

Pelikán, Jarmil

[Theatrum militans ...]

In: Pelikán, Jarmil. *Nástin dějin polského divadla*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1988, pp. 95-102

ISBN 8021000295

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122497>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

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

Po přepadení Polska nacistickými vojsky 1. září 1939 se od základu změnilы životní podmínky celého polského národa. Radikálně se zmenšily možnosti pro kulturní a uměleckou činnost. Krátkozrakost a třídní zaslepenost meziválečné buržoazní vlády způsobila, že bezpečnost země nebyla zajištěna. Nepřipravenost na obranu proti útočníkovi a jednostranná orientace na západní mocnosti, které v rozhodné chvíli odmítly plnit spojenecké smlouvy, vytvořily situaci, v níž polský lid sám musil čelit vpádu početné a dobře vyzbrojené německé armády. Přes všechno hrdinství vojáků, zrazených prchající generalitou, bylo polské území obsazeno a nacističtí okupanti zaváděli surový režim zaměřený na barbarické vyhlazování polského národa. Západní část rozděleného státu byla připojena k velkoněmecké říši a bezohledně germanizována, ze zbytku byl vytvořen Generální Gouvernement. Poláci, kteří se měli stát rezervoárem pracovních sil pro nacistické válečné hospodářství, byli zařazováni na podřadné a nucené práce, masově deportováni a vysídlováni, vězněni v zajateckých a koncentračních táborech, hromadně popravováni. Brutální teror, perzekuce a vraždění přesvědčily utýraný národ, že se musí aktivně a účinně bránit.

Po celé zemi se vytvářely ilegální organizace a odbojové skupiny, masové hnutí odporu, které po celou dobu války nepřestávalo v odvetných akcích proti okupantům, v sabotážích a oslabování nepřítele. Nepřetržitý celonárodní odboj se stupňoval zvláště při postupu fronty k polskému území.

Pro porážku fašismu přinesl polský národ mnohamiliónové oběti, utrpěl obrovské materiální i duchovní škody. Zvláště citelné byly ztráty v kultuře, kterou hitlerovci pronásledovali a potlačovali s mimořádnou důsledností a bezohledností. Každý projev národního přesvědčení byl násilně umlčován a inteligence postupně vyvražďována. Byly zrušeny kulturní

instituce a organizace, zavřeny školy, knihovny, muzea, vydavatelství, rozhlas, divadla, přísnými cenzurními zásahy bylo odstraňováno vše, co mohlo připomenout národní svébytnost, posílit národní vědomí, povzbudit v nerovném zápase, pomoci přetrvat.

Polská kultura se čtí plnila svou nezastupitelnou roli, prokázala velikou odolnost, nevyčerpatelnou sílu a mobilizující podnětnost. Byla nucena sestoupit do podzemí a podle možností vytvářet konspirační síť, s jejíž pomocí účinně promlouvala ke všem, i k příslušníkům těch vrstev, které se dříve při svých sociálních podmínkách kulturního života zúčastňovat nemohly. Pedagogové organizovali tajnou výuku mládeže. Intenzivní činnost vyvíjely tajné univerzity a vysoké divadelní školství, které vychovávalo nové divadelníky a usměrňovalo ilegální scénické dění. Vycházely tajné tiskoviny, básnické sbírky a dramata. Ve své aktivitě pokračoval Instytut Teatrów Ludowych a ZASP, ustavila se Tajna Rada Teatralna (vedená L. Schillerem, B. Korzeniewským, E. Wiercińskim a dalšími předními scénickými umělci), která svou autoritou orientovala divadelní pracovníky v nesmírně složité situaci, promýšlela a připravovala reformy divadelního života v budoucnosti.

Po německém vpádu byla v důsledku válečných událostí některá divadla zničena, jiná zavírána a dávána k dispozici německým podnikatelům. Polské herecké soubory byly roztrženy, dřívější zaměstnanci divadel si musili hledat práci, aby si vydělali na živobytí. Přijímali nejruznější zaměstnání, často obsluhovali v kavárnách a podle možnosti uplatňovali prvky své původní profese. Byli registrováni a kontrolováni.

