak již bylo řečeno dříve, má ale i svou odvrácenou tvář. V 70. a 80. letech 20. stol. vzniklo v alternativním divadle, jež je v Polsku pro zrod v prostředí univerzit nazýváno studentským divadlem, několik souborů, jež se hlásily k Redutě pouze jako k „dobré reklamní značce“ (viz např. varšavská Reduta 77 ad.).

Druhou linii redutovské tradice začali hledat polští teatrologové v tvorbě režisérů, kteří tuto inspiraci sice nikdy nedeklarovali, ale jejichž chápání divadla jako instituce kultury a samotná divadelní práce byly studiu

³¹⁷ Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski: Od „divadla-predstavení“ ...*, op. cit., str. 207.

³¹⁸ Více k tradici Reduty u Grotowského: Tamtéž, str. 203-207; Zbigniew Osiński: *The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre*, *The Drama Review* 2008, Summer, p. 52-74.

Osterwy a Limanowského velmi blízké. Takovým divadelním tvůrcem je jeden z nejvlivnějších režisérů interpretačního divadla 2. pol. 20. stol. Konrad Swinarski, který působil v krakovském Starém Teatru. Swinarského, ač byl žákem Bertolta Brechta³¹⁹, s Redutou pojilo přesvědčení o profesionálním hereckém souboru, v němž dokonalý herec ve smyslu technickém i etickém je zárukou divadelní inscenace. U Swinarského měl herec za divadelní představení ručit svou osobností. Teatroložka Elżbieta Morawiec o redutovské tradici u Swinarského napsala:

Pro Swinarského neexistovala v inscenačním tvaru anonymita postavy. /.../ A proto nikdo jiný než právě Swinarski vytvořil fenomén souboru a výjimečné etiky Starého Teatru, díky nimž se od 60. let až do stanného práva /tj. začátek 80. let - jj/ tato scéna stala jedinečnou. Jednalo se o novou formu obrozeného poslání Reduty Osterwy.³²⁰

V této linii tradice divadelního studia J. Osterwy a M. Limanowského by šlo jistě pokračovat dále. V následující kapitole bude věnována pozornost redutovskému dědictví v Teatru Nowém Kazimierze Dejmk. Jedná se opět o skrytou tradici; Dejmek se nikdy a nikde k této inspiraci nepřihlásil, nicméně jeho divadelní činnost z přelomu 40. a 50. let 20. stol. do této tradice patří. A to navzdory tomu, že polská teatrologie v Dejmkově případě o redutovské stopě mlčí, ačkoliv je současná polská divadelní historie schopná nalézt vliv Reduty prakticky kdekoliv. Může to být zajisté způsobeno i tím, že s tímto ideologicky značně poznamenaným obdobím v Dejmkově životě není polská

³¹⁹ Konrad Swinarski pobýval v Brechtově Berliner Ensemble v letech 1955-1957 a je jedním z režisérů inscenace *Strach a bída Třetí říše* (prem. 1957), kterou již Brecht nestihl dokončit. Na německojazyčných scénách režíroval Swinarski pravidelně – byl např. režisérem světové premiéry hry *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Maratta provedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* Petera Weisse (Schiller Theater Berlin, 1964) ad. Zahynul při letecké katastrofě ČSA u Damašku v roce 1975. (Ke K. Swinarskému blíže viz: Jan Klassowicz: Portrét režiséra Konráda Swinarského, *Zprávy Divadelního ústavu* 1972, č. 10, s. 11-17.)

³²⁰ Elżbieta Morawiec: Teatr jako prawda losu, *Teatr* 2001, nr. 1, str. 62. Cituji podle: Zbigniew Osiński: *Pamięć Reduty...*, op. cit., str. 59.

teatrologie ještě připravena se plně konfrontovat. Teatr Nowy zdědil po Redutě nejen zásady uměleckého divadla, ale také vizi divadla jako instituce kultury.

Pominutím Dejmkova divadla by navíc došlo k vynechání výrazné kapitoly v česko-polských divadelních vztazích, které jsou u nás stále málo známé a díky nimž lze lépe objasnit podstatu obou tak rozdílných divadelních kultur.

Teatr Nowy Kazimierze Dejmka

Kazimierz Dejmek se narodil v roce 1924 na ukrajinské Volyni v česko-polské rodině. V posledním válečném roce začal působit jako herec v divadle v Rzeszowě, kde také navštěvoval Činoherní studio Stefanie Domańské. V roce 1946 byl angažován Leonem Schillerem do souboru Teatru Wojska Polského v Lodži, s nímž se Dejmek na podzim roku 1947 zúčastnil zájezdu po Československu³²¹. V březnu 1949 spoluzaložil lodžský Teatr Nowy.

O založení Teatru Nowého začal Kazimierz Dejmek s dalšími mladými herci Schillerova lodžského divadla uvažovat na jaře 1947; o rok později zakládající skupinu budoucího divadla tvořilo již jedenáct členů. Teatr Nowy měl být zcela jiným typem divadla; mělo se jednat o umělecké divadlo, které by se plně oddalo divadelnímu řemeslu a službě společnosti. Takové divadlo podle jeho zakladatelů v Polsku neexistovalo, a tak se mladí divadelníci rozhodli hledat inspirační zdroje v zahraničí. Pokusili se navázat „kontakty s divadlem DISK v Praze a pokrokovou Hereckou laboratoří v Americe³²², a to s cílem seznámit se s metodou práce, organizační strukturou a institucionálním zázemím těchto divadel“³²³. Obě scény totiž pro lodžské herce představovaly ideál divadla a jeho funkce. Ve svém „manifestu“, jenž

³²¹ Zájezd se uskutečnil v období mezi 4. – 21. listopadem 1947 a polský soubor v třinácti českých a slovenských městech vystoupil s inscenací *Horale a Krakované aneb Domnělý zázrak* W. Bogusławského (prem. 30. 11. 1946, režie Leon Schiller, Państwowy Teatr Wojska Polskiego v Lodži). (Blíže viz: Jan Jiřík: *Živé divadlo...*, op. cit., str. 90 a XXXI.)

³²² V org.: *Laboratorium Aktorskie*, jímž je nejspíš myšleno Actors Studio založené v říjnu 1947 v New Yorku.

³²³ Grupa Młodych Aktorów: *Memoriał Grupy Młodych Aktorów /15. 3. 1949/* In: Stanisław Kaszyński: *Teatr łódzki w latach 1945-1962*, Łódź 1970, str. 410.

v březnu 1949 Dejmková skupina poslala na polské ministerstvo kultury, je jako důvod založení divadla uvedeno: „Prvním důvodem vzniku Skupiny /tj. skupiny mladých herců z Teatru Nowého – jj/ byl spontánní odpor k současnému stavu divadla“³²⁴. Skupina herců se na tento stav rozhodla reagovat „cílenou, systematickou ‘prací od základů’, která je chápána jako kolektivní práce na sobě“³²⁵.

Kolektivní práce byla vyjádřena v uvedeném memorandu v přihlášení se ke dvěma základním východiskům, jež se členové Teatru Nowého rozhodli postupně naplňovat. Na prvním místě stála deklarace o programu umělecké práce v lodžském divadle. Stal se jím tzv. systém Stanislavského, díky němuž bylo možné se podle členů herecké skupiny naučit nejen základům uměleckého řemesla, ale také herecké etice.³²⁶ Etika herecké profese měla „zavazovat členy jako ‘nepsané pravidlo Skupiny’“ a měla „rozhodovat o jejich rozvoji“³²⁷. Druhé ideové východisko Teatru Nowého bylo vyjádřeno v politické deklaraci mladých divadelníků: Domníváme se, že bez „vyjádření a přijetí jasné politické pozice nelze mít umělecký názor“³²⁸. Jasnou politickou pozicí se stal marxismus-leninismus a socialismus, „který je jedinou dynamickou, tvůrčí a pokrokovou silou naší doby“³²⁹. Příklon ke komunistické myšlence byl v citovaném prohlášení vyjádřen i takto:

Chceme naší politické realitě sloužit a být jejími spolutvůrci; to znamená, že nechceme být užiteční pouze elitě „intelektuálů“, snobů, maloměšťáků a měšťáků, /.../ ale chceme být užiteční novému člověku, chceme jej povzbuzovat a především – naší profesionální prací, kterou chápeme jako službu společnosti a všem nejvyšším heslům humanismu, chceme přetvořit a změnit sami sebe³³⁰

³²⁴ Tamtéž, str. 409.

³²⁵ Tamtéž, str. 410.

³²⁶ Původně se nové lodžské divadlo mělo jmenovat *Umělecké divadlo mladých (Artystyczny Teatr Młodych)*, čímž mělo být programové přihlášení se ke Stanislavskému a jeho metodě obsaženo již v samotném názvu divadla.

³²⁷ Tamtéž, str. 411.

³²⁸ Tamtéž, str. 411.

³²⁹ Tamtéž.

³³⁰ Tamtéž, str. 412.

Aby mohlo vzniknout takové divadlo a realizovat takovou misi, bylo potřeba od základů změnit vše. Dejmkowa skupina kladla v první řadě důraz na disciplínu, která byla chápána jako protest „proti finančním a osobním zájmům existujícího divadelního systému“³³¹ a jíž se měl podřídit každý člen lodžské skupiny. Dalším výrazným rysem tohoto divadla byl důraz na kolektiv. O organizaci práce a směřování skupiny se rozhodovalo kolektivně. Každý, kdo přijal její vizi, měl stejná práva a povinnosti. Teatr Nowy zrušil hierarchii dosavadního divadla – neexistovala v něm ani herecká hvězda a ani ředitel divadla. (Ředitelem scény se nakonec alespoň formálně stal Kazimierz Dejmek, když na ministerstvu kultury, které bylo zřizovatelem divadla, neuspěl argument, že v tomto vskutku novém divadle není podobná funkce potřeba.³³²) V Teatru Nowém se také snažili zrušit výsadní postavení režiséra – v programech k inscenacím bylo uváděno, že dané dílo vzniklo v „kolektivní režii souboru pod vedením“ jednoho z jeho členů (většinou se však jednalo o K. Dejmka či J. Merunowicze, druhého režirujícího herce souboru). Kolektivnost této skupiny se projevovala i v komunitním způsobu života. Její členové trávili společně veškerý čas prací a životem v divadle. Nejfrekventovanější slovním spojením v prohlášení mladých herců z Lodže bylo „práce na sobě“, jež lze jistě chápat jako jakési echo přijaté metody Stanislavského, ale které v tomto případě znamenalo daleko více. Členové Teatru Nowého měli na sobě pracovat i v oblasti intelektuálního rozvoje. „Skupina“, stojí dále v citovaném memorandu, „pracuje na osvojení si /cizích – jj/ jazyků a to z důvodu chybějící odborné literatury v polštině“³³³. Herci Teatru Nowého studovali nejen literaturu spojenou se Stanislavským a jeho reformou herectví³³⁴, ale také politickou literaturu. V rámci divadla vznikla knihovna a byl zorganizován cyklus přednášek, díky němuž si členové skupiny mohli formou samostudia osvojit nezbytné vědomosti z „umělecké a společenské oblasti“³³⁵.

³³¹ Tamtéž.

³³² Viz: Maria Czernerle: Rodowód teatru In: Stanisław Kaszyński (hl. red.): *Teatr Nowy w Łodzi 1949-1979*, Łódź 1983, str. 15.

³³³ Grupa Młodych Aktorów: Memoriał Grupy Młodych Aktorów /15. 3. 1949/ In: Stanisław Kaszyński: op. cit., str. 411.

³³⁴ Soustavné vydávání díla K. S. Stanislavského začalo v Polsku až v 50. letech 20. stol.

³³⁵ Tamtéž.

Teatr Nowy se měl ve vizi Dejmků a jeho spolupracovníků stát „základním kamenem“ a „fundamentem“³³⁶ zcela jiného divadla, jiné divadelní kultury a také nové společnosti a světa. Na počátek této změny se proto Teatr Nowy rozhodl pro konkrétní poetiku i styl divadelní práce a života, které se však měly postupem času vyvíjet k dalším formám nového divadla³³⁷. Vedle již zmíněného systému Stanislavského se lodžští divadelníci rozhodli inscenovat hry napsané ve stylu socialistického realismu. Nejprve zahraničí, později také polské, jejichž vznik mladí divadelníci iniciovali.

První inscenace Teatru Nowého měla premiéru dne 12. listopadu 1949, kdy se na repertoáru divadla objevila hra *Parta brusiče Karhana* Vaška Káni³³⁸. „Nezvolili jsme hru z tzv. velkého reperotáru“, píše se v programu k inscenaci, „protože se domníváme, že v současné etapě rozvoje našeho státu se velkým repertoárem staly hry, jako je *Parta brusiče Karhana* – objevná hra formou i obsahem /.../ Takové hry musí představovat velký repertoár našeho divadla /tj. Teatru Nowého – jj/“³³⁹. Inscenace byla připravena v naturalisticky pojatém stylu socialistického realismu. Začínala již ve foyeru, kde se nacházela podrobná „výstava o autorovi hry a zemi, v níž se tato hra zrodila - /výstava – jj/ uváděla diváka v atmosféru představení“³⁴⁰. Inscenace měla velký úspěch, kritika psala, že „se zrodilo divadlo vsutku nové“³⁴¹. Lodžské nastudování hry Vaška Káni mělo ale i úspěch u diváků – inscenace se reprízovala sto padesát třikrát a podle autorky rekonstrukce inscenace Małgorzaty Niecikowské ho shlédlo 64 373 diváků³⁴². Niecikowska se

³³⁶ Tamtéž.

³³⁷ Viz: Tamtéž, str. 410.

³³⁸ Vašek Káňa: *Parta brusiče Karhana*, překlad Helena Walicka, dramaturgická úprava Kazimierz Dejmků a Janusz Warmiński, kolektivní režie souboru pod vedením Jerzyho Merunowicze. K. Dejmků hrál v inscenaci Jarku Karhana.

³³⁹ Vašek Káňa: *Parta brusiče Karhana*, program k inscenaci, Łódź 1949, bez paginace. Program dostupný ve virtuálním archivu Divadelního ústavu Zbigniewa Raszewského ve Varšavě: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/7383,szczegoly.html>, přístup dne 4. 2. 2013. Program dále obsahuje texty *Od souboru divákovi*, *Parta brusiče Karhana* od E. F. Buriana (překlad článku z *Uměleckého měsíčníku* 1949, č. 6), *O mé partě* a *Můj životopis* od Vaška Káni. Překlady označeny šifrou K. D. – tj. Kazimierz Dejmků.

³⁴⁰ Stefan Stefański: *Brygada szlifierza Karhana*, *Głos Robotniczy* 28. 11. 1949. Cituji podle: Małgorzata Niecikowska: *Brygada szlifierza Karhana* (1949) In: Anna Kuligowska-Korzeniewska (ed.): *Teatr Kazimierza Dejmků*, Łódź 2010, str. 174.

³⁴¹ Andrzej Wydrzyński: *Narodziny teatru naprawdę nowego*, *Trybuna Robotnicza* 18. 11. 1949. Cituji podle: Tamtéž, str. 175.

