

Divadlo a utopie

Jan Jiřík



NAJW

Divadlo a utopie

Polské divadelní studio Reduta jako příklad modernistické utopie

Jan Jiřík

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu Divadlo a utopie podpořeného z prostředků institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

Recenzovala doc. Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

© Akademie múzických umění v Praze 2026

© Jan Jiřík 2026

Cover & Typo © Ondřej Gerík 2026

ISBN 978-80-7331-770-6 (iPDF)

007	Úvod
013	Moderna a modernismus
029	Utopie
037	Polské divadlo před Redutou
057	Vznik a historie Reduty
065	Divadelní studia
085	Modernistické divadlo a společnost
111	Dědictví Reduty
125	Závěr
131	Literatura
143	Summary
147	Jmenný rejstřík





Úvod

Tématem této knihy je polské divadelní studio Reduta, které založili v roce 1919 ve Varšavě herec Juliusz Osterwa (1885–1947) a geolog Mieczysław Limanowski (1876–1948). Hlavním úkolem Reduty byla reforma herectví, jakož i reforma soudobého polského divadla. Tvůrci tohoto studia chtěli jeho prostřednictvím napojit tehdejší polské dramatické umění na reformní hnutí evropského divadla a zároveň zrealizovat domácí představy o uměleckém a národním divadle. Pro tento cíl si Osterwa s Limanowským vybrali podobu divadelního studia, jež přišlo s novým prostorovým uspořádáním a zrušilo některé tradiční divadelní profese, jako byla nápověda či inspicient. Divadelní reforma Osterwy a Limanowského však záhy nabrala daleko širších rozměrů, než byla pouhá „náprava“ herectví či inscenačních postupů. Zakladatelé Reduty změnili vnitřní strukturu svého divadelního studia a chtěli jeho činností proměnit nejen soudobé polské divadelnictví, ale také celou polskou společnost. A právě tyto tendence jsou hlavním tématem této knihy.

Osterwovu a Limanowského Redutu chápu jako jeden z mnoha příkladů reformního divadla, které kromě estetických experimentů hledalo nové podoby novodobého člověka, jeho kultury i společnosti. Vycházím totiž z předpokladu, že první divadelní reforma nevznikla pouze jako reakce na technický a také technologický pokrok předminulého století. Reforma evropského divadla přelomu 19. a 20. století reagovala na daleko hlubší kulturní, společenskou a antropologickou proměnu, ke které na našem kontinentu docházelo již delší dobu. Pro tuto proměnu používám termín modernismus, jež vymezuji na následujících stránkách.

To je ostatně také důvod, proč tak malou pozornost věnuji samotné inscenační praxi Reduty i konkrétním způsobům, jakými členové tohoto polského studia přistupovali k estetické či inscenační reformě.⁰¹ Redutu na stránkách této knihy totiž nezkoumám prizmatem dějin estetiky, nýbrž z hlediska dějin kulturní instituce a vztahů takové instituce vůči společnosti a kultuře.

Všechny tyto důvody se odráží i v samotné struktuře mé práce. Kniha je rozdělena do dvou hlavních tematických částí. V první sleduji Redutu jako divadelní klášter a jako realizaci modernistické utopie, jejíž definici přejímám od polského sociologa Jerzy Szackého. Druhou část knihy

01 V češtině se těmito tématům ve své studii věnoval Jan Hyvnar. (Viz: Jan Hyvnar. „Varšavská Reduta: Divadlo i klášter“. In: Tentýž. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*. Praha: Kant, 2011.)

tvorí téma redutovské inscenace *Vytrvalého prince*, s kterou Osterwovo a Limanowského divadlo opustilo divadelní sál a hrálo ji ve veřejném prostoru polských měst a obcí. Obě tyto části doplňují kapitoly, v nichž je věnována pozornost podobným projevům a aktivitám v jiných evropských divadelních kulturách. V případě divadelního studia jako realizované utopie jde o První studio MCHTu, s jehož provozem se Osterwa s Limanowským měli možnost seznámit během 1. světové války. V případě plenérového divadla se pak jedná o německou divadelní kulturu, konkrétně o lidovou scénu, divadelně pojaté slavnosti a festivaly, jak se jim v Německu věnovali Georg Fuchs, Richard Wagner či Max Reinhardt. Oba posledně jmenovaní divadelníci měli velký vliv na utváření polských představ o podobě moderního uměleckého divadla – a to jak z hlediska čistě estetického, tak i společenského. Ostatně problematice domácích zdrojů divadelní reformy – a opět hovořím o reformě v širokém významu toho slova – se v této práci věnuje samostatná kapitola. Osterwa s Limanowským (stejně jako jejich generační soupeř, režisér a další významný reformátor polského divadla Leon Schiller) byli v mnohém pokračovateli a de facto také realizátoři vizí, s nimiž do polského divadla přišlo Mladé Polsko se scénografem, dramatikem, malířem a režisérem Stanisławem Wyspiańským v čele. Druhá část historické kapitoly je věnována herečce a zakladatelce prvního polského divadelního studia Stanisławě Wysocké. Závěr knihy se pak zaměřuje na polské divadelníky, kteří více či méně navazovali na divadelní činnost Mieczysława Limanowského a Juliusze Osterwy.

Jak již bylo řečeno, hlavním zájmem této práce je Osterwova a Limanowského činnost v rámci Reduty. Pomímím tak Osterwovu aktivitu mimo toto polské divadelní studio, ačkoliv byl během téměř dvacetileté existence Reduty aktivní i na tradičních polských scénách. Zejména z finančních důvodů vystupoval v populárních rolích, jako ředitel vedl několik divadel a v rámci odborového svazu polských divadelníků (ZASP) se snažil o nápravu polského divadelnictví. I zde by bylo možné hledat paralely, a dokonce snad i vlivy, které si tento polský herec přinesl v myšlení o divadle jako kulturní instituci z Reduty.