Ztráta tak významné tribuny národní kultury, jakou je divadlo, byla velmi citelná. Proto Schiller, Jaracz, Trzciński, Adwentowicz i další představitelé scénického dění usilovali o zajištění možnosti promlouvat k širšímu publiku a ještě na podzim r. 1939 se rozhodli žádat o povolení k divadelnímu provozu. Okupanti však připouštěli pouze takové scény, které vyhovovaly jejich záměrům. Zavírání škol, deportace, zřizování koncentračních táborů, pronásledování nejlepších reprezentantů tvůrčí inteligence, uvěznění univerzitních profesorů a čelných divadelníků (Szyfman, Węgrzyn, Schiller, Jaracz, Adwentowicz, Járosy, Korzeniewski, Małyńczová aj.) přivedlo Tajnou divadelní radu a většinu ostatních umělců k závěru, že za daných podmínek není možno vyjednávat s okupační správou a propůjčovat se k produkci okleštěného repertoáru v podřadných představeních, ale naopak je nutno usilovat o divadlo nejvyšších ideových a uměleckých hodnot, přejít do illegality, bojkotovat oficiálně povolené scény a odsoudit ty, kteří v nich vystupují. Týkalo se to převážně předměstských operetních, revuálních a kabaretních divadélek bulvárního charakteru. Přiměřenou úroveň vykazovalo pouze nejlepší z nich — Komedia, v níž krátce vystupovali i někteří přední umělci (Junosza-Stepowski, Węgrzyn, Malicka, Dymśa, Perzanowska); jejich role v mimořádně složité situaci nebyla snadná ani jednoznačná, jak ukazují např.

okolnosti smrti Stępowského či později vězněného ředitele a dramatika Niewiarowicze.

Po celé zemi se formovaly skupiny ochotníků, kteří pořádali tajná vystoupení profesionálních i amatérských divadelníků: dramatická představení, koncerty, scénické montáže, recitace, básnická pásma prokládaná hudbou a písněmi, folklórními výstupy apod. To vše přinášelo účinkujícím i divákům nevšední estetické zážitky. Výjimečně hluboký dojem na účastnících zanechávala poetická setkání, pořádaná M. Wiercińskou, I. Byrskou a T. Byrským.

Situace divadelníků v konspiraci byla nesmírně svízelná. Na jedné straně z morálních důvodů odmítali vystupovat v povolených divadlech, na druhé straně bez početnějšího publika nemohla jejich tvorba náležitě působit, neměla žádoucí dosah. Avšak větší počet diváků zároveň zvyšoval nebezpečí prozrazení a ohrožení jednotlivých herců i celých souborů, které bylo třeba maximálně chránit. Konala se tedy představení zpravidla v úzkém kruhu a ve stíněných podmínkách, nejčastěji v bytech. Přesto se některá z nich vryla hluboko do paměti a byla odborníky vysoce oceněna. Zvláště ve Varšavě a v Krakově se vytvořilo několik studijních skupin s významnými herci, kteří navazovali na nejlepší výsledky meziválečné scénické činnosti. Jedním z vyhraněnějších kolektivů bylo tzv. Tajné vojenské divadlo. Režijně je vedli B. Korzeniewski a J. Wyszomirski, scénograficky J. Kosiński, v hereckém souboru působili D. Szaflarska, J. Ciecierski, T. Fijewski a A. Łapicki. Autorsky s nimi spolupracovali A. Maliszewski a S. R. Dobrowolski. Další varšavské skupiny vedli E. Wierciński, S. Daczyński, J. Warnecki, H. Szletyński, I. Gall, scénografii zajišťovali T. Roszkowska a A. Pronaszko, v hlavních rolích se uplatňovali E. Barszczewska, Z. Małyniczová, W. Brydziński, M. Wyrzykowski, S. Jaracz. Mezi připravovanými hrami byly např. Sofoklova Antigona, Giraudouxova Trojská válka nebude a Krasińského Irydion.