³⁴² Viz: Tamtéž, str. 177.

domnívá, „že ten úspěch /inscenace – jj/ byl do značné míry autentický“³⁴³. S *Partou brusiče Karhana* začal Teatr Nowy brzy vyjíždět za oblastním divákem a hostovat ve velkých městech Polska. Mezi 4. a 10. únorem 1950 soubor s touto inscenací vystoupil ve Varšavě, kde jednu z repríz navštívil prezident Bolesław Bierut, jenž po představení „srdečně stiskl každému herci ruku a na mladé politicky a umělecky odvážné herce se usmál“³⁴⁴. Úspěch *Party brusiče Karhana* v Polsku byl tímto oficiálně stvrzen. Hra českého dramatika se stala vzorovým dílem socialistického realismu a ještě v roce 1950 se objevila na dalších čtyřech polských scénách³⁴⁵. Teatr Nowy pokračoval ve svém uměleckém a společenském programu a inscenoval hry ze spřízněných států Východního bloku³⁴⁶. Brzy se však tento program vyčerpал – v roce 1954 Teatr Nowy uvedl *Horkou lázeň* podle Vladimíra Majakovského (prem. 11. prosince 1954), jež je považovaná za první rozchod se stylem socialistického realismu v polském divadle a za první výraznou kritiku komunistické doktríny³⁴⁷. Dejmkova skupina se začala rozpadat a Teatr Nowy se proměnil v tradiční repertoárové divadlo. Na jeho scéně se objevovaly současné i klasické texty – a také Dejmkovy adaptace staropolského dramatu: *Život Josefa* podle Mikołaje Reje (prem. 6. dubna 1958) a *Historie o chvalebném zmrtvýchvstání Páně* podle Mikołaje z Wilkowiecka (prem. 16. prosince 1961). Adaptace staropolského dramatu a lidových her se staly základem Dejmkovy tvorby v 60. letech.³⁴⁸ V roce 1962 se Kazimierz Dejmek stal ředitelem a uměleckým šéfem Národního divadla ve Varšavě, kde v roce 1968 byla jeho slibná divadelní kariéra na několik let přerušena. V listopadu 1967 byly na scéně Národního

³⁴³ Tamtéž, str. 176.

³⁴⁴ Andrzej Wydrzyński: Zwycięstwo Teatru Nowego, *Trybuna Robotnicza* 18. 3. 1950. Cituji podle: Tamtéž, str. 177.

³⁴⁵ Stary Teatr v Krakově, prem. 25. 3. 1950; Teatr im. A. Węgieerki v Białystoku, prem. 5. 4. 1950; Teatry Ziemi Pomorskiej – Scena Bydgoszcz v Bydhošti, prem. 29. 4. 1950; Teatr Polski v Poznani, prem. 1. 5. 1950.

³⁴⁶ Jednou z nich byla i inscenace *Začínáme žít* A. S. Makarenka (prem. 7. 4. 1951) v dramatinaci Miloslava Stehlíka, kterou do polštiny přeložil K. Dejmek.

³⁴⁷ Text Majakovského byl na českých scénách uváděn také pod názvem *Sprcha* nebo *Ledová sprcha*. Poprvé se u nás objevil na repertoáru divadla DISK v režii Luboše Pistoria (Vl. Majakovskij: *Ledová sprcha*, prem. 26. 2. 1948 v divadle DISK.).

³⁴⁸ V březnu 1966 hostovaly ve Stavovském divadle Dejmkovy inscenace staropolského dramatu z varšavského Národního divadla. (Viz: František Černý: Národní divadlo z Varšavy, *Divadelní noviny* 1966, č. 18, str. 1 a 3.) Ve stejném roce inscenoval Kazimierz Dejmek *Život Josefa* v pražském Divadle S. K. Neumanna (prem. 18. 5. 1966).

divadla v Dejmkově režii uvedeny *Dziady* A. Mickiewicze (prem. 25. 11. 1967). Inscenace byla v novém dramaturgickém zpracování Dejmka připravena k padesátému výročí VŘSR. Záhy po premiéře byl Dejmek obviněn z protipolské a protisovětské provokace, *Dziady* byly po jedenácti reprízách staženy z repertoáru na konci ledna 1968.³⁴⁹ Na obranu zakázané inscenace demonstrovali v ulicích Varšavy studenti. Vláda využila protestů ke svým cílům – začal nechvalně známý Březen '68. Komunistická strana se začala zbavovat „nepřátel“ mezi svými členy i mezi řadovými občany. Využila k tomu nejlacinější nástroje: nacionalismus a antisemitismus. Polsko muselo opustit patnáct tisíc občanů, mezi nimi filozof Leszek Kołakowski, teatrolog Jan Kott, oscarová herečka z *Obchodu na korze* Ida Kamińska...

Kazimierz Dejmek byl propuštěn z Národního divadla a vyloučen z polské komunistické strany. Až do roku 1975, kdy se stal režisérem opět v Teatru Nowém v Lodži, byl bez stálého angažmá a pohostinsky režíroval v různých divadlech v Polsku a v zahraničí.

Životní osud polského režiséra nám může snadno připomínat podobné osudy, které se odehrávaly v tehdejší Československu. Umělecký a životní příběh Kazimierze Dejmka lze nahlédnout ale ještě z jiného úhlu. Období od konce 40. let do konce 60. let 20. stol. lze označit za nejživější dobu vztahů mezi českou a polskou divadelní kulturou a zároveň také za dobu, kdy obě kultury procházely téměř identickým vývojem. Dejmkovi byla česká divadelní kultura v mnohém blízká a nacházel zde živou inspiraci. Po etapě socialistického realismu, která do značné míry vycházela z českých zdrojů, začal inscenovat vlastní adaptace staropolské dramatiky. Navázal tak na předválečné Živé divadlo Leona Schillera, kdy Schiller vytvořil několik montáží ze staropolských a lidových her. Schillerovo Živé divadlo představovalo nejavantgardnější výboje meziválečného polského divadla. Stejně tak tomu bylo i na české straně: Jako jedna z významných reakcí na poněkud plochý socialistický realismus se u nás objevil zájem o meziválečnou divadelní avantgardu – tento zájem lze pozorovat nejen na tehdejší divadelní scéně, ale také v divadelní historiografii. Pokud by měla být tato tendence

³⁴⁹ K inscenaci viz: Jana Pilátová, op. cit, str. 97 a 417; Zbigniew Majchrowski: op. cit., str. 135-146.

v českém divadle personifikována, pak by se jednalo o skupinu divadelníků ze Státního divadla v Brně s Janem Kopeckým na prvním místě. Pro Jana Kopeckého hovoří několik důvodů – předně ale ten, že Kopecký reprezentoval nejlepší příklad setkávání obou divadelních kultur. Kopecký dlouhodobě sledoval polské divadlo. V Schillerovském čísle Pamiętniku Teatralném v textu *Setkání s Leonem Schillerem* Kopecký napsal: „Jméno Leona Schillera jsem poprvé zaslechl v době mých studií. /.../ Zaznělo z úst /E. F./ Buriana. Je příznačné, že právě z jeho úst“³⁵⁰. Dále Kopecký připomněl turné Schillerova divadla v roce 1947 v Československu: „Přijelo k nám lodžské Divadlo polské armády. Přivezlo hru Wojciecha Bogusławského *Horale a Krakované*. /.../ Seděli jsme v hledišti a dívali se na postavy dramatu, které mluvily a zpívaly polsky, ale nám se zdálo, že jsme na nějaké naší hře z časů osvícenství, jež je hrána v příbuzném slovanském jazyku“³⁵¹. Významná jsou zde jména a titul, která v citovaných slovech Kopeckého zaznívají. Leon Schiller měl k E. F. Burianovi nejbližší právě Živým divadlem. Lze říci, že Živému divadlu Leona Schillera v českém prostředí odpovídají Burianovy lidové montáže. *Horale a Krakované* sice do Živého divadla nepatří, nicméně Schiller v této inscenaci zdůraznil lidovost opery Bogusławského a zúročil v ní své zkušenosti z inscenací, jako byla např. *Pastorálka*, *Krám s písničkami* ad. Českému publiku se tak dostalo polského divadla, jež mu bylo díky meziválečné avantgardě velmi blízké. Jakkoli představovalo Živé divadlo v tvorbě Leona Schillera spíše okraj, bylo nám pochopitelnější než jeho vrcholné inscenace polských romantických her. Ještě na jednu paralelu Burian – Schiller je třeba upozornit. Oba tvůrci se ke konci života začali vracet ke své předchozí tvorbě: Burian znovu inscenoval předválečné lidové montáže, Schiller zopakoval některé své inscenace Živého divadla, případně tímto stylem inscenoval jiné hry.

Jan Kopecký po turné Schillerova divadla začal polské divadlo sledovat a byl s ním v pravidelném kontaktu. Podle jeho slov několikrát mezi lety 1948 – 1952 navštívil Lodž, kde viděl i Schillerovo nastudování *Hrátek s čertem* Jana Drdy (prem. 13. 10. 1948, Państwowy Teatr Wojska Polskiego) a

³⁵⁰ Jan Kopecký: Spotkania z Leonem Schillerem: Z daleka i z bliska, *Pamiętnik Teatralny* 1955, z. 3-4, str. 558.

³⁵¹ Tamtéž, str. 559.

pomáhal Schillerovi s výběrem hry J. K. Tyla, jehož tvorbu chtěl Schiller uvést do polského divadla.³⁵² K polské inscenaci některé z her Tyla již nedošlo, Leon Schiller zemřel na začátku roku 1954.

Další důvod, proč je Jan Kopecký v této souvislosti jmenován, je již z výše napsaného nasnadě: 28. listopadu 1965 měla ve Státním divadle v Brně v režii Evžena Sokolovského premiéru Kopeckého montáž z lidových her *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Jan Kopecký, stejně jako předtím Kazimierz Dejmek v Polsku, stojí na začátku proměny českého divadla, která výrazně ovlivnila podobu našeho divadla 60. let, jež jsme si navykli nazývat lety zlatými.

Bylo by zbytečné a také nesmyslné stavět na výše popsaných paralelách hlubokomyslné interpretační konstrukce. Lze je pouze konstatovat, protože obě tendence v českém i v polském divadle musely nutně vyrůst z vnitřních potřeb dané divadelní kultury – jinak by ostatně nemohly být tak úspěšné a nosné. Jejich význam spočívá právě v tom, že nikdy předtím a ani nikdy potom si naše divadelní kultury již nebyly tak blízké. Od 70. let se polské i české divadlo začalo sobě vzdalovat, na což měly v českém případě přirozeně značný vliv i události po srpnu 1968. Lze dokonce říct, že v činoherním divadle obě divadelní kultury prodělávaly zcela opačný vývoj, jenž je ovlivňuje až do současnosti. Stačí si porovnat bohatost českého činoherního divadla v 2. pol. 80. let a v 1. pol. 90. let se stejným obdobím v polském divadle, které tehdy procházelo krizí a úpadkem³⁵³; na druhé straně pak přelom milénia, kdy se polská divadelní kultura s příchodem Krzysztofa Warlikowského, Grzegorze Jarzyny, Jana Klaty a dalších stala jednou z nejprogresivnějších v současné Evropě.

Je třeba se ještě jednou vrátit k Dejmkovu Teatru Nowému z hlediska jeho vztahu k tradici Reduty.

Bezprostředně po premiéře *Party brusiče Karhana* v Teatru Nowém bylo Dejmkovo divadlo jedním recenzentem přirovnáno k divadelnímu studiu

³⁵² Viz: Tamtéž, str. 560-562.

³⁵³ Polská divadelní historiografie toto období nazývá obdobím mrtvého, prázdného divadla. (Viz: Tomasz Kubikowski: Pustka i forma In: Tomasz Platy (ed.): *Strategie publiczne, strategie prywatne: Teatr polski 1990-2005*, Izabelin 2006, str. 7-9.)

J. Osterwy a M. Limanowského. Teatr Nowy byl novou Redutou, a to ne pouze Redutou „nové doby, ale také /Redutou – jj/ ideologicky současnou“³⁵⁴. V tomto novém vtělení Reduty však „není místo pro pomatenost /staré Reduty – jj/ a službu buržoaznímu divákovi“³⁵⁵. Zato Dejmek a jeho kolegové od Osterwy s Limanowským převzali „službu divadlu, jež se projevuje nekompromisním způsobem celého souboru a rozvíjením kolektivní práce, jež je plná entuziasmu a sebezapření“³⁵⁶. Jan A. Szczepański, jenž je autorem citovaných slov, nakonec v přirovnání Teatru Nowého k Redutě došel k závěru, že Dejmkovo divadlo „se stane dělnickým divadlem, jako Reduta byla divadlem měšťáckých pánbíčkářů a pisálků“³⁵⁷. Jan A. Szczepański přesně pojmenoval, čím bylo Dejmkovo dědicem redutovské tradice, kterou toto varšavské studio obohatilo polskou divadelní kulturu. Předně se jednalo důraz na etiku a disciplínu herce. Dalším shodným faktem byl kolektiv a život v kolektivu, kde měl každý jeho člen stejná práva i povinnosti. Z textů Limanowského a Osterwy a z memoranda mladých lodžských divadelníků je patrné, že v obou divadlech byla životu a společné práci v kolektivu přikládána stejná důležitost. Rozdíl je jen ve výrazových prostředcích, jež se překladem do češtiny vytrácí. Zatímco Dejmek se svými kolegy psali o *kolektivu* a *kolektivnosti*, Osterwa s Limanowským pro to samé používali polský výraz *zbiór* a *zbiorowość*, jež ve své etymologii obsahují význam sbor, ale také společenství věřících, náboženskou komunitu. Tento náboženský význam kolektivu musel být Dejmkovi a jeho kolegům přirozeně cizí. Teatr Nowy byl ideovým divadlem (anebo ideologickým, potřebuje-li to být takto nazváno) v jiném smyslu, než jím byla Reduta. Stejně jako Reduta ale divadelníci z Teatru Nowého sdíleli utopické přesvědčení, že divadlo může měnit společnost a její svět. A stejně jako redutovci byli Dejmek a jeho kolegové mladí a idealističtí...

³⁵⁴ Jan Alfred Szczepański: Od szlifierza Karhana do hutníka Dunaia, *Twórczość* 1950, nr. 10. Cituji podle: Małgorzata Niecikowska: op. cit., str. 175.

³⁵⁵ Tamtéž.

³⁵⁶ Tamtéž.

³⁵⁷ Tamtéž.

Redutovská tradice je v případě Teatru Nowého tradicí skrytou. Kazimierz Dejmek a ani nikdo z jeho spolupracovníků se ke studiu Osterwy a Limanowského nikdy otevřeně nepřihlásili. Přesto se k dědictví Juliusze Osterwy Dejmek dostal prostřednictvím své učitelky Stefanie Domańskiej. Stefania Domańska byla významnou předválečnou herečkou krakovského divadla. V roce 1932 ji do krakovského divadla angažoval J. Osterwa, který na začátku 30. let vedle povinností v Redutě působil v rodném městě také jako ředitel a umělecký šéf Městského divadla. Od té doby Domańska byla s Osterwou v úzkém kontaktu, jakkoliv do Reduty nikdy nevstoupila. Osterwa měl na Domańskou vliv především co do samotného hereckého řemesla a také v uvažování o herecké pedagogice. Ve 30. letech Domańska také několikrát spolupracovala s dalším redutovcem – se scénografem Reduty Iwo Gallem. Roku 1944 si Stefanie Domańska otevřela v rámci divadla v Rzeszowě Činoherní studio, které vychovávalo mladé herce. Jedním z posluchačů tohoto studia byl také Kazimierz Dejmek. V roce 1954 při příležitosti desátého výročí založení divadla a studia Dejmek zavzpomínal na své studium v Činoherním studiu: „Naší modlou byla ale především /Stefania – jj/ Domańska, která nás všechny ohromovala svým vyprávěním o Osterwovi a /Iwo/ Gallovi“³⁵⁸.

³⁵⁸ Kazimierz Dejmek: O Rzeszowie – wspomnienie nie bardzo uroczyste, *Teatr* 1954, nr. 15. Cituji podle: Magdalena Raszewska: Dejmek – aktor In: Anna Kuligowska-Korzeniewska (ed.): op. cit., str. 46.

Reduta a její dědictví v polské teatrologii

Odborná reflexe Reduty začala prakticky se vznikem tohoto divadelního studia a až do dnešních dnů se vyvíjela v několika příznačných etapách.

Mezi první autory, kteří o Redutě psali, patřili samotní členové studia, případně jeho blízcí spolupracovníci. Tito autoři, jakými byli např. Eugeniusz Świerczewski či Michał Orlicz³⁵⁹, se věnovali především objasňováním uměleckých a ideových východisek studia Osterwy a Limanowského a analyzovali jednotlivé inscenace.