Tato kniha vychází z mé disertační práce, kterou jsem v roce 2013 obhájil na Katedře divadelní vědy FF UK v Praze. Za možnost přepracování původního rukopisu děkuji Akademii múzických umění v Praze. Mé poděkování

patří Nakladatelství Akademie múzických umění (NAMU), které se postaralo o vydání této knihy.

Rád bych na tomto místě poděkoval prof. Janu Hyvnarovi a prof. Zbigniewu Osińskému.

Děkuji dále vedoucí KTK DAMU doc. Daniele Jobertové a kolegyni doc. Zuzaně Augustové, která byla zároveň redaktorkou mé knihy a výrazným způsobem se přičinila o její výslednou podobu.

Mé poděkování náleží také mé rodině a všem mým blízkým.



Moderna a modernismus



Polská kultura počátku 20. století

Doba, v níž se v této práci budeme pohybovat především, je v dějinách polské kultury nesmírně dynamická a bohatá. Přelom 19. a 20. století a období do 2. světové války jsou v polských kulturních dějinách charakterizovány několika zastřešujícími pojmy: *Mladé Polsko*, *moderna*, *neoromantismus* a konečně *meziválečné dvacetiletí*.

Pojem *Mladé Polsko* se poprvé objevuje v krakovském časopise *Życie*, který v letech 1897–1900 vydával přední tvůrce a ideolog polské moderny Stanisław Przybyszewski.⁰² V roce 1898 na stránkách zmíněného týdeníku publikoval pod pseudonymem Quasimodo spisovatel a literární kritik Artur Górski článek *Mladé Polsko*. Górski v něm popisoval stav tehdejší polské literatury a kultury a přirovnal jej k hnutím, jako byly Mladé Německo, Mladá Skandinávie či Mladá Francie. Vedle pojmu Artura Górského se užíval i termín *moderna*, který se do Polska dostal z německé jazykové oblasti.⁰³ V roce 1902 si spisovatel Edward Porębowicz v článku *Poezja polska nowego stulecia* (Polská poezie nového století) všiml zřetelných souvislostí mezi poezií přelomu 19. a 20. století a (polským) romantismem. Porębowicz ve svém článku především poukazoval na fakt, jak identicky obě formace chápaly absolutno a kult umělce, „jenž stojí nad měšťanskými morálními hodnotami, není ničím jiným než věrným odrazem geniálního individua romantismu“.⁰⁴ Na základě těchto podobností dochází Porębowicz k dalšímu pojmenování tohoto období – *neoromantismus* – jež se na přelomu 19. a 20. století používalo také v jiných jazykových oblastech (např. v Německu).

V období mezi lety 1890–1905 prošla polská kultura dramatickým vývojem, jenž byl určován především uměleckým synkretismem a eklekticismem.

- 02 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*. Editoricky připravila a přeložila Jasna Hloušková. Praha: Aurora, 1997.)
- 03 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.
- 04 Cituji podle: Kamila Woźniak. *Wybrane aspekty twórczości Ladysława Klímy i Stanisława Przybyszewskiego w świetle interpretacji pojęcia nihilizmu gnostyckiego*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra slavistiky, 2011, s. 20.

Během patnácti let absorbovala nejrůznější styly a směry, které začínaly pozdním naturalismem a přes dekadenci a symbolismus končily raným expresionismem.⁰⁵ Kolem roku 1905 se však tento proud sám vyčerpal. Během následujících let sílila kritika, která poukazovala na zahleděnost umění do sebe a jeho odtržení od reality a společnosti. Eklektičnost umění byla po revolučním roce 1905 neudržitelná.

K uměleckému oživení došlo opět mezi lety 1917–1922 a končilo vypuknutím 2. světové války. Jak poznamenala historička umění Helena Zaworska, umělecké projevy *meziválečného dvacetiletí*⁰⁶ 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 soustředila na experimentální a až laboratorně chápané umění.⁰⁷

Moderna jako téma stála v Polsku dlouhou dobu v pozadí vědeckého zájmu. Na přelomu 50. a 60. let 20. století se polští historici umění v přirozené reakci na popisný socialistický realismus intenzivně zabývali problematikou meziválečné avantgardy.⁰⁸ Moderny se tento zájem netýkal, neboť byla považována za neaktuální tematiku 19. století. V roce 1959 vyšla starší práce *Modernizm polski* (Polská moderna) Kazimierze Wyky,⁰⁹ v níž bylo umělecké dění kolem přelomu minulého a předminulého století rozděleno do dvou etap. První etapu představovala moderna datovaná 1890–1900, druhou, kterou Wyka vytyčil mezi lety 1900–1918, reprezentovalo Mladé Polsko. Moderna v polské kultuře má podle krakovského vědce čistě umělecký a zejména epizodický charakter.¹⁰ Modernisté osvobozují umění

05 Na příkladu literatury o tom pojednává stať 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 evropskou literaturu a kulturu a napojila se na jejich hlavní proudy. (Viz: Maria Bobrownicka. „Problematyka modernizmu w literaturach słowiańskich“. In: Tatáž (ed.). *Modernizm w literaturach słowiańskich: (Zachodnich i południowych)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1973, s. 5–23.)

06 Termín meziválečné dvacetiletí se objevuje ke konci 40. let jako zastřešující termín odvozený z politických dějin – existence meziválečné Polské republiky, tzv. II. Rzeczypospolite.

07 Viz: Helena Zaworska. *O nową sztukę: Polskie programy artystyczne 1917–1922*. Warszawa: PIW, 1963, s. 126.

08 Bliže viz: Andrzej Mencwel. *Wyobraźnia antropologiczna: Próby i studia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006, s. 285–289.

09 Kazimierz Wyka. *Modernizm polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959. Wykova monografie pochází z roku 1939 – titul byl odevzdán do tiskárny v červenci 1939, nebyl však již vydán.