S niterným dojetím z mimořádných estetických zážitků vzpomínají účastníci vystoupení, která L. Schiller připravil v letech 1942—1944 v Ústavu sester samaritánek v Henrykově u Varšavy, vedeném bývalou herečkou S. Umińskou. Schiller tu společně se zdravotně a morálně labilními dívkami (ústav jim chtěl ve válečné době zajistit pocit lidské důstojnosti a vrátit je zdravé do života společnosti) nastudoval neobyčejná představení Pastorály a dalších výstupů ze stropolských a folklórních skladeb, které na počátku své režijní působnosti uváděl v Redutě.

V Krakově, sídelním městě Generálního Gouvernamentu, kde během války žily desetitisíce Němců, zachraňujících se před odchodem na frontu věrnou službou okupační správě, se rovněž vytvářely ilegální buňky zaměřené na divadelní umění. Pokračovaly v tradici novátorských experimentů, jimiž se krakovské prostředí vyznačovalo již po několik desetiletí. Od r. 1938 zde působilo Studium Teatralne, vedené T. Kudlińským. Ten se podílel i na práci tajného divadla nazvaného Teatr Rapsodyczyny,

jež pod vedením M. Kotlarczyka rozvíjelo svou činnost od r. 1941 a pokračovalo i po skončení války. Teatr Rapsodyczny byl divadlem recitátorským, divadlem živého slova. Hlavní důraz v něm kladli na sugestivní a působivý přednes poetických, často nescénických textů, především domácích autorů (Mickiewicz, Slowacki, Norwid, Wyspiański). Proti zdůrazňování divadelnosti a vizuálnosti ve scénické tvorbě předcházejícího avantgardního období stavělo na slovesných kvalitách a niterných prožitcích při používání prostých dekorací a symbolických náznaků. To jim zároveň dovolovalo snadněji oželet nemožnost plnějšího scénografického provedení v tehdejších velmi skrovných podmínkách.

Od r. 1940 až do konce války připravoval divadelní představení početný, téměř stočlenný kolektiv mladých a odvážných nadšenců kolem Adama Mularczyka, nazývaný nejčastěji Krakowski Teatr Podziemny. Vyznačoval se příkladnou obětavostí a oddaností jevištnímu umění, neváhal riskovat i výstupy před větším počtem diváků. Po počátečních pokusech a seriózním školení nastudoval Mularczykův soubor náročnější hry autorů jako Nestroye, Wyspiaňského, Fredra či Rostworowského. Řada členů tohoto zaníceného kolektivu se později uplatnila v poválečném divadelním dění.

Podobných skupin se v Krakově vytvářelo více. Po několik let se kolem scénického umění sdružovali tamější literáti společně s několika herci (W. Gorecki, T. Kwiatkowski, J. Kydryński, A. Mularczyk, I. Stelmachová, A. Szczepkowski); zaměřovali se v první řadě na jednoaktovky. S herečky vyzrálým provedením Cwojdziaňského hry Freudova teorie snů vystoupili ke konci války L. Zamkowová a J. Świdorski.

Ve srovnání s Rapsodickým divadlem se k dramatickému textu podstatně odlišně stavěli mladí krakovští malíři, kteří měli hlavní zásluhu na tom, že vznikl a osobitým způsobem do vývoje jevištní praxe zasahoval experimentální Teatr Niezależny. Vedoucí osobností se zde postupně stával Tadeusz Kantor, rozvíjející svou koncepci divadla dodnes a dosahující mezinárodního uznání. Podle Kantora je divadlo uměním autonomickým, jehož všechny elementy mají mít vlastní expresi, přinášející jim nezávislou hodnotu. Divadlo není možno chápat jako reprodukci literatury, text je rozuměn jako pojetí všech prvků scénického představení. Kantor odmítal „férickou atmosféru“ meziválečné avantgardy a dožadoval se „uznání abstrakce jako systému obsahujícího objektivní, intelektuální pravdu“, „vytváření díla nezávislého na přírodě, jejíž dokonalost byla nemilosrdně zpochybněna“. V tomto antiiluzivním divadle je důraz položen na výtvarnou stránku, na nadměrnou charakterizaci herce a dionýsovské uvolnění jeho instinktu, na rušení odstupů mezi jevištěm a publikem, na ohromení diváka a jeho vtahování do účasti na představení. V tomto smyslu byly připravovány inscenace (např. Slowackého Balladyna a Wyspiaňského Odysseův návrat).