Odborná reflexe psaná autory, kteří nebyli s Redutou bezprostředně spojeni, se po dlouhou dobu držela jednoho schématu. Na prvním místě zájmu teoretiků stála První varšavská Reduta (1919-1925), jež byla považována za umělecky nejpřínosnější období existence tohoto studia – právě v této etapě bylo vytvořeno největší množství divadelních inscenací. Další vývojové etapy Reduty se v tomto pojetí její historie pouze zmiňovaly (Vilenská Reduta), chápaly se jako úpadkové období (Druhá varšavská Reduta) a v posledním případě zesměšňovaly, anebo taktně přecházely (Čtvrtá Reduta). Zdůrazňování významu První varšavské Reduty bylo v reflexi studia Osterwy a Limanowského přítomné již od 20. let. Významný meziválečný spisovatel Julian Wołoszynowski při příležitosti zakončení činnosti Vilenské Reduty rozdělil dosavadní devítiletou existenci studia na „období první – kdy se /Reduta – jj/ věnuje výhradně umělecké činnosti /.../, a období druhé – období kulturní a osvětové“³⁶⁰. Interpretační stereotyp výsadního postavení První varšavské Reduty převzala i polská historiografie. V roce 1965 vyšla pod příznačným názvem kniha *Pierwsza Reduta Osterwy*

³⁵⁹ Orlicz ve své knize o soudobém polském divadle věnoval podstatnou část právě Redutě. Kniha krom anglického, francouzského a německého resumé obsahuje také české shrnutí v překladu Karla Krejčího. (Viz: Michał Orlicz: *Polski teatr współczesny: Próba syntezy*, Warszawa 1932.) Orlicz publikoval o meziválečném divadle v Polsku také v českém tisku. (Viz: Michał Orlicz: Soudobé polské divadlo In: Miroslav Rutte a Josef Kodíček /eds./: *Nové české divadlo 1928 - 1929: Sborník dramatického svazu*, Praha 1929, str. 93-95.)

³⁶⁰ Julian Wołoszynowski: Ogólny plan, *Epoka* 16. 12. 1928. Cituji podle: Michał Orlicz: *Polski teatr współczesny...*, op. cit., str. 174.

(*Osterwowa první Reduta*) teatrologa Józefa Szczublewského³⁶¹. Jak napovídá název, autor se v ní zaměřil pouze období 1919-1925 a „hlavním hrdinou“ titulu se stal Juliusz Osterwa; Mieczysław Limanowski v ní vystupuje pouze jako jeden z mnoha účastníků historie varšavského studia. Druhořadá role byla v Szczublewského knize přisouzena i Institutu Reduty, jemuž se věnuje zkratkovitě pouze v rámci jedné kapitoly. Józef Szczublewski je autorem také další knihy věnované J. Osterwovi a jeho působení v Redutě. V roce 1971 vydal titul *Żywot Osterwy (Osterwův život)*³⁶², jež je důležitá minimálně ze dvou důvodů. Tím prvním je samotný název knihy: archaické slovo *żywot* se v polštině používá výhradně pro hagiografickou literaturu. Osterwův život je v této knize „poskládán“ z četných hercových zápisků, které Szczublewski doplňuje dalšími informacemi, případně lehce komentuje.³⁶³ S Józefem Szublewskim začala linie stylizace Osterwy na (divadelního) světce, jež měla přirozeně také vliv na historickou a teoretickou interpretaci samotné Reduty a jejího tvůrce. Druhý významný důvod *Osterwova života* jsou prameny, s nimiž Szczublewski pracoval – poprvé se totiž až díky této knize zveřejnila alespoň nepatrná část zápisků a poznámek Juliusze Osterwy. Nepatrná část, protože zakladatel Reduty byl člověkem skutečně psavým – jeho pozůstalost čítá na jedenáct tisíc stran poznámek a zápisků. Editor Osterwových poznámek Ireniusz Guszpit v úvodu k jednomu z výborů hercových zápisků vyjmenoval témata, o kterých zakladatel Reduty přemýšlel a která si zapisoval:

Zákonodárné dokumenty a vizionářské koncepce divadelní práce a povinností herce, dramaturgické plány a poznámky k jejich změnám, představy, jak má být po první světové válce zrekonstruován Poniatowského most ve Varšavě, projekt plavidla, které bude tvořit deset malých parníků, popis povstání u protinožců v Austrálii, koncepce laických i zbožných hereckých bratrstev,

³⁶¹ Józef Szczublewski: *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965.

³⁶² Józef Szczublewski: *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971.

³⁶³ Stejným způsobem napsal Szczublewski monografie o dalších polských umělcích. Jedná se o populární literaturu, jež má čtenářům prostřednictvím autentických zápisků příslušných umělců co nejvíce přiblížit jejich soukromý a umělecký život. Další Szczublewského knihy jsou: *Żywot Modrzejewskiej* (Warszawa, 1975) a *Żywot Sienkiewicza* (Warszawa 1989).

poznámky o polštině a o jejím očištění od cizích výrazů, tvorba vlastního slovníku, čtenářský deník, jazykovědné polemiky, koncepce na obrodu společnost (výchova k práci, laskavosti, rozumu), vydavatelské plány, změny v divadelních odborech, plány na vylepšení kulturního života na vsi a mezi dělníky, portréty divadelníků, adaptace her, několik verzí mystéria o Tobiášovi, modlitby a náboženské písně, kresby nových divadelních budov, náčrtky dopisů, úvahy o víře a o Bohu, nápady na administrativní a hospodářskou organizaci státu, varianty volebního systému, zahraniční obchod, organizace práce státních úřadů, problémy s národními menšinami, návrhy oblečení budoucích divadelních řádů...³⁶⁴

Problém Osterwových zápisků nepředstavuje pouze jejich kvantita a různorodost, ale také jejich kvalita, když polský herec – jak píše dále Guszpit – „přechází z tématu do tématu, aniž by ukončil předchozí myšlenku, mnohokrát se vrací k již existujícím poznámkám, nezřídka je znovu opakuje, aniž by je výrazně změnil.“³⁶⁵

Druhé etapě teoretické reflexe Reduty předcházelo vydávání nejrozličnějších pramenů, dokumentů a archiválií tohoto studia, J. Osterwy a M. Limanowského a také vzpomínek jednotlivých členů studia. Nejvýznamnější část těchto materiálů se objevila na přelomu 80. a 90. let 20. stol., kdy zejména zásluhou teatrologa a editora Zbigniewa Osińskiego byla publikována korespondence Osterwy a Limanowského³⁶⁶, texty o Redutě³⁶⁷ a články a statě Mieczysława Limanowského³⁶⁸. V editorské práci a ve vydávání

³⁶⁴ Ireniusz Guszpit: Osterwowe silva rerum In: Juliusz Osterwa: *Z zapisków*, Wrocław 1992, str. 10-11. Cituji podle: Lucyna Muszyńska: *Reduta jako mistyczne zwierciadło...*, op. cit., str. 190.

³⁶⁵ Tamtéž.

³⁶⁶ Zbigniew Osiński (ed.): *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, Warszawa 1987.

³⁶⁷ Juliusz Osterwa: *Reduta i teatr: Atrykuły – Wywiady – Wspomnienia*, eds. Zbigniew Osiński a Teresa Grażyna Zabłocka, Wrocław 1991.

³⁶⁸ Mieczysław Limanowski: *Duchowość i maestria: Recenzje teatralne 1901-1940*, ed. Z. Osiński, Warszawa 1992; Mieczysław Limanowski: *Był kiedyś teatr Dionizosa*, ed. Z. Osiński, Warszawa 1994.

dalších textů zakladatelů Reduty v současné době pokračují teatrologové Ireniusz Guszpit a Dariusz Kosiński³⁶⁹.

Zbigniew Osiński je také čelním představitelem další etapy v teoretické reflexi divadelního studia J. Osterwy a M. Limanowského. Již titul jeho monografie *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski (Paměť Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski)* z roku 2004 napovídá, kterými směry Osiński rozšířil historický výzkum tohoto polského divadelního studia. V jeho knize se poprvé a důkladně zhodnotil přínos M. Limanowského ve formování divadelních a ideových východisek Reduty. Osiński se také věnuje dalším obdobím historie Reduty – analyzuje její pedagogickou a v nejširším možném významu kulturní a společenskou činnost. Dále rozšiřuje dosavadní reflexi umělecké činnosti Reduty o široký kontext dobového divadla, protože v „celém polském meziválečném divadle pravděpodobně pouze Reduta (vedle několika inscenací Leona Schillera) může být konfrontována s nejvíce tvůrčími jevy tehdejšího evropského divadla“³⁷⁰. Poslední směr Osińského reflexe historického významu Reduty se týká domácí divadelní kultury. Osiński poprvé komplexně zdokumentoval a zanalyzoval vliv a tradici Reduty v polském divadle, když tomuto studiu přisoudil roli „specifické matrice téměř všech laboratorně-studijních a studijně-laboratorních divadelních skupin, které ve 20. stol. působily v Polsku“³⁷¹. Proto se také v podtitulu jeho monografie objevilo příjmení zakladatele vřatislavského Divadla-laboratoře. Jiným směrem se v reflexi významu Reduty vydal krakovský teatrolog Dariusz Kosiński. Jeho kniha *Polski teatr przemiany*³⁷² (*Polské divadlo proměny*) sice pokračuje v historické trajektorii od Reduty k divadlu Grotowského, jak ji načrtl Osiński, nicméně krakovský teatrolog tuto linii analyzuje výhradně v kontextu dějin polské kultury. Výrazně si při tom pomáhá metodologickým obratem, k němuž v teoretickém myšlení o divadle

³⁶⁹ Viz: Juliusz Osterwa: *Z zapisków*, ed. I. Guszpit, Wrocław 1992; Juliusz Osterwa: *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, eds. I. Guszpit a D. Kosiński, Wrocław 2007; Juliusz Osterwa: *Przez teatr – poza teatr*, eds. I. Guszpit a D. Kosiński, Kraków 2004; Juliusz Osterwa: *Raptularz kijowski*, ed. I. Guszpit, Wrocław 2010.

³⁷⁰ Zbigniew Osiński: *Pamięć Reduty...*, op. cit., str. 17.

³⁷¹ Tamtéž, str. 17-18.

³⁷² Viz: Dariusz Kosiński: *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

došlo na přelomu 20. a 21. stol. Kosiński svůj koncept divadla proměny popisuje následovně:

Divadlo proměny patří k velké rodině nejrůznějších projevů a praktik, odpovídajících na jednu ze základních lidských potřeb: potřebu duchovního růstu a sebezdokonalování v zápase se svou omezeností a se smrtí. Mnoho takových praktik má různé performativní aspekty a mnohé souvisejí s prací na sobě, která se často podobá práci herce; myslím však, že žádná neakcentuje teatralitu a performativnost jako nástroj a vehikulum proměny tak radikálně, jako tato polská tradice.³⁷³

Základem *polského divadla proměny* se stal tzv. „genesiovský model“³⁷⁴, jenž Kosiński vyvozuje z Osterwových vizí divadelního řádu sv. Genésia. Zároveň tento model umísťuje do kontextu romantického paradigmatu polské kultury. K tomu je potřeba udělat menší odbočku a romantické paradigma polské kultury alespoň v základních rysech vysvětlit.

Toto paradigma se začalo utvářet v 1. pol. 19. stol. s romantismem, který v Polsku „na rozdíl od většiny evropských zemí neskončil s 19. stoletím“³⁷⁵ a který ovlivnil podobu polské kultury i v následujícím století. Romantismus přišel s novým konceptem „já“ (tj. individua) a také s novým vztahem k tradici, v níž vůči klasickému kánonu začal být kladen důraz na neoficiální, alternativní kultury (noblitate lidové kultury, kultury Slovanů ad.). V Polsku se hlavním zakladatelem romantického paradigmatu stal Adam Mickiewicz, který ve svém teoretickém a literárním díle vytvořil jeho základní podobu. V prosinci 1832 vyšla v Paříži jeho kniha *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego (Kniha národa polského a poutnictví polského)*, jež byla bezprostřední reakcí na prohnané listopadové povstání a kterou Mickiewicz napsal s představou praktické činnosti rozhádané polské emigrace. Poprvé v tomto spise romantický bard přirovnal úlohu třikrát

³⁷³ Dariusz Kosiński: *Grotowski a divadlo proměny*, op. cit., str 77. (Překlad Jana Pilátová.)

³⁷⁴ Tamtéž, str. 79.

³⁷⁵ Maria Janion: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Gdańsk 2000, str. 6.

rozděleného Polska ke Kristu, čímž položil základ polskému mesianismu³⁷⁶. Další významná část Mickiewiczova podílu na formování romantického paradigmatu se projevila v jeho pařížských přednáškách *O slovanské literatuře* ve 40. letech 19. stol. V nich se Mickiewicz zabýval filozofií, jazykem, historií, duchovností a literaturou Slovanů a zároveň zdůraznil neklasický původ slovanských literatury a kultury, které podle něj prošly jiným vývojem než západoevropská literatura a kultura. Pařížským přednáškám polský romantický básník vtiskl výrazný mesianistický rys, když dovedl, že právě ne-klasický charakter Slovanů a jejich kultury je vůči národům západní Evropy předurčuje ke specifické misi v obrodě tehdejší Evropy.

Mickiewiczův mesianismus, jenž se stal základem romantického paradigmatu polské kultury, vznikl sice v prostředí polské emigrace, nicméně záhy byl reflektován i autory, kteří tvořili na území bývalé polské šlechtické republiky. Výzkumem této oblasti se dlouhodobě zabývala literární vědkyně Maria Janion, která dokázala, že Mickiewiczův mesianismus, jakkoli byl nejpozději od 40. let 19. stol. postulován v obecnější, kulturní rovině, byl na polském území redukován do čistě národní a politické roviny³⁷⁷. V Polsku se proto Mickiewiczův mesianismus začal koncentrovat výhradně na tvoření národní identity a na obranu symbolů, jako byly vlast, nezávislost, svoboda a vzájemná solidarita Poláků.

V 2. pol. 19. stol. se začaly v bývalém Polsku vydávat díla polské romantické emigrace, hry J. Słowackého se dostaly na repertoár krakovského divadla. Sociolog Jerzy Jedlicki tento fakt nazývá jistým paradoxem, když

³⁷⁶ *Knihá národu polského a poutnictví polského* byla napsána v Drážďanech, v Paříži jen vyšla. V Drážďanech Mickiewicz vytvořil také další část *Dziadů*, tzv. *Dziady drážďanské*, ve kterých ve scéně *Vidění kněze Petra* romantický dramatik opět přirovnává Polsko ke Kristu.

³⁷⁷ Viz např. monografii M. Janion o básníkovi Lucjanovi Siemieńském nebo antologie romantické poezie psané na území bývalého Polska v období mezi Listopadovým a Lednovým povstáním. (Maria Janion: *Lucjan Siemieński: Poeta romantyczny*, Warszawa 1955; Maria Grabowska a Maria Janion /eds./: *Antologia romantycznej poezji krajowej 1831-1863*, Warszawa 1958; Maria Janion: *Reduta: Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.)

teprve námaha nakladatelů, kritiků a ideologů generace zvané pozitivistickou ustanovila a v polském kulturním povědomí upevnila základní /.../ kánon romantické literatury. /.../ Teprve až teď, po smrti svých tvůrců a po smrti povstaleckých nadějí, se romantismus stal skutečným jádrem toho, co dělalo z Poláků Poláky, /stal se – jj/ „mateřským mlékem“ Poláků, co uměli číst³⁷⁸.

Ustanovením romantického kánonu došlo dále podle Jedlického k tomu, že „romantismus ujistil polskou inteligenci /.../ v přesvědčení, že /pojem – jj/ vlast je druhem zasvěcení, a proto ji je možné pochopit pouze zevnitř, pouze účastí v národním historickém mystériu“³⁷⁹. Polský mesianismus tak nabral charakter nejen výrazně národní, ale také martyrologický.

Na přelomu 19. a 20. stol., tedy v období Mladého Polska, došlo k renesanci reflexe mystického díla Juliusze Słowackého, a to zejména jeho genezijní filozofie, v níž se Słowacki věnoval roli člověka a národa v dějinách světa. Podle jeho přesvědčení byla každá pozemská bytost rozdělená do dvou částí – duchovní a tělesné. Tělesná část bytosti plnila pouze služební funkci, uvolněním ducha z těla mělo dojít k celkové proměně duchovní podstaty lidské bytosti, jež se posune k vyšším formám existence a vědomí. K takové proměně ducha mohlo dojít pouze tehdy, jestliže lidská bytost pojala svůj život jako vědomou oběť. V případě dějin byla podle Słowackého takovou proměnou k vyšším formám celospolečenského vědomí revoluce – jako příklady revolucí polský romantik uváděl revoluce francouzské a polské, po nichž se celá společnost (národ) francouzská i polská posunula k vyšším formám existence. Hlavními propagátory genezijní filozofie J. Słowackého se na přelomu minulého a předminulého století stali dramatik Tadeusz Miciński

³⁷⁸ Jerzy Jedlicki: *Jakiej cywilizacji potrzebują Polacy: Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, str. 272.