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

od pout naturalismu, objevují nové výrazové prostředky, sami je však nedokážou plně využít. Připravují tak ale půdu pro Mladé Polsko. Tato dialektická konstrukce se pro výzkum moderny stala jakýmsi závazným kánonem, platným až do konce 20. století.¹¹

Na rozdíl od obecných kulturních dějin si polská divadelní historiografie vystačí pouze s dvěma základními termíny, jimiž definuje období od 90. let 19. století do začátku 2. světové války. Jedná se o pojmy *Mladé Polsko* a *meziválečné dvacetiletí*. Tyto termíny jsou v polské divadelní literatuře často nahrazovány „zastřešujícím“ pojmem *velká divadelní reforma*, případně podle definice Kazimierze Brauna *1. divadelní reformou*.

Tento fakt je dán především tím, že v polském divadle se tak silně neetablovala divadelní avantgarda.¹² Divadelníci meziválečného období byli spíše pokračovateli a v jistém smyslu dokonce hlavně realizátory myšlenek a vizí, které se v polské divadelní kultuře objevily právě na přelomu předminulého a minulého století, tedy v období Mladého Polska. Platí to zejména pro dva nejvýznamnější divadelníky meziválečného období: režiséra-reformátora Leona Schillera a herce-reformátora Juliusze Osterwu.

Modernismus

Nejpozději od 70. let 20. stol. dochází v západoevropských a severoamerických humanitních vědách k významnému průzkumu moderny. Z obsáhlé literatury na toto téma je zřejmé, že v posledních dekádách minulého století došlo k podstatné reorientaci zkoumaného fenoménu, již lze rozdělit do tří základních kategorií. Zaprvé se jedná o významné prohloubení historické perspektivy. Umění a kultura jsou zasazeny do širokého časového rámce, který sahá od prvních projevů emancipace umění a estetické autonomie v polovině 18. století až po zánik uměleckých avantgard a jejich utopické

11 Převzali jej i další historici, kteří se tomuto období věnovali. (Viz nejvlivnější z nich: Artur Hutnikiewicz. *Młoda Polska*. Warszawa: Instytut badań literackich, 1994; Julian Krzyżanowski. *Neoromantyzm polski 1890–1918*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.)

12 Jako jedno z mála ryze avantgardních polských divadel by bylo možné označit divadlo Cricot, které v roce 1933 založili krakovští výtvarní umělci, příležitostně divadelní aktivity Stanisława Witkiewicze (Witkacyho) a dále válečné inscenační debuty Tadeusze Kantora *Balladyna* (prem. 1943) a *Odyseův návrat* (prem. 1944). (Blíže viz: Jerzy Lau. *Teatr artystów Cricot*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967; T. H. Szeryński. „Divadlo v Polsku”. *Program D*. 1938–1939, roč. 4, č. 3, s. 105–110; Jan Kłossowicz. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložili Irena Lexová a Jan Hyvnar. Praha: Divadelní ústav, 2017.)

praxe v polovině 20. století. Druhou kategorií reprezentují přístupy, které opouštějí jednotlivé národní literatury a další umělecké druhy směrem ke komparatistice a jiným vědeckým disciplínám, jako jsou filozofie, ekonomie, technika atd. Rozšířením výzkumných perspektiv se mění dosavadní obraz vlastností a funkcí moderního umění a kultury. Třetí druh obratu v reflexi moderního umění a kultury lze odečíst z pozice samotného vědce, který si náhle uvědomil změnu svého pozorovatelského stanoviska. Pod vlivem postmoderny si totiž badatelé začali uvědomovat, že stojí vně oblasti svého zájmu a že zkoumaná problematika se stala historií.¹³

Změny ve vědeckém diskurzu, které proběhly ve výzkumu moderního umění a kultury během posledních bezmála padesáti let, mne přivedly k rozhodnutí zvolit pro popis zkoumaného období širší termín, jímž je modernismus. Předem musím upozornit, že jsem si vědom všech nástrah, které přivlastněním si tohoto již existujícího pojmu mohou vzniknout.¹⁴ Nicméně vede mne k tomu potřeba zdůraznit fakt, že danému uměleckému, civilizačnímu a zejména kulturnímu fenoménu rozumím v daleko větší významové i časové šíři. Zároveň jsem si vědom toho, že mému chápání by v mnohém lépe odpovídal pojem moderna, jak je definován ve slovníku Ansgara Nünninga.¹⁵ Domnívám se však, že moderna je v uměnovědách (a teatrologii především) tak silně nasycena estetickými a historickými kritérii, že ji to z dalšího významového „roztahování“ předem diskvalifikuje. Vznik modernismu v pojetí této práce určují tři zásadní události, k nimž došlo v 2. polovině 18. století. Předně se jedná o politické a společenské události spojené s francouzskou revolucí v roce 1789, díky nimž došlo k výrazným změnám v soudobé evropské společnosti, kdy se mocenského vlivu ujímají představitelé střední třídy a inteligence. Další zakládající moment modernismu představuje industrializace, která od doby vynálezu parního stroje (1765) radikálně proměnila stávající svět a ve výsledku také samotnou společnost a její kulturu. Poslední charakteristika modernismu je

13 Parafrázuji dle: Ryszard Nycz. „Słowo wstępne“. In: Tentýž (ed.). *Odkrywanie modernizmu: Przekłady i komentarze*. Kraków: Universitas, 2004, s. 5–18.

14 Modernismus jako zavřený myšlenkový náboženský a církevní proud kolem roku 1900, kdy se katolická církev chtěla přiblížit modernímu světu (viz encyklika *Pascendi* Pia X.).

15 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 theorie literatury a kultury: Koncepcie / Osobnosti / Základní pojmy*. České vydání editorsky připravili Jiří Trávniček a Jiří Holý, přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006, s. 522–525.)

v této práci spojena s lidskou duchovností, kdy Evropa začala vstřebávat dědictví racionálního osvícenství.