Bylo by možno uvést ještě mnoho dalších příkladů utajované divadelní tvorby po celé zemi, v městech i na vesnicích (podporované často umělci skrývajícími se v odlehlých a zapadlých koutech), v závodech i ve školách (působení J. Maciejewského, J. Karczewského a S. Stuligrosze v Poznani a okolí, J. Baculewského ve Varšavě a Z. Raszewského v Bydhošti), v domech některých spisovatelů a umělců (např. u dramatika L. H. Morstina v Pławowicích, kde se na inscenacích podíleli též A. Szyfman a A. M. Swinarski) atd. Kde nebylo možno organizovat přímo divadelní představení, projevoval se spontánní návrat k lidové divadelnosti, k ožívování tradičních zvyklostí, folklórních výstupů a jesličkových her, k inscenacím pohádek. Obzvláště loutkové scény a šopky, které již několik století prokazovaly neobyčejnou schopnost transfigurace a aktualizace, velmi účinně připomínaly aktuální nebezpečí, sjednocovaly, inspirovaly a aktivizovaly celý národ v odbojovém hnutí. Osvědčenou formu šopky velmi často zařazovaly do svých programů i divadelní soubory doprovázející polské vojenské formace v zahraničí, stejně jako aktivisté v zajateckých a koncentračních táborech.

V zajateckých táborech (oflagy a stalagy) bylo internováno mnoho pracovníků kultury a umění, mezi nimi i divadelníci a dramatici (K. Rudzki, L. Kruczkowski, S. Flukowski, J. Żuławski, J. Skowroński, J. Slotwiński a další), kteří společně s ostatními důstojníky a vojáky organizovali scénická představení. Jejich repertoár byl dosti pestrý. Vedle kabaretů, revuí a montáží, zaměřených v první řadě na rozptýlení pocitů skleslosti a zoufalství, uváděli zde i náročnější díla autorů polských (Fredro, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Wyspiański, Bałucki, Perzyński, Żeromski, Szaniawski, Morstin, Iwaszkiewicz) i zahraničních (Aristofanés, Shakespeare, Goethe, Puškin, Dickens, Ibsen, Shaw). Dobrou úroveň jevištní práce zaznamenali zejména v Großborn, Woldenberg a Murnau. Vydávali zde dokonce divadelní časopisy TO a Przegląd Teatralny.

Především pro polské zajatce byla pořádána obdobná představení v Maďarsku a ve Švýcarsku, kde s polskými ochotníky spolupracoval český choreograf Vladimír Libovický. Se zájezdovým divadélkem Maryna zajížděli do zajateckých táborů a uváděli satirické, taneční, pěvecké a pantomimické programy. Divadelníci zajateckých táborů náleželi později k jádru zájezdového divadla v Lingen, které po zakončení války pod vedením Leona Schillera několik měsíců vystupovalo na německém a holandském území.

Ještě více nežli v zajateckých táborech bylo třeba duchovní posily vězňům v koncentračních táborech. I zde se našli oddaní stoupenci Thálie, kteří přes velké riziko a nebezpečí přemáhali vlastní fyzické i psychické vyčerpání a přinášeli spoluvězňům chvíle zapomenutí na válečné útrapy skládanými aktualizovanými programy, recitacemi, skeči, písničkami, tradičními folklórními skladbami a výstupy, vzpomínkami na národní svátky a výročí. Nezapomenutelné byly chvíle s tzv. Jaraczovým

divadlem v Osvětimi, jehož se účastnil i Schiller, nebo uvádění šopky v Ravensbrücku s loutkami podle návrhu M. Berezowské. V Osvětimi se předvádění šopky T. Hołuje zúčastnili i čeští vězni. Podobně jako v zajateckých i v koncentračních táborech se sdružovali vězni různých národností ke společným divadelním vystoupením.