³⁷⁹ Tamtéž, str. 291. Jak Jedlicki dodává, to je i důvod, proč „velečila naší poezie jsou i dnes cizincům tak nesrozumitelná“. (Tamtéž.)

a básník Antoni Lange, který tento filozoficko-mystický koncept navíc obohatil o buddhistickou teorii reinkarnace³⁸⁰.

Během celého 19. stol. docházelo k neustálému rozvoji romantického paradigmatu polské kultury. Jerzy Jedlicki vidí důvod k návratům k romantismu v nostalgickém charakteru polské kultury, když tvrdí, že „/o/d doby napoleonských válek /polská - jj/ kultura žila vzpomínkami, byla prosáklá nostalgií“, a že „pouze ve své minulosti se Poláci cítili vlastními pány“³⁸¹. Vznikla tak složitá struktura polské kultury, jež se vyznačovala mesianistickou vizí Polska jako Krista mezi národy a výrazným důrazem na národní martyrologii, ale jež se také vyznačovala mystickým charakterem, v němž byl smysl pozemského lidského života chápán v sebeobětování se a v touze k proměně k vyšší duchovní existenci a vědomí. Maria Janion vysledovala tři základní kulminace takto vyprofilovaného romantismu v polských dějinách 20. stol. K první došlo v období těsně před a během 1. svět. války, kdy si generál Józef Piłsudski jako svého patrona zvolil právě J. Słowackého jako „milovníka hrdinného života, tyrana duchovní velikosti a pěvce morální krásy“³⁸². Na těchto ideálech, jak dodává Janion, se koncentrovala státní ideologie meziválečného Polska³⁸³. Druhou etapu kulminace romantického paradigmatu vidí literární vědkyně ve Varšavském povstání v roce 1944; třetí pak v období Solidarity v letech 1980-1981, kdy Solidarita „využívala symboly, gesta a rituály romantické kultury, zejména martyrologického mesianismu“³⁸⁴. Období Solidarity však Janion interpretuje jako poslední projev romantismu v polské kultuře. „Dnes jsme svědky bolestného a dramatického procesu: vyhasínání jistého dějinného cyklu v polské kultuře“, napsala Janion na začátku 90. let. 20. stol. v příznačně nazvaném článku *Soumrak paradigmatu*³⁸⁵.

³⁸⁰ Blíže viz: Jerzy Poradecki: Wstęp In Antoni Lange: *Rozmyślania i inne wiersze*, Warszawa 1979, str. 20-23.

³⁸¹ Jerzy Jedlicki: *Jakiej cywilizacji...*, op. cit., str. 278.

³⁸² Maria Janion: *Czy będziesz wiedział...*, op. cit., str. 6.

³⁸³

Tamtéž.

To byl jistě i důvod, proč se roku 1927 tak pompézně slavil návrat básníkůvých ostatků do rodné země, na čemž participovala také Reduta svou inscenací *Vytrvalý princ*.

³⁸⁴ Tamtéž, str. 7.

³⁸⁵ Tamtéž.

Janion dokazuje „soumrak paradigmatu“ na stavu polského divadla přelomu 80. a 90. let:

Romantické a neoromantické divadlo přestalo vzbuzovat tak silné emoce jako kdysi. Všeobecně výrazná reflexe krize divadla může být interpretována jako směrodatný jev celé situace: v tomto pro kulturu výjimečně citlivém místě je zřejmá ztráta jakési neviditelné nitě, jež ale rozhoduje o celkovém porozumění mezi scénou a hledištěm.³⁸⁶

Právě divadlo a jeho repertoár založený na romantických a neoromantických hrách vždy představovalo tradičního představitele romantického paradigmatu. Každý režisér, který chtěl být během 20. stol. počítán mezi významné, tuto dramaturgiu inscenoval; příslovečnou zkouškou režijní dovednosti se stala jeho inscenace *Dziadů* A. Mickiewicze. To, že se progresivní režiséři od romantické a neoromantické dramaturgie odvrátili, lze v polském divadle sledovat již od 70. let 20. stol. Otázkou pouze zůstává, kdo z nich bude vybrán jako první představitel „soumraku paradigmatu“ na polské scéně. Může jím být Krystian Lupa, jenž jako režisér začínal inscenacemi her dramaturgů I. Witkacyho či W. Gombrowicze, tedy autorů, kteří stáli mimo výše zmíněný tradiční repertoár. Vrcholná režijní díla K. Lupy pak představovaly inscenace, v nichž se tento režisér obrátil k literatuře R. Musila a F. M. Dostojevského³⁸⁷. Anebo lze konec romantického paradigmatu v polském divadle posunout již na začátek 70. let, kdy Konrad Swinarski pozměnil interpretaci Mickiewiczova dramatu³⁸⁸. Jedná se o jednu z ústředních scén *Dziadů*, o scénu *Velké improvizace*, v níž se hlavní hrdina Konrád rouhá Bohu a přijímá na sebe roli národního mučedníka, který chce bojovat a obětovat se za miliony nesvobodných Poláků. V této scéně vedle

³⁸⁶ Tamtéž.

³⁸⁷ R. Musil: *Snílci*, adaptace a režie K. Lupa, prem. 28. 2. 1988, Stary Teatr v Krakově; F. M. Dostojevskij: *Bratři Karamazové*, adaptace a režie K. Lupa, prem. 10. 4. 1990, Stary Teatr v Krakově.

³⁸⁸ A. Mickiewicz: *Dziady*, režie K. Swinarski, prem. 18. 2. 1973, Stary Teatr v Krakově.

trpícího Konráda (hrál jej Jerzy Trela) posadil Swinarski skupinu venkovanů, kteří místo, aby naslouchali jeho veršům, laxně pojídali vařená vejce a Konrádovu exaltaci ignorovali.

Generace, která přišla do polského divadla v 90. letech, se od romantického a neoromantického repertoáru a tím pádem i od romantického paradigmatu odvrátila zcela a začala pojmenovávat úplně jinou kulturní a historickou realitu Polska.³⁸⁹

Soumrak romantického paradigmatu neznamena jeho konec – ostatně sama autorka tohoto pojmu v rozhovoru v roce 2009 přiznala, že některé jeho projevy, zejména mesianismus, jsou v polské kultuře stále aktuální.³⁹⁰ Lze dokonce říci, že na zpochybnění romantismu a tradice novodobé polské kultury nejvíce zareagovaly humanistické vědy, které v dějinách polské kultury začaly jejich vliv zdůrazňovat. V případě dějin divadla se jedná o směry, které se zabývají antropologií divadla a antropologií kultury. Do této kategorie náleží i Kosińskiego *Polské divadlo proměny*. Autor v názvu této studie navazuje na vyjádření literárního vědce Konrada Górského, jenž v knize *Mickiewicz: artyzm i język*³⁹¹ (*Mickiewicz: umění a jazyk*) nazval hlavního hrdinu Mickiewiczova dramatu hrdinou proměny. Hlavním východiskem knihy D. Kosińskiego se staly divadelní názory A. Mickiewicze, jejichž realizace krakovský teatrolog sice hledá v časoprostoru posledních dvou století dějin polského divadla, ale jejichž naplnění a splnění vidí v divadle J. Grotowského a jeho práci s hercem, jež se ve veřejné hercově proměně měla stát ústředním principem práce vřatislavského reformátora. Jedná se tedy o hledisko, jímž Kosiński na prezentovaný koncept dějin polského divadla hledí prizmatem jejího konce, tj. prizmatem díla J. Grotowského. V historii *Polského divadla proměny* je tak vedle Mickiewicze a

³⁸⁹ Blíže viz: Lukáš Jiříčka: *Identita v době otřesu: Skici o současném polském divadle*, Praha 2010.

³⁹⁰ Viz: Zdzisław Pietrasik: Polska nie jest kobietą: Rozmowa z prof. Marią Janion, *Polityka* 2009, nr. 43. Rozhovor dostupný též: <http://www.polityka.pl/paszportypolityki/rozmowy/205505,1,rozmowa-z-prof-maria-janion.read>, přístup 1. 5. 2013.

³⁹¹ Konrad Górski: *Mickiewicz: artyzm i język*, Warszawa 1977. (Górski vstoupil do vědecké obce jako bohemista, když analyzoval názory A. Mickiewicze na českou literaturu a kulturu – viz: K. Górski: *Mickiewicz jako historyk i krytyk czeskiej literatury*, Lwów 1926.)

Grotowského reflektováno dramatické a teoretické dílo J. Słowackého a St. Wyspiańskiego a dále Reduta J. Osterwy a M. Limanowského, jíž Kosiński chápe jako první realizaci divadla proměny, jehož cíle podle krakovského teatrologa odcházely od čistě divadelních, případně reformních snah: „soubor Limanowského a Osterwy nebyl jedním z mnoha – byl prvním a na dlouhou dobu jediným /souborem – jj/ a jeho cíl nepředstavovala reforma /divadla – jj/, ale ztělesnění myšlenky, která překračuje hranice západoevropského divadla“³⁹².

V takto rozuměných dějinách polského divadla přirozeně chybí řada divadel a řada – včetně těch, kteří se ve 20. stol. pokoušeli realizovat divadelní představy A. Mickiewicze (např. L. Schiller). Kosińskiego dějiny polského divadla vzbudily mezi teatrology značný polemický ohlas. Nejkritičtěji se k nim vyjádřila poznaňská teatroložka Dobrochna Ratajczakowa, která jeho koncept přečetla jako projev „pozdního romantika“, jenž stejně jako polský romantismus provozuje „jistý druh terorismu“³⁹³. Ratajczakowa poukázala především na fakt, že se jedná o koncepci, která vychází z alternativních a okrajových projevů polské divadelní kultury, jež vydává za hlavní proud, a která se dále snaží tuto linii vidět pouze v etnocentrické perspektivě. Jinými slovy Kosińskiego dějiny polského divadla proměny pomíjejí jak vliv evropského divadla jako takového, tak vliv divadla jako instituce.³⁹⁴

³⁹² Dariusz Kosiński: *Polski teatr przemiany*, op. cit., str. 274.

³⁹³ Dobrochna Ratajczakowa: *Historia teatru polskiego?*, *Dialog* 2007, nr. 6 (Czerwiec), str. 72.

³⁹⁴ Viz: Tamtéž, str. 72-74.

ZÁVĚR

Tématem této práce bylo divadelní studio Reduta Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského, a to jako příklad realizované modernistické utopie.

Termínu modernismus, který byl v této práci používán, bylo rozuměno v širokém tématickém a chronologickém pojetí. Nejpozději od 70. let 20. stol. se v západoevropských a severoamerických humanitních vědách na toto téma objevila řada studií, které pro moderní umění a kulturu ustanovily nový interpretační rámec. Jedním z autorů takové studie byl i polský sociolog Jerzy Jedlicki, jenž si v knize *Świat zwyrodniały* (Zdegenerovaný svět) všiml, že katastrofické vize umělců a intelektuálů z přelomu 19. a 20. stol. rozvíjely argumenty, které o novodobé civilizaci a kultuře byly vyřčeny již v 2. pol. 18. stol. Právě toto období je pro Jedlického zrodem civilizace stroje, jejíž základ polský sociolog vidí ve vynálezu parního stroje (1765), sociálních nepokojích (viz francouzská revoluce 1789) a změně duchovnosti, která přišla s racionalismem. Evropská společnost a kultura se kvůli civilizaci stroje dostaly do krize. Během 19. stol. vzniklo několik konceptů, které chtěly výše zmíněné krizi zamezit pomocí umění; důraz byl kladen také na divadlo, jemuž v obrodném procesu byla přisuzována speciální mise. Vznikly tak mimo jiných koncepty divadla-chrámu, divadelně pojaté slavnosti atd., díky nimž mělo dojít k rekonstrukci roztržité modernistické společnosti a jejích hodnot. Modernistické divadlo vzniklo s jasně deklarovaným vztahem ke společnosti, již chtělo ovlivňovat a spoluvytvářet. Jako příklady takové tendence byly v této práci zmiňovány divadelní koncepty R. Wagenra, M. Reinhardta, G. Fuchse či St. Stanislavského, J. B. Vachtangova či L. Suleržického. Konec těchto vizí o roli divadla jako instituce kultury je kladen na přelom 60. a 70. let 20. stol., kdy se tento koncept s příchodem postmodernismu vyčerpal.

Příkladem takového úsilí modernistického divadla bylo v této práci divadelní studio Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského, které vzniklo na podzim 1919 ve Varšavě. Osterwa s Limanowským do značné míry těžili ze zkušenosti s Prvním studiem MCHTu, s nímž se měli možnost setkat

v Moskvě během 1. svět. války. Reduta stejně jako její moskevský vzor byla divadlem experimentálním, které přišlo s novým prostorovým uspořádáním (neexistence rampy, komorní charakter scény atp.) a kde proces zkoušení a přípravy inscenace byly daleko důležitější než výsledný inscenační tvar. Reduta však měla daleko větší ambice než čistě divadelní, estetické. Tyto ambice se staly tématem této práce – právě proto zde nebyla věnována pozornost konkrétním divadelním inscenacím, které ve studiu Osterwy a Limanowského vznikly. Reduta byla interpretována jako realizace modernistické utopie. Toto varšavské studio vzniklo jako reakce na stav tehdejšího polského divadla, kultury a de facto i celé polské společnosti. Koncept utopie v pojetí Jerzyho Szackého byl další interpretačním rámcem, jehož prostřednictvím byly dějiny divadelního studia Osterwy a Limanowského nahlíženy. Reduta měla nejbližší k utopii řehole. Podle Szackého se jedná o heroický typ utopie, který vyžaduje, aby člověk žil určitým způsobem a aby naplňoval jasně daná pravidla. Takový typ utopie vytváří v rámci společnosti jakési „šťastný ostrov“, jímž byla i Reduta. Redutovci, jak sami sebe členové varšavského studia nazývali, žili komunitním způsobem života, kladli důraz na kolektiv, askezi a vzájemnou solidaritu. Ve svém odmítavém gestu starého světa zašli tak daleko, že začali také měnit jazyk, jehož některé původní výrazy nahrazovali novými, nebo je přestali používat zcela. V rámci Institutu Reduty, který vznikl ve Varšavě v roce 1921, byli jeho posluchači holistickým přístupem vychováváni k fyzické i duševní rovnováze. Reduta se snažila být prostorem pro vznik nové kultury a nového člověka.

Další tématem této práce byla inscenace *Vytrvalého prince* Calderona/Słowackého z roku 1927, jíž bylo rozuměno jako příkladu, kterým chtěla Reduta animovat celou polskou společnost. Poslední část práce věnovaná Redutě a jejím tvůrcům se pak zabývala válečnými projekty Juliusze Osterwy - Čtvrtou Redutou a Divadlem společnosti. Oba tyto projekty lze opět interpretovat jako další projev utopické vize. Divadlo společnosti mělo být takovým divadlem, které by integrálně vyrůstalo z potřeb konkrétní společnosti a které by potvrzovalo její hodnoty; dramaturgie Divadla pro společnost měla sledovat cyklický kalendář, díky němuž by se prostřednictvím scény připomínaly významné politické,

historické a duchovní hodnoty dané společnosti. Z projektu Divadla společnosti lze dobře abstrahovat, jak zakladatel Reduty chápal divadlo jako instituci kultury. Takové divadlo má co se týče kultury vysoký potenciál, protože je duchovním i praktickým centrem konkrétní obce. Společnost se jeho provozováním sama organizuje i kultivuje a zároveň se díky němu vzdělává a potvrzuje vlastní hodnoty. Lze dokonce říci, že Osterwa na Divadlo společnosti aplikoval jednu ze základních charakteristik divadelního studia, podle které nebyla nejdůležitější výsledná inscenace, nýbrž proces, jakým se k inscenaci dochází. Analogicky to samé platí i pro Divadlo společnosti. Navíc repertoár založený na cyklickém charakteru nabízí moderní společnosti Osterwova divadla návrat k jejím kořenům a zároveň historické a hodnotové ukotvení v neustále se měnícím světě. Čtvrtá Reduta byla projektem, v němž Osterwa nejdále posunul svou vizi divadla jako laického bratrstva. Jeho řád sv. Genésia měl být divadelní skupinou, jež se plně oddá službě divadelnímu umění. Zároveň se pro něj Osterwa zvolil jasně danou hodnotovou orientaci – katolické náboženství. Na formování tohoto řádu měla značný vliv i doba, v níž Osterwa řád sv. Genésia připravoval. Jestliže Reduta měla být divadlem, které může zachránit svět a jeho kulturu, pak o Čtvrté Redutě lze tvrdit, že se jednalo o projekt, který může zachránit člověka uprostřed 2. svět. války.