Toto časové vymezení modernismu se velmi blíží chronologii, kterou ve své studii představil Hans R. Jauss: začátek modernismu klade na přelom 18. a 19. století.¹⁶ Kritéria německého vědce jsou však čistě estetická. Vedle přelomu 18. a 19. století, kdy dochází k modernistické emancipaci umění, Jauss zaznamenává ještě další dva důležité momenty v dějinách modernismu. Prvním je doba kolem poloviny 19. století, kdy se objevuje estetika „modernité“ Charlese Baudelaira jako teorie pomíjivé krásy. Druhým momentem, který Jauss datuje rokem 1912, je pak „zrod avantgardního paradigmatu“,¹⁷ kdy umění začalo zdůrazňovat svou aktivní participaci ve společnosti.

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

Modernistické divadlo je zde dále chápáno jako odpověď na krizi, již se jako podstatnému rysu modernismu budu věnovat v samostatné kapitole. Odpovědí na modernistickou krizi bylo bezpočet. Není záměrem této práce je všechny popsat. Z hlediska našeho tématu tak alespoň zmíním ty nejvýznamnější.

Zajímat mne budou reakce modernistických umělců a intelektuálů, kteří přikládali mimořádnou váhu kultuře a zejména divadelnímu umění. Budu se věnovat projevům, které zdůrazňují speciální misi kultury a divadla v modernistickém světě. Pro jejich popis volím kritérium utopie, tedy dobrého, neexistujícího místa.¹⁸ Kritérium utopie totiž umožňuje průkazně popsat vztah mezi modernistickou diagnózou krize a odpovědí na ni. V utopii spatřuji jednu z podstatných reakcí na krizi, z níž modernismus vyrůstá.

Modernistické utopické vize přisoudily umění a umělci zvláštní poslání a zároveň také vůči umění a umělci projevovaly specifický kult. Na počátku

16 Viz: Hans Robert Jauss. „Proces literackí modernizmu: Od Rousseau do Adorna“. Přeložil Piotr Bukowski. In: Ryszard Nycz (ed.). *Odkrywanie modernizmu*, s. 21–59. (Originál viz: Hans Robert Jauss. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1990, s. 67–103.)

17 Cituji podle: H. R. Jauss. „Proces literackí modernizmu“, s. 31.

18 Slovo, o které 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: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997, s. 10.)

19. století je v rozhovoru vědce a umělce vyjádřil Henri de Saint-Simon následovně:

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 malujeme na plátna, a promlouváme tak k lidem 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 vskutku kněžskou, pochodovat v čele armády veškerého intelektuálního potenciálu lidstva v epoše, kdy tento potenciál dosahuje největšího rozkvětu! To je úkolem umělců, jejich svatým posláním...¹⁹

Jestliže bylo řečeno, kde modernismus v pojetí této práce začíná, je třeba označit i jeho konec. Ten kladu na přelom 60. a 70. let 20. století, kdy se podle Daniela Bella objevuje postindustriální společnost.²⁰ Společnost, která je založena na vyspělé technologii, vysoké rychlosti a informační explozi. Společnost, v níž se vůdčí role ujímá dle amerického sociologa nová třída vědoucích (knowledge class²¹) a kde umělci rezignovali na svou světotvornou misi.

Typické znaky modernismu

Na následujících stranách je věnována pozornost typickým znakům modernismu v pojetí této práce. Jedná se o *tradici, čas a prostor, velkoměsto, individualitu a umění*.

Tradice. Modernismus se často interpretuje jako rozchod s tradicí, ale jeho vztah k ní je daleko komplikovanější. Jak ukázal v 80. letech 20. století britský historik Eric Hobsbawn, modernismus pracuje s tradicí velice cíleně. Hobsbawn dokonce hovořil o „masovém vytváření tradice“ (inventing traditions²²), kdy modernistické společnosti vytvářely vlastní tradici

19 Cituji podle: Daniel Bell. *Kulturní rozpory kapitalismu*. Přeložil Lukáš Grujič. Praha: Sociologické nakladatelství, 1999, s. 58.

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

21 Viz: Miloslav Petrusek. „Doslov“. In: Daniel Bell. *Kulturní rozpory kapitalismu*, s. 330–334.

22 Bližší viz: Eric Hobsbawn. „Introduction: Inventing Traditions“. In: Eric Hobsbawn – Terence Ranger (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge – New

a legitimovaly tak samy sebe.²³ V návaznosti na Hobsbawna upozornil polský sociolog Jerzy Szacki, že problém tradice jako sociologického či antropologického pojmu spočívá v tom, že bývá stále vnímán emocionálně jako jakási hodnota, a nikoliv jako pouhý teoretický fakt.²⁴ Tradice totiž v sobě výrazně obsahuje aspekt identity konkrétní společnosti v závislosti na vlastní historii a kultuře. Jakýkoli útok na tradici je pak nutně vnímán jako útok na složitou strukturu společenské, kulturní a lidské totožnosti.

V 18. století se dostávají do konfliktu dva přístupy k tradici. Jeden reprezentují tradicionalisté se svou afirmací minulosti a „závazné tradice“,²⁵ druhý pak racionalisté, kteří chtěli člověka vysvobodit ze starého světa nerozum. Tento spor řeší navazující romantismus přelomu 18. a 19. století, když přichází s tzv. synkretismem tradice. Minulost a tradici je třeba náležitě poznat a jednoduše si v nich najít vlastní tradici i minulost. Modernismus tento pohled přejímá. Hledí do minulosti a vybírá si z ní pouze takové tradice, jež odpovídají jeho potřebám. Neexistuje pro něj tedy jedna, závazná verze tradice, které je třeba se bez výhrad držet, nebo musí být odmítnuta.