Další důležitou složkou polské divadelní kultury během druhé světové války byla činnost souborů doprovázejících vojenské jednotky. Vytvářely se převážně z umělců ustupujících před válečnými událostmi na východ. Do přepadení Sovětského svazu německými vojsky pokračovala ještě scénická produkce polských divadel ve Lvově, Vilně, Grodně, Białystoku a některých dalších městech pod sovětskou správou. Ve Vilně se uplatnili např. H. Ordonówna, S. Perzanowska a L. Kielanowski, v Białystoku udržoval vysokou úroveň režijní práce a revolucionizoval monumentální divadlo A. Węgierko. V první řadě z umělců lvovských scén se formovalo několik pozdějších frontových kolektivů. Působili zde v té době režiséři a herci B. Dąbrowski, J. Kreczmar, W. Krasnowiecki, J. Wyszomirski, E. Axer, A. Bardini, W. Siemaszkowa, M. Zarębińska, M. Węgrzyn, hlavním scénografem byl W. Daszewski, dramaturgy W. Broniewski a W. Wasilewska.

Bezprostředně po vypuknutí války utvořil se z původní rozhlasové skupiny estrádní soubor Lwowska Fala, který již 14. listopadu 1939 vystupoval v Rumunsku. Tři dni nato část varšavských herců opouštějících vlast uvedla v bukurešťském divadle Teatrul Comoedia hru S. Žeromského Utekla mi křepelička se skvělými výkony I. Eichlerówny a Z. Ziembińskiego. Tato inscenace náležela do základního repertoáru souboru na jeho dalších cestách po světě. Rovněž Lwowska Fala pokračovala v zahraničních výstupech, hlavně ve Francii a v Anglii. Od r. 1941 rozvíjel se divadelní ruch při polských leteckých jednotkách v Anglii. Větší počet polských umělců pobýval za války na západní polokouli, hlavně v USA a Kanadě (J. Kiepusa, J. Smosarska, M. Modzelewska, L. Krzemiński, E. Dziewońska, A. Cwojdzinski, R. Ordyński, I. Lorentowiczová aj.). Převážně v New Yorku sídlilo jejich nejlepší divadlo Polski Teatr Artystów, autorsky podporované velkými básníky J. Tuwimem a J. Lechonem.

Znamenitými scénickými silami disponoval také jeden z největších kolektivů při polských vojenských jednotkách, po několika organizačních změnách nazývaný Teatr Dramatyczny 2. Korpusu, vedený J. Domańskou a W. Radulským. Doprovázel polskou armádu, organizovanou v Sovětském svazu podle sovětsko-polské dohody. Když bylo vlivem pravcových zástupců polské emigrantské vlády v Londýně rozhodnuto o odchodu této početné armády ze SSSR do Íránu a dalších zemí, absolvovalo s ní divadlo dlouhou pouť přes Střední a Blízký východ a severní Afriku do Itálie. Na Blízkém východě se k divadlu připojila další skupina, vytvořená v Sýrii z vojáků internovaných původně v Maďarsku a Rumunsku. Mezi vojáky více národností, připravujícími se tehdy na Blízkém východě

k nasazení do bojových akcí, působilo velmi aktivně i české loutkové divadélko Bajka, které pětitisícové polské střelecké divizi hrálo v r. 1942 Doktorskou pohádku Karla Čapka.

V Sovětském svazu se polština ozývala na jevištích mnoha republik. Během r. 1943 se při polských jednotkách formovaly další vojenské divadelní soubory, vedené L. Pasternakem a W. Krasnowieckým. Autorsky s nimi spolupracovali W. Wasilewska, M. Czannerle, A. Ważyk, L. Szenwald a J. Putrament. V hereckém kolektivu dominovali R. Haninová a J. Walden. Soubory postupovaly s polskými vojáky bojujícími po boku Rudé armády a jako Teatr I Armii vstupovaly společně s vítěznými vojsky na osvobozené území. Tam byl název divadla změněn na Teatr Wojska Polskiego, patřícího od počátku k nejlepším scénám Lidového Polska.