Lze říci, že Reduta se svými vizemi a nároky na divadelní kulturu nebyla úspěšná. Ve své době představovala okraj divadelní života v Polsku, jakkoliv Osterwa patřil k nejpopulárnějším hercům a i když *Vytrvalý princ* Reduty se stal jednou z nejvíce reprízovaných inscenací meziválečného polského divadla. K uvědomění si postavení Reduty v rámci polské divadelní kultury sloužila kontextová kapitola, která představila nejvýraznější tendence polského divadla od vzniku Národního divadla v 2. pol. 18. stol. Značný prostor v této kapitole byl věnován divadelní činnosti Stanisławy Wysocké, která v roce 1915 založila v Kyjevě první polské divadelní studio. Wysocka se podobně jako tvůrci Reduty inspirovala v moskevském studiu K. S. Stanislavského. Narozdíl od Osterwy a Limanowského studio St. Wysocké nemělo jiných než čistě divadelních ambic, nicméně bez jejího studia by Reduta Osterwy a Limanowského vypadala jistě jinak. Někteří členové kyjevského studia později spolupracovali s Redutou, Osterwa studio Wysocké několikrát během svého pobytu v Kyjevě navštívil. To vše byly důvody, proč

byla Wysocké v této práci věnována taková pozornost, jakkoliv v polské literatuře Wysocka není v souvislosti s tématem divadelních studií často zmiňovaná, nebo je zcela přehlížena.

Jako kontextovou kapitolu lze chápat i kapitolu věnovanou dědictví Reduty. Ta se skládá z části věnované odborné teatrologické reflexi Reduty a dále z hledání tzv. tradice Reduty u pozdějších polských divadelníků. Kontext byl v této kapitole ale jasně dán vztahem k tradici Reduty a její utopické vize možné změny světa prostřednictvím divadla. Tím, kdo nejzřetelněji navazoval na tradici Reduty, byl přirozeně Jerzy Grotowski. V této práci byl Grotowského vztah k odkazu Redutu naznačen v základních rysech, neboť se domnívám, že v češtině a slovenštině lze k tomuto tématu nalézt již dostatečné množství literatury (viz *Hnízdo Grotowského* Jany Pilátové, slovenský překlad Osiňského knihy *Jerzy Grotowski - od "divadla představení" k rituálním hrám*). Naopak zcela nově, a to i vůči polské divadelní historiografii, byla v této práci tradice Reduty hledána v divadle Kazimierze Dejmka. Bylo to možné právě díky zvolenému kritériu utopie. Lodžský Teatr Nowy K. Dejmka měl k Redutě Osterwy a Limanowského v mnohém blízko. Nebyl pouze novou podobou Reduty, jak o Dejmkovi a jeho kolezích napsal jeden kritik, byl jí blízký v přesvědčení, že divadlo může významným způsobem animovat stávající svět. Opět se jednalo o skupinu lidí, kteří žili komunitním způsobem života a kteří chtěli svou činností položit základ k nové, lepší společnosti - byť se v případě Dejmka a Teatru Nowého jednalo o výrazně ideologicky determinovanou představu takového světa. Podobné si divadlo K. Dejmka a J. Osterwy a M. Limanowského byla v důrazu na etiku, kolektivitu, přijatou uměleckou metodou K. S. Stanislavského, ale i tím, jaký zájem o obě divadla měla tehdejší politická reprezentace. I v případě Teatru Nowého se jedná o další podobu utopie řehole, která se vracela k ideálnímu kulturnímu a společenskému uspořádání prvotní demokracie.

Jedním z posledních výrazných témat této práce bylo i samotné romantické paradigma polské kultury, kterému bylo rozuměno jako paradigmatu modernistickému. Jeho koncem, který podle Marii Janion se udál na přelomu 80. a 90. let 20. stol., se polská kultura a divadlo ocitlo

v jiných souřadnicích a divadlo začalo v polské kultuře a společnosti hrát jinou roli a na utopické koncepty rezignovalo.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Karel Adámek: Goethe a Schlegel o Shakespearovi, *Lumír* 1859, roč. IX, č. 27-28-29-30, str. 639-643, 662-666, 688-690 a 712-713.

Denis Bablet: *Rewolucje sceniczne XX wieku*, Warszawa 1980.

Denis Bablet: *Współczesna reżyseria 1887-1914*, Warszawa 1973.

Daniel Bell: *The Comming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York 1973.

Daniel Bell: *Kulturní rozpory kapitalismu*, Praha 1999.

Timothy O. Benson and Éva Forgács (eds.): *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, Los Angeles 2002.

Nikolaj Berdajev: *Nový středověk: Úvahy o osudu Ruska a Evropy*, Praha 2004.

Marshall Berman: *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu: Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków 2006.

Jiří Bittner: *Z mých pamětí*, Praha 1894.

Jan Błoński, Jacek Popiel (eds.): *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1994.

Jan Błoński, Janusz Degler, Jacek Popiel, Dobrochna Ratajczak (eds.): *Dramat i teatr modernistyczny I.*, Wrocław 1992.

Maria Bobrownicka (ed.): *Modernizm w literaturach słowiańskich: (Zachodnich i południowych)*, Wrocław 1973.

Maria Bobrownicka: *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Kraków 1959.

Maria Bobrownicka: Wiadomości i uwagi o listach Polaków do F. A. Šuberta, *Slavia Occidentalis* 1963, nr. 1, str. 271-280.

Edward Boniecki: *Strukturura „Nagiej duszy“: Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.

Peter Borscheid: *Virus času: Kulturní dějiny zrychlování*, Praha 2007.

Kazimierz Braun: *Druhá divadelní reforma?: /Studie/*, Praha 1993.

Kazimierz Braun: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2003.

Kazimierz Braun: *Wielka reforma teatru w Europie: Ludzie – Idee – Zdarzenia*, Wrocław 1984.

Oscar G. Brockett: *Dějiny divadla*, Praha 1999.

Tadeusz Byrski: *Teatr – radio: Wspomnienia*, Warszawa 1976.

Elias Canetti: *Masa a moc*, Praha 1994.

Maria Cymborska-Leboda: *Dramat pod znakiem Dionizosa: Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992.

Maria Cymborska-Leboda: *Twórczość w kręgu mitu: Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997.

- František Černý: *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000.
 František Černý: Národní divadlo z Varšavy, *Divadelní noviny* 1966, č. 18, str. 1 a 3.
- František Deák: *Symbolistické divadlo*, Bratislava 1996.
 Piotr Dehnel: *Przyroda i historia: studium wczesnej filozofii F. W. J. Schellinga*, Wrocław 1992.
 Marian Dienstl: Średniowieczna scena a szopka krakowska, *Czas* 1909, nr. 135-137.
 Magdalena Droste: *Bauhaus: 1919-1933*, Hong Kong 2012.
 Wojciech Dudzik: Ke kulturní teatrologii, *Divadelní revue* 2009, č. 2, str. 3-8.
- Martina Filínová: Antické drámy Stanislava Wyspiańskiego, *Slovenské divadlo* 2007, č. 1, 2 a 3, str. 75-98, 175-215 a 515-519.
 Karl Suso Frank: *Dějiny křesťanského mnišství*, Praha 2003.
 Bożena Frankowska: „Teatr na-powietrzny“ Juliusza Osterwy, *Pamiętnik Teatralny* 1970, z. 4, str. 424-445.
 Georg Fuchs: Revoluce divadla, *Scénografie* 1965, č. 4, str. 17-21.
 Georg Fuchs: *Scena przyszłości*, Gdańsk 2004.
- Iwo Gall: *Mój teatr*, Kraków 1963.
 Konrad Górski: *Mickiewicz: artyzm i język*, Warszawa 1977.
 Konrad Górski: *Mickiewicz jako historyk i krytyk české literatury*, Lwów 1926.
 Jerzy Got: *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994.
 Jerzy Got: Virtuózní herectví a kult herce v polském divadle 19. stol., *Divadelní revue* 2004, č. 3, str. 53-59.
 Jerzy Got, Józef Szczublewski (eds.): *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 2., Warszawa 1965.
 Maria Grabowska a Maria Janion /eds./: *Antologia romantycznej poezji krajowej 1831-1863*, Warszawa 1958.
 Magdalena Grochowska: Lulek, *Gazeta Wyborcza* 10. 1. 2002.
- Servác Heller: *Jubileum velké doby: Obraz našeho národního rozmachu před padesáti lety: Založení Národního divadla roku 1868*, Praha 1918.
 Władysław Hendzel, Piotr Obrączek (eds.): *Teatr i dramaty polski XIX i XX wieku: Studia i szkice*, Opole 2004.
 Wiliam A. Hinnebusch: *Dějiny Řádu kazatelů*, Praha 2002.
 Daniela Hodrová (ed.): *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997.
 Artur Hutnikiewicz: *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
 Jan Hyvnar: *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi*,

Praha 1996.

Jan Hyvnar: Divadlo i klášter – polská Reduta a její radikální reforma étosu herectví, *Disk* 2010, č. 31, str. 66-81.

Jan Hyvnar: *Herec v moderním divadle*, Praha 1999.

Jan Hyvnar: Jevrejnovova apologie divadelnosti, *Disk* 2009, č. 29, str. 103-114.

Jan Hyvnar: Počátky moderny v Německu: Moderní divadlo dvacátého století, *Amatérská scéna* 1987, č. 6, str. 22-24.

Jan Hyvnar: Witkiewiczowa Čistá forma v divadle, *Disk* 2002, č. 2, str. 39-48.

Jarosław Iwaszkiewicz: *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*: *Wspomnienie*, Warszawa 1963.

J. V. F.: Stálá divadla, *Divadelní listy* 1882, str. 162.

Frederic Jameson: *The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act*, Ithaca 1981.

Maria Janion: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Gdańsk 2000.

Maria Janion: *Lucjan Siemieński: Poeta romantyczny*, Warszawa 1955.

Maria Janion: *Niesamowita Słowiańszczyzna: Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.

Maria Janion: *Reduta: Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.

Barbara Jaroszewicz-Kleindienst: *Kręgu polonofilskiej działalności Edwarda Jelinka*, Wrocław 1968.

Jerzy Jedlicki: *Jakiej cywilizacji potrzebują Polacy: Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988.

Jerzy Jedlicki: *Świat zwyrodniał: Lęky i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.

Lukáš Jiříčka: *Identita v době otřesu: Skici o současném polském divadle*, Praha 2010.

Jan Jiřík: Kdo to kdy pochopí?!, *Svět a divadlo* 2012, č. 5, str. 81-88.

Jan Jiřík: *Živé divadlo Leona Schillera (Kořeny, souvislosti, realizace)*, FF UK 2005.

Henryk Jurkowski: Niespełniona wielkość: Z dziejów recepcji Edwarda Gordona Craiga w Polsce, *Pamiętnik Teatralny* 2003, z. 3-4, str. 46-93.

Helena Karwacka: *Witold Wandurski i jego dzieło*, Łódź 1968.

Stanisław Kaszyński (hl. red.): *Teatr Nowy w Łodzi 1949-1979*, Łódź 1983.

Stanisław Kaszyński: *Teatr łódzki w latach 1945-1962*, Łódź 1970.

Zdzisław Kępiński: *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.

Jan Klassowicz: Portrét režiséra Konráda Swinarského, *Zprávy Divadelního ústavu* 1972, č. 10, s. 11-17.

Pavel Klein: Mejercholdova verze symbolismu, *Divadelní revue* 2005, č. 3, str. 43-53.

Pavel Klein, Danuše Kšicová: *Symbolismus na scéně MCHAT: Režijní*

- koncepte K. S. Stanislavského, Brno 2003.
- Leszek Kleszcze: *Filozofia i utopia: Platon, Biblia, Nietzsche*, Wrocław 1997.
- Leszek Kołakowski: *Główne nurty marksizmu: Powstanie-rozwój-rozkład*, Londyn 1988.
- Leszek Kolankiewicz: *Samba z bogami: Opowieść antropologiczna*, Warszawa 2007.
- Nina Kolesnikoff: *Bruno Jasieński: His evolution from Futurism to Social Realism*, Waterloo-Ontario 1982.
- Jan Kollár: *Rozprawy o slovanské vzájemnosti*, Praha 1929.
- Grażyna Kompel: *Dejmka teatr narodowy w Łodzi*, Łódź 2007.
- Jan Kopecký: Spotkania z Leonem Schillerem: Z daleka i z bliska, *Pamiętnik Teatralny* 1955, z. 3-4, str. 558-562.
- Dariusz Kosiński: Grotowski a divadlo proměny, *Divadelní revue* 2010, č. 3, str. 77-88.
- Dariusz Kosiński: *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Włodzisz Kot: *Bronisław Grabowski a Słowiańszczyzna zachodnia*, Kraków 1959.
- Jan Kott (ed.): *Teatr Narodowy 1765-1794*, Warszawa 1967.
- Stanisław Koźmian: *Podróże i politika*, Kraków 1906.
- Edward Krasiński (ed.): *Juliusz Osterwa: Listy*, Warszawa 1968.
- Karel Krejčí: První krise českého slovanství: (Vliv polského povstání listopadového na české národní obrození), *Slovanský přehled* 1928, str. 13-22, 108-122, 177-201 a 249.
- Julian Krzyżanowski: *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1971.
- Zbigniew Kuderowicz: *Artyści i historia: Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980.
- Anna Kuligowska-Korzeniewska (ed.): *Teatr Kazimierza Dejmka*, Łódź 2010.
- Antoni Lange: *Rozmyślenia i inne wiersze*, Warszawa 1979.
- Nicole Lemaîtreová, Marie-Thérèse Quinsonová, Véronique Sotová: *Slovník křesťanské kultury*, Praha 2002.
- Małgorzata Leyko (ed.): *Teatr masowy / Teatr dla mas*, Łódź 2011.
- Mieczysław Limanowski: *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Warszawa 1994.
- Mieczysław Limanowski: *Duchowość i maestria: Recenzje teatralne 1901-1940*, Warszawa 1992.
- Zbigniew Majchrowski: *Cela Konrada: Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.
- Hanna Małkowska: *Teatr mojego życia*, Łódź 1976.
- Stanisław Marczak-Oborski (ed.): *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939*, Warszawa 1973.
- Stanisław Marczak-Oborski: *Teatr polski w latach 1918-1965*, Warszawa 1985.
- Marie Deryngova, *Divadelní listy* 1882, str. 143-144.