Čas a prostor. V modernismu se čas výrazně zrychlil a prostor zmenšil – byť k postupnému zrychlování času a zmenšování prostoru docházelo během celých dějin lidstva. Nicméně až průmyslová revoluce obě tyto kategorie radikálně proměnila. Svět je čím dál menší a čas je od 19. století stále 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“.²⁶

Celá staletí žil člověk pomalu, až strnule. Dlouhou dobu dokonce i bez jakékoliv představy, že by rytmus a tempo světa mohl sám vytvářet či ovlivňovat. Čas determinoval člověka, nikoliv naopak. Středověký venkovan žil v souladu s časem přírody, která určovala 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

York: The Cambridge University Press, 1983, s. 1–14.

23 Viz: Eric Hobsbawn. „Mass-Producing Tradition: Europe, 1870–1914“. In: *Tamtéž*, s. 263–307.

24 Viz: Jerzy Szacki. *Tradycja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 30.

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

26 Peter Borscheid. *Virus času: Kulturní dějiny zrychlování*. Přeložil Pavel Sojka. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 7.

ostrá hranice jako v moderní době. Jedná se o ideál životní autenticity, kterou modernističtí utopisté budou ve svém světě hledat.

Neznamená to ale, že by si středověký člověk nevytvářel svůj vlastní 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 odvozen od organického času přírody. „Na rozdíl od lineárního konceptu času, v němž dominuje představa neustálého pokroku, má [...] jedinec [díky cyklickému času] přibližnou představu o tom, co ho čeká a na co se musí připravit.“²⁷ Cyklické vnímání času mělo také svůj duchovní rozměr. Tím, že byl protkán náboženskými svátky a slavnostmi s konkrétními rituály, vznikl specifický „klidový časoprostor“, vznikl sváteční čas a prostor namířený k transcendenci.²⁸ Člověk, který v takovém cyklickém čase žil, měl jistotu, že stejné svátky a slavnosti a s nimi rituály vykonávali jeho předci a že je budou vykonávat také jeho potomci. Stal se tak přirozenou a integrovanou součástí dané společnosti a její kultury.

Teprve průmyslová revoluce ovšem představovala v prožívání času a prostoru radikální změnu. Cyklický čas byl nahrazen časem lineárním a člověk jej začal dokonce uměle „vytvářet“. Sjednotil všechny lokální kalendáře a časové odchylky. Čas určovaly čím dál přesnější stroje. V roce 1876 rozdělil kanadský inženýr Sandford 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. století se den začal rozdělovat místo dvakrát dvanácti hodin pouze na čtyřiaadvacet hodin.²⁹

Abstraktní čas měl ale také vliv na lidské tělo. Na začátku 20. století začal s časem experimentovat Frederick W. Taylor, který jej chtěl rozkrájet „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.“³⁰ 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*

27 *Tamtéž*, s. 16.

28 K transcendenci byl samozřejmě namířen také náboženský lineární čas, který směřoval ke spáse. Lineární čas náboženství však ponechávám stranou, podstatnější pro tento výklad je modernistická proměna v přístupu k času cyklickému.

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

30 P. Borscheid. *Virus času: Kulturní dějiny zrychlování*, s. 283.

podniku. Jeho poznatky se velice rychle šířily a zaváděly do praxe v celém euroamerickém civilizačním prostoru.

Na prostor modernistického světa a ve výsledku také na samotného člověka měla velký vliv železnice. Železnice změnila význam vzdálenosti. A především umožnila cestovat prakticky každému, protože byla finančně dostupná a hlavně 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?³¹

Velkoměsto. Od dob průmyslové revoluce se město začalo vzdalovat venkovu. V literatuře 19. století vznikají dva protichůdné obrazy města a venkova. Vesnice – a dokonce i ta „hladovějící, bez lidí a vyplivující své nuzáky“³² – 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. V mnohých modernistických autorech pak „[m]ěsto vzbuzuje obavy, touhu po útěku, pocit tíhy a bezmoci“.³³ Naopak venkov se vyliďňoval a jeho obyvatelé odcházeli do města za prací.

Od počátku 19. století se městská populace zvětšuje geometrickou řadou.³⁴ Koncentrací značného množství lidí na jednom místě poznal modernistický 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“.³⁵

Individualita. Synkretismus tradice (a spolu s tím zrušení jednoho jasného hodnotového systému), radikální proměny kategorií času a prostoru, nové společenské interakce a proměna přístupu k samotnému lidskému tělu, to vše mělo vliv na prožívání člověka a jeho individuality. Modernismus přišel

31 *Tamtéž*, s. 124.

32 Jerzy Jedlicki. *Świat zwyrodniały: łęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo SIC!, 2000, s. 92.

33 *Tamtéž*, s. 93.

34 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.

35 D. Bell. *Kulturní rozporný kapitalismus*, s. 69.

s novým konceptem člověka, s novým konceptem lidského Já, které již ne-
sdílelo určitou společnou podstatu, jak to o něm hlásala klasická filozofie.
V modernismu se stal člověk subjektem, neopakovatelným Já,

které se zabývá především svojí individuální *autenticitou*, svojí jedinečnou,
neredukovatelnou povahou, oprostěnou od společenských výtvorů a kon-
vencí, od veškerých masek, přetvárek a jiných pokřivení, které lidskému
Já společnost ukládá.³⁶

Modernistického člověka determinuje jeho osvobozená vůle.³⁷ Vůle je ostat-
ně kritérium, jímž J. W. Goethe definoval moderního člověka.³⁸ Ke kate-
goriím jako antický versus moderní přidal „měti“ versus „chtěti“.³⁹ „Měti
uloženo člověku,“ říká Goethe a pokračuje, „chtění si sám člověk uklá-
dá, člověka vůle jest jeho nebe“; „chtění přesahující síly jednotlivce [...] jest moderní“.⁴⁰ Důraz na Goethovo chtění, společně se získanou sub-
jektivností a až přehnanou sebereflexí tvořilo nejdůležitější charakte-
ristiku moderního Já. Modernistický člověk tak nabyl svou jedinečnost
a neopakovatelnost.⁴¹

Změna fyzického světa i samotné lidské individuality se přirozeně také pro-
jevila ve světě metafyzickém, jenž se modernímu člověku „ztrácel“ před
očíma: „Vše trvalé a stálé se mění v páru, vše posvátné se znesvěcuje a lidé

36 *Tamtéž*, s. 44.