Nová svoboda byla vykoupena velikým strádáním a nezměrnými ztrátami. Také divadelnictví musilo po válce zahajovat v podmínkách strašného zpusťování. Desítky divadelních budov byly v ruinách nebo vypáleny, jiné poškozeny, bez nepostradatelného vybavení, se zničeným inventářem, archívy atd. Ale nejbolestnější byly oběti na lidských životech, uzavřené tvůrčí dráhy nadějných a vyzrálých umělců. V letech neúprosného zápasu s bestiálním nepřítelem ztratily život stovky divadelníků. Připomeňme z nich alespoň několik významných tvůrců a velkých talentů hereckých, básnických, dramatických, výtvarných a kritických: K. K. Baczyński, J. Czechowicz, T. Czyżewski, T. Gajcy, B. Gorczyński, J. Kaden-Bandrowski, S. Kiedrzyński, T. Kończyński, A. Nowaczyński, A. Trzebiński, B. Winawer, S. I. Witkiewicz, E. Zegadłowicz, T. Żeleński-Boy; E. Bodo, W. Bojarski, T. Frenkiel, W. Kielanowska, M. Maszyński, E. Pohoska, M. Przybyłko-Potocka, W. Rapacki, A. Węgierko, M. Węgrzyn, S. Wysocka, K. Wyrwicz; J. Cierniak, A. Sokoliczová, J. Śliwicki; I. Chrzanowski, K. Irzykowski, S. Kołaczkowski, J. Lorentowicz, Z. Lempicki, L. Pomrowski. Mnozí další utrpěli na zdraví, umírali brzy po návratu z koncentračních táborů nebo dožívali jako invalidé, jiní museli zanechat umělecké činnosti nebo ztratili nejproduktivnější léta.

Ve vývojovém procesu polské divadelní kultury však nenastala mezera. V této velké prověnce všech úseků společenského života prokázalo divadlo svou neobyčejnou životnost a nepostradatelnost pro náležité fungování národního organismu. Zvláště výrazně to dokumentovala zanícená účast mládeže — studentské, dělnické i venkovské — ve všech formách divadelní činnosti. Přes neobyčejně ztížené podmínky dovedli scéničtí nadšenci najít vhodné způsoby jak vynalézavě využívat daných možností, aby divadlo plnilo své velké poslání, aby sloužilo, ale neposluhovalo, aby čerpalo z bohaté pokladnice národní kultury a uplatňováním moderních inscenačních postupů, účinných aktualizací, jinotajů, narážek a náznaků pomáhalo lidem orientovat se v nesmírně složité době a vzdorovat fašistickému barbarství.

Pokračoval vývoj scénického projevu, odklon od zploštělé iluzivnosti

k další modernizaci jevištní mluvy. I při vynuceném podstatném omezení scénografické stránky a výpravnosti rozvíjela se avantgardistická tradice poetického divadla zvýrazněním síly básnického slova, úsilím o maximální hutnost, zkratkovitost, metaforičnost, intelektualizaci, syntetičnost a expresivnost, o co nejkonciznější tvar a bohatství podtextů. Divadelní dění setřáslo dřívější okovy komercializace, stalo se ideovějším, spontánnějším, vycházelo z niterných potřeb herců i diváků, směřovalo k rozvíjení estetického citu a ušlechtilého lidství. Rozhodně odporovalo mravnímu úpadku zvlčilé doby. Připravovalo výchozí situaci pro další rozvoj scénického umění v rámci nové společnosti.

Významné poslání a nezastupitelnost divadla pro život novodobé společnosti (zejména v dobách nejtěžších a v uzlových momentech národních dějin) si právě ve válečných letech tím více uvědomovali všichni Poláci doma i v zahraničí. Svědčí o tom i zvýšené úsilí dramatických autorů, kteří v tomto období napsali kolem stovky divadelních her. Řada z nich byla vyznamenána na tajných dramatických soutěžích. Závažnost tematiky druhé světové války tím však zdaleka vyčerpána nebyla, ve stále nových pohledech ji znovu a znovu ztvárňovali téměř všichni významnější dramatici pozdějších desetiletí.