- Karel Martínek: *Prameny ruské divadelní moderny*, Praha 1966.
- Karel Marx, Bedřich Engels: *Komunistický manifest*, podle osmého autorizovaného německého vydání přeložil Ivan Olbracht, Praha 1970.
- Platon Mavromoustakos (ed.): *Production of Ancient Greek Drama in Europe During Modern Times*, Athina 1999.
- H. M. McLuhan: *Člověk, média a elektronická kultura: Výbor z díla*, Brno 2000.
- V. E. Mejerchold: *Korespondencja Wsiewołoda Meyerholda 1896-1939*, Warszawa 1988.
- Andrzej Mencwel (ed.): *Historia a kultura: Studia z dziejów myśli kulturalnej*, tom I., Warszawa 1987.
- Andrzej Mencwel (ed.): *Historia a kultura: Studia z dziejów myśli kulturalnej*, tom II., Warszawa 1991.
- Andrzej Mencwel: *Wyobrażenia antropologiczna: Próby i studia*, Warszawa 2006.
- Jan Menšík: Juljusz Słowacki a K. H. Mácha: K polským vlivům na tvorbu Máchovu, *Listy filologické* 1926, str. 126-146 a 248-265.
- Jan Menšík: Seweryn Goszczyński a K. H. Mácha, *Časopis Národního muzea* 1925, str. 124-139 a 209-231.
- Adam Mickiewicz: *Dzieła: Literatura słowiańska*, Warszawa 1955.
- Adam Mickiewicz: *Knihy národa polského a knihy pútnictva polského z roku Pana 1832*, Košice 1947.
- Jan Michalik (ed.): *Z dziejów teatru krakowskiego: Materiały sesji naukowej Dwieście lat teatru w Krakowie 1781-1981*, Kraków 1985.
- Miloš Mistrík: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*, Bratislava 2006.
- Mity teatru XX wieku: Od Stanisławskiego do Kantora*, Kraków 1995.
- Helena Modrzejewska: *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957.
- Jan Mukařovský: *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- Lucyna Muszyńska: *Reduta jako mistyczne zwierciadło świata: Tendencje mistyczne, ezoteryczne i gnostyckie w kręgu Reduty*, Toruń 2009.
- Elżbieta Nawrat: Występ Osterwy w Pradze, *Pamiętnik Teatralny* 1983, z. 1, str. 115-117.
- James B. North: *Dějiny cirkve od Letnic k dnešku*, Praha 2001.
- Ansgar Nünning (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury: Koncepcje/Osobnosti/Základní pojmy*, editoři českého vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý, Brno 2006.
- Ryszard Nycz (ed.): *Odkrywanie modernizmu: Przekłady i komentarze*, Kraków 1998.
- Ryszard Nycz (ed.): *Postmodernizm: Antologia przekładów*, Kraków 1998.
- O zespole Reduty: Wspomnienia*, Warszawa 1970.
- Michał Orlicz: *Polski teatr współczesny: Próba syntezy*, Warszawa 1932.

Katarzyna Osińska (ed.): *Jewgenij Wachtangow – Co zostaje po artyście teatru?*, Wrocław 2008.

Katarzyna Osińska: *Klasztory i laboratoria: Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003.

Katarzyna Osińska: *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji: Kontynuacje, Zerwania, Transformacje*, Gdańsk 2009.

Zbigniew Osiński: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre, *The Drama Review* 2008, Summer, p. 52-74.

Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski: Od „divadla predstavení“ k rituálnym hrám*, Bratislava 1995.

Zbigniew Osiński: *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty: Prace z lat 1999-2009*, Gdańsk 2009.

Zbigniew Osiński: *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003.

Zbigniew Osiński (ed.): *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, Warszawa 1987.

Zbigniew Osiński: *Teatr Dionizosa: Romantyzm v polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972.

Juliusz Osterwa: *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, Wrocław 2007.

Juliusz Osterwa: List do Stefana Jaracza, *Dialog* 2008, nr. 12 (Grudzień), str. 107-131.

Juliusz Osterwa: *Przez teatr – poza teatr*, Kraków 2004.

Juliusz Osterwa: *Raptularz kijowski*, Wrocław 2010.

Juliusz Osterwa: *Reduta i teatr: Atrykuły – Wywiady – Wspomnienia*, Wrocław 1991.

Juliusz Osterwa: *Z zapisków*, Wrocław 1992.

Irena Pańków: *Filozofia utopii*, Warszawa 1990.

Patrice Pavis: *Divadelní slovník*, Praha 2003.

Anita Pelánová: *Výtvarné avantgardy 20. století 1900-1945*, Praha 2010.

Jarmil Pelikán: *Juliusz Słowacki wśród Czechów: (Zarys historyczno-bibliograficzny)*, Brno 1973.

Pietro Petrosillo: *Křesťanství od A do Z*, Kostelní Vydří 1998.

Pavol Petrus (ed.): *Sborník Ševčenkovský*, Bratislava 1965.

Zdzisław Pietrasik: Polska nie jest kobietą: Rozmowa z prof. Marią Janion, *Polityka* 2009, nr. 43.

Jana Pilátová: *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*, Praha 2009.

Marta Piwińska: *Romantycy i Europa: Marzenia, Doświadczenia, Propozycje*, Warszawa 2006.

Tomasz Platy (ed.): *Strategie publiczne, strategie prywatne: Teatr polski 1990-2005*, Izabelin 2006.

Jacek Popiel: *Dramat a teatr polski Dwudzieistolecia międzywojennego*, Kraków 1995.

Program Reduty: Sprawozdania: Plan objazdu po ziemiach

Rzeczypospolitej, Wilno /1927/.

Stanisław Przybyszewski: *Paměti – Korespondence*, Praha 1997.

Marek Radziwon: *Iwaszkiewicz: Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010.

Karl Rahner, Herbert Vorgrimler: *Teologický slovník*, Praha 1996.

Zbigniew Raszewski: *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa 1977.

Dobrochna Ratajczakowa: *Historia teatru polskiego?*, *Dialog* 2007, nr. 6 (Czerwiec), str. 72-74.

Katarzyna Regulska: *Reduta Juliusza Osterwy a Mieczysława*

Limianowskiego a Vieux Colombier Jacquesa Copeau, *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa* 2008, nr. 1 (280), str. 90-94.

Max Reinhardt: *O teatrze i aktorze*, Gdańsk 2004.

Radosław Romaniuk: *Dramat religijny Tolstoja*, Warszawa 2004.

Miroslav Rutte a Josef Kodíček (eds.): *Nové české divadlo 1928 - 1929: Sborník dramatického svazu*, Praha 1929.

Dorota Sajewska: *Pod okupacją mediów*, Warszawa 2012.

Tadeusz Sivert (ed.): *Dzieje teatru polskiego: Teatr polski w latach 1890-1918: Zabór rosyjski*, Warszawa 1988.

Tadeusz Sivert, Ewa Heise (eds.): *Dzieje teatru polskiego: Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982.

Leon Schiller: *Teatr ogromny*, Warszawa 1961.

Leon Schiller: *Teatr monumentalny dwudziestolecia międzywojennego*, *Pamiętnik Teatralny* 1968, z. 4, str. 509-541.

Leon Schiller: *Theatrum militans 1939-1945*, Warszawa 1987.

Sanford Schwartz: *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*, Princeton 1985.

Janusz Skuczyński: *Misterium teatralne Mickiewicz i inni*, Toruń 2000.

Irena Sławińska, Wojciech Kaczmarek (eds.): *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991.

Irena Sławińska a Stefan Kruk (eds.): *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*, Warszawa 1966.

Irena Sławińska a Maria Barbara Stykowa (eds.): *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, Kraków 1983.

Adam Słomczyński: *Warszawskie to i owo*, Warszawa 1978.

Juliusz Słowacki: *Dzieła*, tom XIII, Wrocław 1952.

Oswald Spengler: *Zánik Západu: Obrisy morfologie světových dějin*, Praha 2010.

Stefan Srebrny: *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984.

Sergej V. Stachorskij: „Balagan“ nebo „chrám“?: (Estetické hledání ruského divadla na počátku 20. století), *Divadelní revue* 1996, č. 2, str. 3-17.

K. S. Stanislavskij: *Můj život v umění*, Praha 1959.

Studia poświęcone stosunkom literackim polsko-czeskim i polsko-słowackim, Wrocław 1968.

Wanda Świątkowska: *Księżę: Hamlet Juliusza Osterwy*, Kraków 2009.

Jerzy Szacki: *Tradycja*, Warszawa 2011.

Andrzej Szczerski: *Modernizacje: Sztuka i architektura w nowych krajach*

Europy Środkowo-wschodniej: 1918-1939, Łódź 2010.
Józef Szczublewski: *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965.
Józef Szczublewski: *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971.
Marian Szyjkowski: *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*, Poznań 1947.
Marian Strykowski: Stosunek Juliusza Zeyera do twórczości Słowackiego, *Przegląd Zachodni* 1951, nr. 1, str. 422-426.

Pavlna Šípová, Marcela Spívalová, Jan Jiřík (eds.): *Ad honorem Eva Stehlíková*, Praha 2011.

Jan Vondráček: *Dějiny českého divadla: Doba obrozenecká 1771-1824*, Praha 1956.
Bohumil Vydra: *Teatr czeski od czasów czeskiego odrodzenia*, Warszawa 1926.

Richard Wagner: *O hudbě a o umění*, Praha 1959.
Ewa Wąchocka (ed.): *Od symbolizmu do post-teatru*, Warszawa 1996.
Andrzej Walicki: *Filozofia a mesjanizm: Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, Warszawa 1970.
Rafał Węgrzyniak: *Teatr na lewo, Notatnik teatralny* 2011, nr. 64-65, str. 46-65.
Miloš Weingart: *Současné divadlo u Slovanů*, Praha 1935.
Edmund Wierciński: *Notatki i teksty z lat 1921-55*, Wrocław 1991.
Zbigniew Wilski: *Stanisława Wysocka*, Warszawa 1965.
Alina Witkowska: *Cześć i skandale: O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.
Alina Witkowska: *Rówieśnicy Mickiewicza: Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.
Alina Witkowska: *Towiańczycy*, Warszawa 1989.
Christopher Wilk (ed.): *Modernism: Designing a New World: 1914-1939*, London 2006.
Stanisław Windakiewicz: *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, Kraków 1903.
Stanisław Windakiewicz: *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902.
Kamila Woźniak: *Wybrane aspekty twórczości Ladislava Klímy i Stanisława Przybyszewskiego w świetle interpretacji pojęcia nihilizmu gnostyckiego*, doktorska dysertacja, FF UP v Olomouci 2011.
Kazimierz Wyka: *Modernizm polski*, Kraków 1959.
Stanisława Wysocka: *Teatr przyszłości*, Warszawa 1973.
Stanisława Wysocka-Stanisławska: *Listy do Konstantego Stanisławskiego*,

Pamiętnik Teatralny 1961, z. 2, str. 231-239.
Stanisław Wyspiański: *Hamlet*, Wrocław 1976.

Helena Zaworska: *O nową sztukę: Polskie programy artystyczne 1917-1922*, Warszawa 1963.

Jerzy Zegarski: Georg Fuchs a jeho reforma divadla, *Scénografie* 1965, č. 4, str. 12-16.

Florian Znaniecki: *Upadek cywilizacji zachodniej: Szkic z pogranicza filozofji kultury i socjologii*, Poznań 1921.

Jan Zouhar: *Minulý konec století*, Brno 2000.

Václav Žáček: *Čechové a Poláci roku 1848: Studie k novodobým politickým stykům česko-polským*, Praha 1947.

PŘÍLOHY

Česko-polské divadelní vztahy v 19. stol. a na počátku 20. stol.

Recepce divadelní kultury jiného národa vždy nejvíce vypovídá o kondici divadla domácího. Nejde však jen o stav divadelní kultury, důležitou roli hrají také konkrétní politicko-společenské poměry. A ty nebyly během 19. stol. ve střeoevropském prostoru jednoduché.

Prvním krizovým momentem česko-polských vztahů bylo Listopadové povstání (1830-31), jež česká strana interpretovala jako útok na ideály slovanské vzájemnosti.³⁹⁵ V reakci na povstání, jehož potlačení mělo pro bývalé Polsko pod ruskou vládou závažné důsledky³⁹⁶, Josef Jungmann napsal:

Já Poláků lituji, ale Slovanstvu se raduji, vida an mu nejhoršího nepřitele domácího ubylo. Potlačením polštiny rozšíří se ruština, a to může býti první krok ku všeobecnému slovanskému psacímu nářečí, ježto ne jiné bude než ruské. Bohu poručeno jedno i druhé nářečí, jen když hlavní zachová. A tak se těším nad ztrátou ubohých Poláků i v tom našich věrných bratří.³⁹⁷

Generace Kollára a Šafaříka nebyla v posuzování povstání již tak jednotná, nicméně myšlenka slovanské vzájemnosti měla nad vstřícnými pokusy pochopit povstání stále navrch. Ostatně k negativnímu přijetí povstání se Kollár vrátil i v *Literární vzájemnosti mezi kmeny a nářečím*

³⁹⁵ Blíže viz: Karel Krejčí: První krise českého slovanství: (Vliv polského povstání listopadového na české národní obrození), *Slovanský přehled* 1928, str. 13-22, 108-122, 177-201 a 249.

³⁹⁶ Došlo k omezení autonomních práv Polského království, zrušen byl polský parlament, uzavřeny byly univerzity. Z Polského království emigrovalo okolo 11 tis. obyvatel, přes 40 tis. padlo během bojů.

³⁹⁷ Dopis Antonínovi Markovi ze dne 5. 10. 1831. Cituji podle: Václav Žáček: *Čechové a Poláci roku 1848: Studie k novodobým politickým stykům česko-polským*, Praha 1947, s. 88.

slavskými, v níž navzdory neustále deklarované nestrannosti vůči jednotlivým slovanským národům vytýkal Polákům s Adamem Mickiewiczem včele nedostatek správného, slovanského citění.³⁹⁸ Nepočtené přívržence Listopadového povstání představovala generace romantiků sdružená kolem časopisu *Čechoslav*. Mezi nejvýznamnější sympatizanty patřil K. H. Mácha, který okouzlen polskou literaturou udržoval s Poláky těsné vztahy.³⁹⁹ Druhé polské povstání zastihlo českou politickou scénu v již jiných názorových souřadnicích, revizí prošla i idea slovanské vzájemnosti. Reakce na Lednové povstání (1863-1864), jehož se zúčastnili také Češi⁴⁰⁰, nebyly již tak jednoznačně negativní jako v případě Listopadového povstání. V podstatě se rozdělily podle politické reprezentace – na ne příliš vstřícné reakce staročechů a sympatizující mladočechy.

Po rakousko-uherském vyrovnání v roce 1867 ožila u nás radikální představa slovanské vzájemnosti, s níž se polské politické ambice vylučovaly. Česká reprezentace se demonstrativně účastnila na 2. Všeslovanském sjezdu, který byl organizován při příležitosti etnografické výstavy v Moskvě v roce 1867 a který byl naopak z polské strany bojkotován.

Poláci proto pravděpodobně absentovali na tak významné a spektakulárně slavené události, jakým bylo kladení základního kamene Národního divadla dne 16. května 1868. Servác Heller, který o této politicky laděné akci vydal knihu, sice uvádí, že se slavnosti zúčastnili i hosté z Polska, nicméně nikoho konkrétního neuvádí. Poláci chyběli i na slavnostním banketu, který se uskutečnil následujícího dne na Žofíně a kde reprezentanti jednotlivých slovanských národů pronášeli slavností přípitky. Za polské území promluvil řeckokatolický kněz Štefan T. Kačala ze Lvova, který řekl přesně to, co chtěli Češi tehdy slyšet:

Slavnost vaše zakládání národního kamene jest pro nás společným

³⁹⁸ Viz: Jan Kollár: *Rozpravy o slovanské vzájemnosti*, Praha 1929, str. 68 a 70.

³⁹⁹ O vlivu polské literatury na Máchovu tvorbu viz studie: Jan Menšík: Juljusz Słowacki a K. H. Mácha: K polským vlivům na tvorbu Máchovu, *Listy filologické* 1926, str. 126-146 a 248-265; Tentýž: Seweryn Goszczyński a K. H. Mácha, *Časopis Národního muzea* 1925, str. 124-139 a 209-231.