37 Při vši složitosti a ambivalentnosti modernistického pojetí Já existují přirozeně
i jiné, či dokonce opačné přístupy – viz např. A. Schopenhauer, který v *Metafyzice
lásky* hlásá iluzornost svobodné vůle moderního člověka. (Viz: Arthur Schopenhauer.
Metafyzika lásky. Přeložil Ladislav Kempný. Olomouc: Nakladatelství Přátel
duchovních nauk, 1992.)

38 Vedle Goetha lze na tomto místě mimo jiných jmenovat i F. Schillera, který se
v eseji *O vznešenosti* zabývá svobodou lidské vůle a svrchovaností člověka jakožto
duchovní, mravní a estetické bytosti. (Viz: Friedrich Schiller. „O vznešenom“. In:
Tentýž. *Estetické úvahy o umění*. Přeložil Bohumil Schaefer. Bratislava: Tatran,
1985, s. 229–241.)

39 Viz: Karel Adámek. „Goethe a Schlegel o Shakespearovi“. *Lumír*. 1859, roč. 9,
č. 27, s. 641.

40 *Tamtéž*, s. 641–643.

41 Daniel Bell z tohoto obratu k jedinečnému subjektu vyvozuje vznik nejrůznějších
hnutí, která od 19. stol. začala bojovat za práva menšin (ženské hnutí, boj proti
otrokáství, práci dětí atd.). Současně se ale jedná o masová hnutí, dobu jejich
vzniku, s důrazem na pojem „masy“, tedy protikladu svrchovanosti a jedinečnosti
jednotlivce: „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.“ (D. Bell. *Kulturní rozpory
kapitalismu*, s. 70.)

jsou posléze donucováni dívat se na své životní postavení a vzájemné vztahy střízlivýma očima.“⁴²

Umění. Zrod modernistické individuality 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 v plenéru.⁴³ Opuštěním ateliéru s divadelně pojatými kompozicemi objevilo výtvarné umění zcela jiný prostor. Zjistilo, že tento svět netvoří pevné linie, ale naopak „vše se nachází ve stavu neustálého chvění“⁴⁴ a pohybu. Téma adekvátního zobrazení neustále se proměňujícího světa se stalo příznačným rysem umění 19. století. Stejně tak jako hojně diskutovaná mimetická krize a neustálé hledání nového slohu. Přelom 19. a 20. století 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 uměleckému experimentu, jenž nutně předpokládá existenci poznatelného, ověřitelného systému. V neposlední řadě se důležitým tématem modernistického umění stalo téma vzdělávání nových umělců a uměleckého školství.

Sloučením uměleckoprůmyslové školy s výmarskou akademií vznikl v roce 1919 Bauhaus, jenž představoval jeden z prvních komplexních 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 stát opět 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 věnovali veškerou svou kreativitu a talent vybudování velkolepé kolektivní stavby, která oslavuje Boha. Stavba a stavění/budování, k nimž

42 Karel Marx – Bedřich Engels. *Komunistický manifest*. Podle osmého autorizovaného německého vydání přeložil Ivan Olbracht. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970, s. 32–33.

43 Kunsthistorička Anita Palánová upozorňuje, že se tak stalo i kvůli průmyslově vyráběným barvám, které se díky svým vlastnostem mohly používat i mimo ateliér. (Viz: Anita Palánová. *Výtvarné avantgardy 20. století: 1900–1945*. Praha: Karolinum, 2010, s. 10.)

44 *Tamtéž*.

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.⁴⁵ Inspiraci středověkem lze nalézt i v systému vzdělávání studentů Bauhausu. V čele každé dílny stál 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 i člověka. Tak například v úvodním kurzu (tzv. Vorkurs) byli studenti Bauhausu vzděláváni vedle zákonů přírody a umění také v zákonitostech svého vlastního 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 žili všichni kolektivním způsobem života; ten se mimo jiné projevoval také tím, že studenti nosili bauhausiánský stejnokroj či dodržovali předepsaný denní řád.

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

Modernismus jako krize – krize jako modernismus

Na přelomu 19. a 20. století získal v dílech modernistických autorů a filozofů neobvyklou popularitu pojem krize. Po Friedrichu Nietzsche, podle něhož se „lidský svět ocitl v axiologické prázdnotě, zvané odnedávna nihilismem“,⁴⁶ se v prvních dekádách minulého století objevila řada autorů, kteří tuto výše uvedenou negativní kritiku své doby sdíleli a dále rozvíjeli.⁴⁷ Paul Ricoeur a spolu s ním další autoři hovoří dokonce o krizi jako o permanentním stavu novodobého člověka.⁴⁸

45 Viz: Walter Gropius. „Program of the Bauhaus in Weimar“ [1919]. Přeložili Wolfgang Jabs a Basil Gilbert. In: Timothy O. Benson – Éva Forgács (eds.). *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1930*. Los Angeles – Cambridge, Mass.: Los Angeles Country Museum of Art – MIT Press, 2002, s. 204–207.

46 Cituji podle: J. Jedlicki. *Świat zwyrodniały*, s. 39.

47 Za všechny uvedu alespoň *Zánik Západu* Oswalda Spenglera (1918), *Nový středověk* (1924) Nikolaje Berdjajeva, *Zánik západní civilizace* (1921) Floriana Znanieckého či *Vzpouř davů* (1930) José Ortegy y Gassetu.

48 Paul Ricoeur. „Kryzys – zjawisko swoiscie nowoczesne?“. Přeložila Małgorzata Łukasiewicz. In: Krzysztof Michalski (ed.). *O kryzysie: Rozmowy w Castel Gandolfo: Tom II*. Warszawa: Res Publica, 1990.

Polský sociolog Jerzy Jedlicki si v knize *Świat zwyrodniały* (Zdegenerovaný svět) všiml, jak výrazným tématem přelomu minulého a předminulého století bylo právě téma konce, prázdnoty a krize. Podle Jedlického se toto období projevovalo paradoxem, kdy byl v evropské odborné a krásné literatuře 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. století se ale podle polského sociologa od apokalyptických vizí zániku, jež lze nalézt v předchozích dějinných epochách, lišil několika podstatnými historickými momenty. Ty polský sociolog našel v 2. polovině 18. století a shodují se s modernismem, jak je definován v této práci: začátek industrializace, revoluce ve Francii a proměna lidské duchovnosti. Na tuto celkovou proměnu světa, společnosti a duchovnosti začaly přirozeně reagovat kultura a umění. Analýzou literatury 18. století Jedlicki došel k závěru, že se všechny podstatné argumenty „katastrofického diskurzu“ přelomu minulého a předminulého století objevovaly již v textech anglických romantiků v 2. polovině 18. století. Představa, že se svět řítí do záhuby, byla „neodmyslitelným rubem ideje pokroku. Obě jsou dětmi osmnáctého století.“⁴⁹ Jedlicki nazval 2. polovinu 18. století momentem zrodu civilizace stroje,⁵⁰ v jehož stínu se začala utvářet modernistická civilizace a kultura. Autor dále definoval osm argumentů, které se v souvislosti s civilizací stroje objevovaly v romantických textech nejčastěji:

Náboženský argument. Nová civilizace, která vyrůstá z rozumu, přehlušila hlas Boha. Křesťanskou zůstává pouze svou formou, ale protože neuznává niterné duchovní potřeby člověka, stává se pohanskou (tj. nekřesťanskou ve své podstatě i obsahu). Evropa romantikům připomíná dobu pozdního římského císařství. **Morální argument.** Civilizace stroje zabíjí v člověku vše lidské a šlechtné. Člověk nezná jinou morálku než morálku rivalry; tj. jedná se o útok na (křesťanskou) solidaritu. **Argument lidské identity.** Člověk ztrácí svou celistvou identitu, je „rozkrájen“ do jednotlivých funkcí, stává se strojem (doplňkem stroje). **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. **Politický argument.** V nové civilizaci zanikají stavy a lidská společnost se rozděluje

49 J. Jedlicki. *Świat zwyrodniały*, s. 25.

50 U Jedlického jako „Mechaniczna Cywilizacja“. (Viz např.: *Tamtéž*, s. 34.)

do dvou skupin: na vykořisťovatele a vykořisťované. **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. **Estetický argument.** Nová civilizace zabíjí fantazii, umění a poezii. **Ekologický argument.** Civilizace stroje ničí přírodu, zabíjí faunu a flóru, otravuje řeky.

Všechny výše uvedené jevy se během 19. století rozvíjely. 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 věku, byla plná obrazů zkázy „staré dobré Anglie“, z níž mizí tradiční „cathedral city“ či „church town“ a jsou nahrazovány průmyslovou aglomerací. Stejnou diagnózu moderního světa lze podle polského sociologa nalézt od přelomu 18. a 19. století „od Bostonu po Moskvu“⁵¹.

51 *Tamtéž*, s. 34.



Utopie

Šťastné ostrovy

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. Vydaní této knihy ale také znamenalo, že lidstvo takové šťastné místo 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 nepřírozenost existujících poměrů“. ⁵² Takové situace jsou v dějinách lidstva spojeny s krizí, kdy starý „řád se hroutí a nový se ještě nestal skutečností“. ⁵³ Právě takové momenty nejvíce přejí vzniku utopických vizí. Utopista je pak tím, kdo tuto krizi nejen popisuje, ale kdo vůči ní staví celkovou představu nové, lepší společnosti i světového řádu. V tom spočívá rozdíl mezi reformátorem a utopistou. Zatímco reformátor považuje stávající svět za v podstatě dobrý, k jehož dokonalosti stačí jej jen 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“. ⁵⁴ Utopie, jakkoli nabírají různých podob, se projevují třemi shodnými charakteristikami. Jedná se o složitou teoretickou strukturu, jejímž jádrem je projekt ideální společnosti, který se vztahuje jak ke konkrétní situaci, tak i k univerzálním hodnotám. ⁵⁵ Podle filozofky Ireny Pańków je v případě utopie velice důležité kritérium mýtu. Aby mohla utopie vůbec vzniknout, potřebuje mýtus jako nezbytné podloží, z něhož čerpá své argumenty. Utopie z mýtu nejen vychází, ale také jej racionalizuje a oživuje. ⁵⁶

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

52 Jerzy Szacki. *Utopie*. Přeložil Jan Sedláček. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 106.

53 *Tamtéž*, s. 108.

54 *Tamtéž*, s. 21.

55 Viz: Irena Pańków. *Filozofia utopii*. Warszawa: PWN, 1990, s. 170–172.

56 Viz: *Tamtéž*, s. 188–197.

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 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. století, kdy utopisté tohoto období hledali řešení soudobé krize v minulosti či budoucnosti. Právě v tomto období „byly objeveny“ tři nejvýznamnější historické „ostrovy štěstí“, které byly v přímém rozporu se vznikajícím modernistickým světem. Prvním takovým bezstarostným ostrovem se stala 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.⁵⁷ Druhým šťastným historickým obdobím se stal v době německého romantismu především středověk, kdy lidé „žili ještě opravdově, byli schopni velkých činů, neznali ziskuchtivost a kramářství, závist a egoismus“.⁵⁸ Poslední typ retrospektivní utopie byl v 19. století typický zejména pro kultury střední a východní Evropy, které začaly hledat ideální představu starověké demokracie v rámci vlastních kulturních dějin. Jedná se o utopii prvotní demokracie, jež reprezentovala 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 pospolitě obcí, která na rozdíl od idealizovaného předkřesťanského Polska přežila na ruské vsi (bez zásadních proměn) až do 19. století. Všechny tyto uvedené utopie sdílí představu jakéhosi prvotního věčného řádu, jakéhosi Zlatého věku, jež utopisté potřebují jako

57 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. Lidé zde* [tj. v době F. Schillera] *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 bylo-li zapotřebí, spojoval se v celek s ostatními. Existovala tam pravá morálka i pravá společnost.“ (J. Szacki. *Utopie*, s. 53. Zvýraznění – jj.)