⁴⁰⁰ Jedním z nich byl i herec Jiří Bittner, jenž účast v povstání popsal ve svých pamětech. (Viz: Jiří Bittner: *Z mých pamětí*, Praha 1894, str. 30-87.)

svátkem. Účastníce se v něm my ruští Haličané naplnění jsme duchem víry v budoucnost svou, vidouce, že zde již klademe základ k budově slovanského sjednocení. Upřímně prosím nejvyššího Hospodina, aby požehnal čestné práci vaší podniknuté pro blaho českoslovanského národa, kterému my z dobré vůle přiznáváme posvátný úkol a velkou povinnost: kráčet v popředí nás všech v záležitosti sjednocení Slovanů rakouských. S hlubokou věrou ve spravedlnost naší všeslovanské záležitosti a obdaření vašim chvalitebným příkladem, my neustále jdeme s vámi k stejnému cíli, sjednocující síly své pod společným praporem slovanským – praporem bratrství a rovnosti všech kmenů Slovanstva. Proto jen stále touto cestou pravdy a čestného úsilí ku předu – k dostižení úkolu všeslovanského – bodře ku předu, neboť s námi je Bůh! Sláva nám! Sláva všemu slovanskému světu! (Hlučné Sláva!).⁴⁰¹

Česko-polské politické vztahy se začaly normalizovat od 70. let 19. stol., což se odrazilo i ve vzájemných divadelních stycích.

Ať už se česko-polské politické vztahy ubíraly různými meandry, bylo nepochybné, že polská divadelní kultura stanovila pro národněbuditelské hnutí vzor. Nešlo tak ani o samotné divadlo, jako spíše o argument, že slovanský národ vlastnil tak rozvinutou divadelní kulturu. Přesně v těchto intencích bylo polského divadla jako příkladu použito v žádosti pražského měšťana Mikuláše Mülera z roku 1821, v níž po zániku Boudy žádal císaře o zřízení nového divadla v Praze:

Pýcha národa na vlastní mateřskou řeč se projevuje zvláště u Maďarů, Poláků, Rusů, Angličanů, Francouzů, Italů atd., kteří usilovně svou řeč si chrání. /.../ Se značným nákladem vydržují také vlastenecká

⁴⁰¹ Servác Heller: *Jubileum velké doby: Obraz našeho národního rozmachu před padesáti lety: Založení Národního divadla roku 1868*, Praha 1918, str. 64-65.

divadla, jejichž účelem je vzdělávat občany jak ve vrstvách vyšších, tak mezi obecným lidem, a potlačovat všechny škodlivé předsudky.⁴⁰²

Během 30. a 40. let 19. stol. se v českém tisku objevilo několik článků, kde se o polském, především Lvovském divadle psalo už konkrétněji a využívalo se jej jako důkazu, jak je české divadlo zaostalé.⁴⁰³ V té době se česká inteligence prostřednictvím četby seznamovala také s polským dramatem. Informace o něm přinášela česká menšina z Haliče a jednalo se zejména o komedii.

Polské komedie se od konce 40. let 19. stol. objevily i na repertoáru českých scén.⁴⁰⁴ Mezi nejpopulárnější dramatiky patřili Aleksandr Fredro a Józef Korzeniowski, kteří psali ve stylu tehdejší francouzské komedie. Polská tragédie to měla na našich scénách o poznání těžší. Během 19. stol. se v českých divadlech objevila jen jediná polská tragédie – *Mazepa* J. Słowackého.

Słowacki pronikl do našeho prostředí nejdříve jako básník. Poměrně záhy se v českých časopisech začaly objevovat články o jeho dramatické tvorbě a polských premiérách jeho tragédií ve Lvově a v Krakově. Samostatné studie věnovali Słowackému jeho překladatelé do češtiny.⁴⁰⁵ Słowacki byl u nás poměrně dobře znám⁴⁰⁶, jeho tvorba měla vliv na několik českých autorů⁴⁰⁷, nicméně uvedení jeho *Mazepy* na českou scénu se uskutečnilo až

⁴⁰² Cituji podle: Jan Vondráček: *Dějiny českého divadla: Doba obrozenecká 1771-1824*, Praha 1956, str. 422.

⁴⁰³ Viz např.: J. K. Chmelovský: Něco o divadle v Lvově a o překládání z cizích jazyků, *Česká včela* 1834, str. 174; Polské divadlo, *Česká včela* 29. 1. 1847; V. Čech: České divadlo, *Včela* 1848, str. 157-158. Cituji podle: František Černý: *Czeska Praga teatralna a teatralne życie Krakowa* In: Jan Michalik (ed.): *Z dziejów teatru krakowskiego: Materiały sesji naukowej Dwieście lat teatru w Krakowie 1781-1981*, Kraków 1985, str. 235 a 237.

⁴⁰⁴ První z nich byla komedie Aleksandra Fredry *Pan Čapek aneb Cožpak mě nikdo nezná?*, kterou v překladu F. L. Riegera uvedl 31. 3. 1849 amatérský soubor Divadla u sv. Mikuláše na Starém městě pražském. Dne 3. 1. 1850 byla tato hra uvedena ve Stavovském divadle.

⁴⁰⁵ Blíže viz: Marian Szykowski: *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*, Poznań 1947, str. 225-281.

⁴⁰⁶ K české recepci Słowackého viz: Jarmil Pelikán: *Juliusz Słowacki wśród Czechów: (Zarys historyczno-bibliograficzny)*, Brno 1973, str. 19-56.

⁴⁰⁷ Vedle zmíněného K. H. Máchu se jedná o J. Zeyera, viz: Marian Strykowski: *Stosunek Juliusza Zeyera do twórczości Słowackiego*, *Przeгляд Zachodni* 1951, nr. 1,

v červnu roku 1879 na scéně Prozatímního divadla a Słowackého tragédie byla přijata rozporupně.⁴⁰⁸ Dramatikovi bylo vyčítáno hromadění „romantických efektů“, začínajíc od velké inspirace tvorbou V. Huga a W. Shakespeara a konče na inspiraci gotickým románem. Česká kritika dále autorovi vytýkala přílišnou a nepochopitelnou tragičnost, kvůli níž postavy dramatu trpí jakoby z rozmaru dramatika, a nesouměrnou výstavbu tragédie, kdy po rychlém prvním dějství přicházejí dlouhé, rozvleklé akty. Přesto měla pro české prostředí nejdílnější Słowackého tragédie velký divácký úspěch, o který se zasloužili především herci.⁴⁰⁹ *Mazepa* se brzy dostala do repertoáru ochotnických spolků, kočujících hereckých společností a dalších menších divadel.

Příznivější čas pro Słowackého dramatika u nás přišel až na začátku 20. stol., kdy se v Národním divadle objevuje *Beatryks Cenci* v Kvapilově režii⁴¹⁰ a *Balladyna* v režii K. H. Hilara⁴¹¹.

Poměrně záhy došlo v rámci rakouské monarchie mezi divadelníky obou národů k navázání osobních kontaktů. Zatím se však jednalo o kontakty poměrně sporadické. V únoru 1851 navštěvuje Prahu ředitel lvovského divadla Pellet, který si s sebou do haličské metropole odvezl několik českých her, na oplátku poslal do Prahy dvě komedie Korzeniowského (*Karpatští horalé* a *Pan Twardowski*). Roku 1858 došlo k navázání kontaktu s romantickým hercem a tehdejším ředitelem krakovského divadla Juliuszem Pfeifferem. Ten se snažil uskutečnit v Praze pohostinské výstupy krakovského Městského divadla. V organizování zájezdů měl již poměrně značně úspěšnou praxi – v květnu a červnu 1856 vystupoval jeho soubor ve vídeňském Theater an der Wien. Pfeiffer také organizoval časté zájezdy do pruského záboru, kde až do 70. let 19. stol. žádné profesionální divadlo v polském jazyce neexistovalo. Z pražských výstupů ale nakonec sešlo.

str. 422-426; Maria Bobrownicka: *Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Kraków 1959.

⁴⁰⁸ Słowackého hra z roku 1839 byla poprvé uvedena v roce 1847 v maďarském překladu v Budapešti; polská premiéra se konala v roce 1851 v Krakově.

⁴⁰⁹ V hlavních rolích např. J. J. Kolár, J. Seifert, J. V. Slukov a O. Sklenářová-Malá. *Mazepa* se na scéně Prozatímního divadla reprízovala pětkrát, což byl na tehdejší poměry značný úspěch.

⁴¹⁰ Juliusz Słowacki: *Beatrix Cenci*, překlad František Kvapil, režie Jaroslav Kvapil, premiéra 22. 4. 1910, dermiéra 2. 11. 1910; hráno celkem čtyřikrát.

⁴¹¹ Juliusz Słowacki: *Balladyna*, překlad Otakar Mokrý, režie K. H. Hilar, premiéra 6. 4. 1923, dermiéra 18. 5. 1923; hráno celkem sedmkrát.

V červenci 1871 přijel do Prahy Stanisław Koźmian, jenž v Praze obdivoval stavbu Národního divadla, kterou považoval za důkaz, že se české divadlo povzneslo na evropskou úroveň.⁴¹² Koźmian se seznámil s představiteli českého divadelního života. Mezi nejplodnější pro vzájemné česko-polské vztahy patřilo jeho setkání s pozdějším ředitelem Národního divadla v Praze Františkem A. Šubertem. Vzájemná spolupráce těchto divadelníků představovala pro česko-polské divadelní vztahy významné období, v němž kontakty mezi oběma národy byly již tvořeny a realizovány s jasným cílem a programem.

Nejvýznamnějším přínosem Šuberta pro česko-polské divadelní vztahy představovaly Šubertovy osobní kontakty v Polsku – především v Krakově a ve Lvově. I jeho zásluhou se české divadlo stále častěji objevovalo v polském tisku. Ještě před nástupem do funkce ředitele Národního divadla byl v čilém písemném kontaktu s manžely Grabovštimi⁴¹³, překladateli z češtiny a propagátory české kultury v Polsku.⁴¹⁴ O našem divadle se díky nim a českému polonofilovi Edvardu Jelínkovi, jenž seznamoval polské čtenáře s kulturním děním v českých zemích a naopak⁴¹⁵, psalo napříč jednotlivými záborny často. Nejvíce pozornosti přitahovala stavba Národního divadla v Praze. Poláci se o něj nejen zajímali, ale po požáru roku 1881 se zapojili i do sbírky na novou stavbu.⁴¹⁶ Není proto divu, že druhého slavnostního otevření Národního divadla se v listopadu 1883 zúčastnila již početná skupina polských politiků (např. Ferdynand Weigel, tehdejší primátor Krakova), literátů (např. Andrzej Potocki, redaktor významného časopisu *Czas*) a umělců (např. Antonia Hoffmanová, nejvýznamnější krakovská herečka a životní partnerka St. Koźmiana).

Za Šubertovy éry se polská dramatika s výjimkou roku 1892 objevovala na repertoáru Národního divadla každoročně, většinou se však jednalo o lehčí

⁴¹² Viz: Stanisław Koźmian: *Podróże i politika*, Kraków 1906, str. 141-145.

⁴¹³ Viz: Maria Bobrownicka: *Wiadomości i uwagi o listach Polaków do F. A. Šuberta*, *Slavia Occidentalis* 1963, nr. 1, str. 271-280.

⁴¹⁴ K bohemistické práci B. Grabowského viz: Włodzisz Kot: *Bronisław Grabowski a Słowiańszczyzna zachodnia*, Kraków 1959, str. 29-51.

⁴¹⁵ Soupis Jelínkovy bibliografie v polštině viz: Barbara Jaroszewicz-Kleindienst: *Kręgu polonofilskiej działalności Edwarda Jelinka*, Wrocław 1968, str. 169-174.

⁴¹⁶ K polským zprávám o stavbě Národního divadla blíže viz: Jerzy Śliziński: *Polskie odgłosy budowy Narodniego divadla w Pradze* In: Pavol Petrus (ed.): *Sborník Ševčenkovský*, Bratislava 1965, str. 104-113.

komiální dramatu (M. Bałucki, J. Narzyski či A. Fredro). V roce 1898 se Národní divadlo v Praze zapojilo do oslav stého výročí narození Adama Mickiewicze a v předvečer básníkova narození, dne 23. 12. 1898 uvedlo v rámci komponovaného večeru Konrádův monolog z *Velké improvizace* z III. části *Dziadů* (přednesl Jakub Seifert). Díky tomuto večeru tak hlavní dramatické dílo romantického barda, k jehož inscenování se polské divadlo chystalo od konce 60. let. 19. stol., poprvé, jakkoli pouze částečně zaznělo na profesionální scéně v Praze.⁴¹⁷

Od počátku svého působení ve vedení Národního divadla se Šubert snažil uskutečnit pohostinské výstupy českého souboru v Polsku (především v Krakově); nikdy k nim však nedošlo. Jedinou spoluprací českého a polského divadla tak představuje společné vystoupení pražského a krakovského souboru dne 23. června 1891 v rámci československé Jubilejní zemské výstavy. Polský soubor s tehdejšími předními herci vystoupil s komiální jednoaktovkou A. Fredry *Dwie blizny*, dramatickou črtou *Chłopi arystokraci* Władysława L. Anczyce a recitačním pásmem z polského překladu sbírky *Má vlast* J. Vrchlického.

Roku 1893 se Šubert společně s E. Jelínkem účastnili jako jediní zahraniční hosté slavnostního otevření nové budovy Městského divadla v Krakově. Šubert se v Krakově mimo jiné seznamuje s tehdejším ředitelem krakovského divadla Tadeuszem Pawlikowským, s nímž jej od tohoto momentu pojí přátelské vazby. Udržovali spolu korespondenci, několikrát se setkali v Polsku – Šubert pobýval roku 1894 na sjezdu polských spisovatelů ve Lvově, roku 1897 reprezentoval české divadlo na pohřbu herečky Antoniny Hoffmanové, roku 1900 se zúčastnil slavnostního otevření nové divadelní budovy ve Lvově. Když se roku 1900 Pawlikowski stal ředitelem lvovského divadla, nabídl Šubertovi spoluřízení této scény. Můžeme to považovat za projev důvěry Pawlikowského v manažerské schopnosti Šuberta, protože navzdory přátelství oba divadelníci reprezentovali odlišné divadelní poetiky. S teatroložkou Barbarou Jankowskou se lze domnívat, že šlo ze strany

⁴¹⁷ A. Mickiewicz: *Tryzna*, překlad Jaroslav Vrchlický, jediné uvedení dne 23. 12. 1898 společně s koncertním provedením *Slavnostního pochodu* B. Smetany a *Halky* S. Mnionuszka. (Viz: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=5000&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67&sz=0&zz=OPR&fo=000>, přístup dne 4. 12. 2012.)

Pawlikowského také o praktickou úvahu: Pawlikowski by se mohl věnovat svému oblíbenému symbolistickému repertoáru, realistických her by se ujal Šubert.⁴¹⁸

Největší vklad v oblasti česko-polských divadelních vztahů Františka A. Šuberta však představoval značný počet polských herců, kteří za jeho éry v Praze hostovali. Období hostování slavných polských herců začalo ale již příjezdem Marie Deryng, která vystupovala na scéně Prozatímního divadla v roce 1879 a v roce 1882 a která patřila k nejlepším romantickým herečkám své doby.⁴¹⁹ Její hostování v Praze bylo velkým úspěchem a vzhledem k tomu, že se herečka roku 1882, kdy pořádala kvůli chystanému sňatku a ukončení herecké kariéry rozlučkové turné po významných místech své kariéry, přijela rozloučit také do Prahy, lze se domnívat, že pražská vystoupení chápala jako úspěch i ona. Deryng se u nás nejprve představila jako recitátorka. Dne 10. prosince 1879 vystoupila v rámci Slovanského večera, který organizoval literární a řečnický spolek Slávia, a přednesla básně M. Bałuckého (*Z pod Chorenei*) a K. Ujejského (*Hagar na puszczy*). Její výkon byl porovnáván s herci, jako byl T. Salvini či A. Ristoriová.⁴²⁰ Původně čtyři zamýšlená vystoupení na scéně Prozatímního divadla byla naplánovaná do 16. prosince 1879, pro velký úspěch byla nakonec přidána ještě dvě další představení.

Tak poznali jsme čtyři různé povahy /M. Deryng – jj./, o nichž nemůžeme pronést jiného úsudku, než že hrála s takovou mohutností, silou a zápalem, s takovou uměleckou dokonalostí, že získala si největšího uznání přísné kritiky české i německé /.../. Benefiční její představení bylo opravdovou

⁴¹⁸ Viz: Barbara Jankowska: Kontakty teatralne czesko-polskie w okresie dyrekcji F. A. Šuberta i J. Kwapila w Teatrze Narodowym w Pradze In: *Studia poświęcone stosunkom literackim polsko-czeskim i polsko-słowackim*, Wrocław 1968, str. 97.

⁴¹⁹ Maria Deryng začínala ve Lvově v komediálním a sentimentálním repertoáru v rolích mladých naivek. Velmi rychle si ale získala uznání jako tragická herečka. Od roku 1876, kdy byla angažována do varšavského Teatru Rozmaitości místo Heleny Modrzejewské, byla považována za nejtalentovanější polskou herečku. Vynikla především jako Markétka (*Faust*), Amálie (*Loupežníci*), Goplana (*Balladyna*), Ofélie (*Hamlet*) a Jesika (*Kupec benátský*).

⁴²⁰ „Přednes její /Deryng – jj/ byl v každém ohledu mistrný a dokonalý; držíc se přesně pravidel koncertního přednesu vdechla nicméně deklamaci svou tolik dramatické síly a mohutnosti, že mimovolně vzpomínali jsme na světové umělce Salviniho a Ristori. Mnohému z posluchačů bezděky zatajil se dech a slza kanula z očí...“ (? : Marie Deryngova, *Divadelní listy* 1882, str. 143.)

slavností, nepamatujeme takého nadšení, takého jáсотu a tak nekonečných bouří potlesku v našem divadle jako bylo 20. prosince.⁴²¹

Na jaře roku 1888 přijíždí Deryng s velmi podobným repertoárem jako v roce 1879. Během čtyř vystoupení se představila v rolích Julie (30. 4.), Markétky (2. 5.), Ofélie (4. 5.) a jako Adrienne Lecouvreur (6. 5.). Dobová kritika se shodla na velmi pozitivních hodnoceních výkonů polské herečky, a to i přesto, že představením chyběla souhra mezi českým souborem a polskou herečkou. Obzvláště nadšeně byla Maria Deryng přijata v roli francouzské herečky Adrienne Lecouvreur, v níž byla srovnávána se Sarah Bernhardt – v neprospěch té druhé:

Mluví a píše se mnoho o nedostižném uměleckém umírání Sary Bernhardtovy – avšak pochybujeme velice, že by kterákoliv jiná souvěká herečka dovedla v úmrtní scéně vložit více přirozené opravdivosti, s uměleckou mírou spojené. Sl. Deryngova jest suverénní paní jeviště vůbec a svých úloh zvláště, neomezenou panovnicí v srdcích obecnstva.⁴²²

Dvakrát v Praze hostoval také herec Roman Źelazowski. Poprvé vystoupil na scéně Národního divadla v květnu 1890 jako Filip Derbley ve hře G. Ohneta *Majitel hutí*.⁴²³ Během druhé návštěvy roku 1897 se představil hned v několika rolích tragického repertoáru – Hamlet (7. 12.), Romeo (13. 12.), Othello (15. a 18. 12.) a Karel Moor (10. a 12. 12.). Byl to Źelazowského oblíbený repertoár, se kterým tento herec slavil velký úspěch na mnoha scénách všech polských záborů, ale i Vídně a Paříže. Podle dobových zpráv byl Źelazowski typickým pozděromantickým hercem s expresním herectvím,

⁴²¹ Tamtéž, str. 143-144.

⁴²² Cituji podle: J. V. F.: Stálá divadla, *Divadelní listy* 1882, str. 162.

⁴²³ Jedná se zde o samostatná hostování R. Źelazowského v ND; třetí hercovo hostování v Praze se uskutečnilo v roce 1891, kdy Źelazowski přijel do Prahy jako člen krakovského divadla.

který ve slovním projevu umně využíval knallefektu, tj. ze ztišených poloh přecházel náhle do burácivého výkřiku. Tato manýra pravděpodobně přinesla Źelazowskiému úspěch i v Praze. A ten byl skutečně značný – herec se ve svých pamětech zmiňuje, že Šubert mu dokonce nabídl stálé angažmá v Praze, které herec odmítl. Pobyt u nás zhodnotil polský herec sebevědomými slovy: „Už to tak je, že my, Poláci, máme před všemi národy v divadelním umění na vrh“⁴²⁴. Źelazowski se vrátil do Čech opět během 1. svět. války, kdy zde pobýval jako uprchlík; při této příležitosti vystoupil roku 1915 opět na scéně ND.

Velkou hvězdou, se skutečně mezinárodním renomé, kterou se Šubertovi podařilo přivést do Prahy, byla Helena Modrzejewska. Šubert s ní byl v kontaktu již od roku 1885, odkdy se o její pohostinské výstupy snažil. Povedlo se mu to až roku 1891 – tedy opět v roce Jubilejní zemské výstavy v Praze. Přesto, že je pobyt této polské herečky v Praze již dobře znám⁴²⁵, je záhodno si některé jeho momenty připomenout. Modrzejewska přijela do Prahy 1. nebo 2. dubna 1891⁴²⁶ a během jedenácti večerů se pražskému publiku představila v šesti různých rolích – jako Marie Stuartovna v stejnojmenné Schillerově tragédii (5. 4.), Adrienna Lecouvreur (9. a 19. 4.), Marguerita Gauthier v Dumasově *Dámě s kaméliemi* (12., 14. a 30. 4.), Blažena v *Mnoho povyku pro nic* (17. a 29. 4.), Lady Macbeth (21. a 26. 4.) a jako Odetta ve stejnojmenné Sardouově hře (24. 4.). Jedná se o nejlepší role z repertoáru Modrzejewské. Všechna představení se však musela v Národním divadle poměrně narychlo nazkoušet, protože krom Shakespearovy komedie nebylo žádné na repertoáru divadla. To se přirozeně promítlo do souhry Modrzejewské s českým souborem. Přesto hostování polské herečky u nás bylo velkým úspěchem. Modrzejewska k nám přijíždí již jako skutečná mezinárodní hvězda, která dobyla nejen Ameriku, ale i Evropu. Obklopena touto aurou se jí dostalo u nás velké pozornosti. Praha celý měsíc žila tím, co

⁴²⁴ Roman Źelazowski: *Piędziesiąt lat teatru polskiego: Moje pamiętniki*, Lwów 1921, str. 88. Cituji podle: Barbara Jankowska: *Kontakty teatralne czesko-polskie w okresie dyrekcji...*, op. cit., str. 93.

⁴²⁵ Viz: František Černý: *Helena Modrzejewska v Praze* In: Tentýž: *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000, str. 155-158.

⁴²⁶ Viz dopis F. A. Šuberta Karolu Chłapowskiému ze dne 16. 3. 1891: Jerzy Got, Józef Szczublewski (eds.): *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 2., Warszawa 1965, str. 135.

se v polské divadelní historii nazývá kultem herce⁴²⁷ – čeští básníci skládali na počest polské tragédky básně, organizovaly se nejrůznější bankety a slavností hostiny.

Pobyt Modrzejewské byl však úspěšný především po umělecké stránce. Polská herečka, jak dokazuje ve své studii František Černý, dokázala zaujmout oba divadelní tábory – jak tradicionalisty, tak i realisty.⁴²⁸ Modrzejewska, původně typická pozdněromantická herečka, mohla v Praze plně ukázat, čeho se naučila na amerických scénách, kde její publikum ne vždy rozumělo anglicky (a z počátku americké kariéry neuměla dobře anglicky ani sama Modrzejewska). Dokázala se oprostít od jednostranně využívaného hlasového orgánu, postavu se vždy snažila diferencovat jak v gestu tak i mimice. Jak dobová kritika, tak i pozdější historici (českého) divadla se shodují, že návštěva Modrzejewské byla největší událostí v našem divadle do příjezdu MCHTu. Potvrzuje to i sám Šubert⁴²⁹, který „během své práce v divadle poznal mnoho skvělých hereček – Sarah Bernhardt, Eleonoru Duse, ale – jak sám tvrdil – nikdy neviděl větší umělkyni dramatického umění, než byla Modrzejewská“⁴³⁰.

Úspěch pražského pobytu zdůrazňuje i samotná polská herečka, byť přiznala počáteční problémy: „Ze začátku se mi s českými herci nehrálo snadno, ale velmi rychle jsem si zvykla. Oba jazyky, polština i čeština, si jsou velice blízké, pochází se stejné slovanské rodiny, a pochopení slov po jejich zvládnutí bylo bez problémové“⁴³¹. V citovaných pamětech se Modrzejewska věnuje i svým hereckým kolegům – konkrétně J. Seifertovi:

Nikdy jsem neměla lepšího partnera Morice a Beneše, než jak je hrál p. Seifert. Jeho mužný vzhled a smysl pro humor ve spojení s neoddiskutovatelným talentem a hereckou zkušeností dávaly všem jeho postavám plnou podobu, celku pocit hotového obrazu /.../. Stále mám v paměti několik scén z Mnoho

⁴²⁷ Viz: Jerzy Got: *Virtuózní herectví a kult herce v polském divadle 19. stol., Divadelní revue* 2004, č. 3, str. 53-59.

⁴²⁸ Viz: František Černý: *Helena Modrzejewská...*, op. cit.

⁴²⁹ Viz: F. A. Šubert: *Moje vzpomínky*, Praha 1902, str. 50-53.

⁴³⁰ Barbara Jankowska: *Kontakty teatralne czesko-polskie w okresie dyrekcji*, op. cit., str. 94.

⁴³¹ Helena Modrzejewska: *Wspomnienia i wrazenia*, Kraków 1957, str. 503.

povyku pro nic a výraz jeho tváře, když Boženu zve na oběd, neboť jeho hra spočívala především na mimické expresi a nikoliv na tzv. „kouscích“.⁴³²

Paměti vznikly po devatenácti letech od hereččina pobytu u nás, bezprostředně během pobytu v Praze Modrzejewska v jednom dopise se vedle Seiferta pozitivně vyjadřuje o hereckém umění J. Mošny, F. F. Šamberka a J. Bittnera.⁴³³

Posledním hercem, který na české scéně za Šubertovy éry vystoupil, byl Bolesław Leszczyński. Leszczyński se představil během června 1893 ve dvou tragických rolích (12. 7. jako Karel Moor a 14. 7. jako Othello) a jedné komické roli – jako Petrucio ve *Zkrocení zlé ženy*. Všechny tři uvedené role patřily k Leszczyńskému nejlepším kreacím, se kterými sklízel herec úspěch na krakovských a později i na varšavských scénách. Leszczyński patřil mezi poslední polské herecké „samorosty“, s minimální hereckou edukací prošel několika polskými divadly v rakouském i ruském záboru, aby na počátku 90. let 19. stol. zakotvil ve varšavském Divadle Rozmanitostí, považovaném za jediné polské divadlo, ve kterém vystupovali nejlepší polští herci-virtuosové. Charakteristika Leszczyńského hereckého stylu činí problémy i historikům polského divadla. Leszczyński jako jeden mála z polských herců své doby vynikal jak v klasickém tragickém repertoáru, tak v komediích. Ke konci života přesedlal dokonce na modernistickou dramaturgii (H. Ibsen, St. Przybyszewski); byl jedním z prvních polských filmových herců. Dobové zprávy zaznamenávají, že Leszczyński odmítal jakékoliv zkoušení inscenace či analýzu dramatického textu, se kterou se setkal především v krakovském divadle St. Koźmiana. Svůj herecký styl založil na spontánních nápadech a improvizaci, kterými zaskakoval nejen své publikum, ale i své kolegy na scéně. Získal si tím takovou popularitu, že jeho diváci se i několikrát chodili dívat na jeho vystoupení ve stejné postavě, kterou Leszczyński představení od představení hrál zcela jinak.

⁴³² Tamtéž.

⁴³³ Viz: Jerzy Got, Józef Szczublewski (eds.): *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej...*, op. cit., str. 358.

Všichni zmiňovaní herci, kteří u nás vystupovali za Šubertova vedení Národního divadla, patřili ve své době k špičce polského herectví. Všichni byli také výraznými individualitami, které se vymykaly nejen polskému prostředí, ale především tomu českému. To byl jeden z hlavních důvodů, proč u nás měli takový úspěch. Českému divadlu v té době takové výrazné osobnosti pozdněromantického herectví chyběly. Neméně důležitým momentem byl i repertoár, se kterým se Poláci u nás prezentovali. Jednalo se zejména o Shakespearovy tragédie, které v porovnání s polskými scénami se u nás inscenovaly daleko méně, téměř vůbec. V Polsku mělo inscenování Shakespeara naopak dlouho tradici⁴³⁴ a díky St. Kuźmianovi, jehož divadlem všichni uvedení herci prošli, se alžbětinský dramatik stal největším klasikem, s nímž se musel konfrontovat každý, kdo chtěl být považován za významného herce.

Za Kvapilovy éry hostování polských herců výrazně ubylo. České divadlo již zahraniční hvězdy nepotřebovalo, mělo vlastní. Příkladem může být pohostinské vystoupení členky Městského divadla ve Lvově Wandy Siemaszkowé, která v Národním divadle 7. dubna 1914 zahrála v představení na paměť Hany Kvapilové Ibsenovu Noru. Vystoupení Siemaszkowé, která byla v té době v Polsku považována za novou hvězdu polského divadla, proběhlo bez velkého zájmu českého tisku.

Před 1. svět. válkou přijeli do Prahy ještě dva polští herci. Dne 14. června 1914 se uskutečnila repríza veselohry Stefana Krzywoszewského *Čert a krčmářka*, v níž hlavní role zahráli členové varšavských scén Stanisława Lubicz-Sarnowska a Juliusz Osterwa.⁴³⁵ Národní listy druhý den o vystoupení polských herců referovaly: „Polští hosté zahráli nám ve hře svého krajana veselou, sličnou krčmářku a galantního, na konec hořce zklamaného ďábla Rožníka. Jejich temperamentu obě postavy výborně se hodily, takže se

⁴³⁴ Poprvé se Shakespearovy tragédie dostaly na repertoár díky W. Bogusławskému v 90. letech 18. stol. Hry alžbětinského dramatika se na polském území hrály díky kočovným hereckým skupinám anglicky a německy již v 1. pol. 17. stol. Více viz: Jarosław Komorowski: *Czy angielscy komedianci grali w Polsce Shakespeare'a?*, *Pamiętnik Teatralny* 2003, z. 3-4, str. 5-14.

⁴³⁵ Stefan Krzywoszewski: *Čert a krčmářka*, překlad Jakub Rydvan, režie František Hlavatý, Městské divadlo na Královských Vinohradech, prem. 1. 8. 1913. Během představení 14. 7. 1914 hrál vinohradský soubor česky, Osterwa s Lubicz-Sarnowskou polsky.

obecenstvu líbili oba velmi dobře.“⁴³⁶ Během pobytu v Praze se Juliusz Osterwa seznámil s uměleckým šéfem vinohradského divadla K. H. Hilarem, jemuž 18. července 1914 poslal z Krakova německy napsaný dopis:

Milý pane Hilare, můj vzácný a pravý Příteli v umění!
/.../ V životě nezapomenu na naši společnou procházku. Nebyla to náhoda, i když můj pobyt v Praze se uskutečnil náhodně.⁴³⁷ Byl to záměr, vše, co jsi mi řekl o své vlasti, se mi zapsalo do duše a s mým přesvědčením a vlastenectvím je tam navždy uloženo. Podobám se Ti, protože jsi v rozhovoru zopakoval to, co si myslím i já; mám Tě rád, protože máš vzácnou, bílou duši.
/.../⁴³⁸

Osterwa s Hilarem plánovali budoucí spolupráci. V srpnu 1914 vypukla 1. svět. válka, kontakt mezi oběma umělci byl přerušen.

⁴³⁶ Národní listy 15. 7. 1914.

⁴³⁷ Elżbieta Nawrat uvádí, že Osterwa byl téhož roku pozván k pohostinskému vystoupení v Národním divadle. Z hostování z neznámých důvodů sešlo. (Viz: Elżbieta Nawrat: Występ Osterwy w Pradze, *Pamiętnik Teatralny* 1983, z. 1, str. 115.)

⁴³⁸ Juliusz Osterwa: Dopis K. H. Hilarovi, inkoustem psaný dopis, dva listy A5, hlavičkový papír Hôtel de France Cracovie, napsán německy, uložen v *Divadelním odd. Národního muzea pod signaturou Č 18049*. Překlad z němčiny Nadine Keßler a jj.