58 *Tamtéž*, s. 53–54.

mýtus,⁵⁹ jak zaznělo výše v citátu z I. Panków: takový věčný řád v dějinách lidstva již existoval, je třeba se k němu vrátit, případně si jej vzít jako příklad hodný následování.

Jednou z významných podob utopie, která se dovolávala takových období v dějinách lidstva, byla utopie řehole. Tento druh utopií se vracel do období raného křesťanství a vzniku mnišství. Vyžadoval po člověku, aby se panující společenské krizi postavil celou svou osobností, proto se podle klasifikace Szackého jedná o druh utopií heroických. Utopie řehole tvořila 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 – 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 původně znamenala řemeslnou či sportovní zdatnost, se v době vzniku mnišství stala synonymem pro lidské zdokonalování a umění odříkání.⁶⁰ 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.⁶¹ Prostřednictvím askeze a podřízení přísným vnitřním pravidlům vyjadřovaly svůj mučednický charakter i mnohé utopie řádu.⁶²

59 Blíže k mýtu a utopii viz také: Mircea Eliade. *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*. Přeložila Eva Strebingrová. Praha: Oikoymenh, 2009.

60 Blíže viz: Karl Suso Frank. *Dějiny křesťanského mnišství*. Přeložil Zdeněk Lochovský. Praha: Benediktinské arcidiecézní svatého Vojtěcha a svaté Markéty v Břevnově, 2003, s. 12–18.

61 Blíže viz: James B. North: *Dějiny církve od Letnic k dnešku: Základní východiska ke zkoumání minulosti křesťanské církve*. Přeložili Rostislav Matulík a Bohuslav Procházka. Praha: Návrat domů, 2001, s. 52–53.

62 Není jistě náhoda, jaké oblíbě se těšila bílá barva v období moderny, především to platí pro 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. Mučednický rys nebyl těmto podobám divadla cizí.

Ne všechny utopie řehole musí mít výrazně náboženský charakter. Stačí, jedná-li se o malou skupinu jedinců, kteří akcentují svůj nesouhlas se stávajícím světem a kteří vůči němu vytvoří paralelní společenství s vlastními pravidly a hodnotami. Mezi taková společenství náležely tzv. přátelské spolky, které koncem 18. stol. a v 1. polovině 19. století zakládali příslušníci romantické mládeže. Tyto spolky byly vyjádřením odmítavého gesta vůči světu „starých“, jež byl v očích mladých romantiků synonymem oportunismu, egoismu a sociálních křivd. Tímto odmítnutím měly být dále artikulovány 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.

V Polsku tuto tendenci reprezentoval Adam Mickiewicz a jeho Společnost filomatů neboli přátel vědy, založená v roce 1817 ve Vilniusu. Historička polského romantismu Alina Witkowska tuto společnost nazvala „republikou mladých“:

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 mladí a přátelství. Krátce řečeno, jde o založení státu mladých.⁶³

Mickiewicz zúročil své zkušenosti ze Společnosti filomatů v *Knize národa polského a poutnictví polského* (Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego), kterou napsal po potlačení listopadového povstání⁶⁴ během pobytu v Drážďanech. V této knize navrhl romantický bard polské emigraci jistý politický program, jež postuloval jako utopii řehole.

63 Alina Witkowska. *Równieśnicy Mickiewicza: Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1962, s. 73. Cituji podle: J. Szacki. *Utopie*, s. 81–82.

64 Listopadové povstání (1830–1831), první polské povstání proti ruské, respektive carské nadvládě. Povstání skončilo drtivou porážkou Poláků a odchodem několika tisícovek představitelů mladá, romantické generace do exilu (byl mezi nimi např. Juliusz Słowacki). Po potlačení povstání ztratila ruská část bývalého Polska řadu práv, státní správa, školství a kultura se začaly rusifikovat a v polské části ruské říše byl vyhlášen výjimečný stav, který byl zrušen až po porážce Ruska během krymské války (1853–1856).

Emigranti, kteří se po prohraném povstání ocitli v Paříži, se měli odlišovat od zbytku francouzské společnosti nejen svými morálními zásadami, ale také idejemi a rovněž úbořem – měli nosit povstalecké čumary. 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.

Podobných spolků a společenství by bylo možné v Evropě 19. století nalézt mnoho. Jejich členy tvořili především představitelé mladé generace středně bohatého měšťanstva a reprezentanti inteligence, kteří si ve stávajícím modernistickém světě nedokázali najít odpovídající místo a kteří nechtěli sdílet hodnoty, jež jim takový svět a společnost nabízely. Vrchol těchto tendencí připadl na přelom předminulého a minulého století, kdy se na evropském kontinentu objevila řada společenství, jež na krizi, kterou přinesla industriální civilizace, odpověděly zakládáním komunit. Vznikaly většinou v povzdálí od velkoměstské civilizace a vytvářely složitou strukturu vnitřní organizace i svébytnou kulturní praxi, jíž žili všichni její členové. Łódzská teatroložka Małgorzata Leyko v knize *Divadlo v krajině utopie* (Teatr w krainie utopii)⁶⁵ konstatovala, že v rámci těchto komunit docházelo k syntéze všech tří základních témat, která se v souvislosti s kritikou modernistického světa objevovala v 19. století nejčastěji. Jedná se o společnost, lidské tělo a duchovnost. Společnost těchto komunit se konstituovala na základě ideálů rovnosti a blízkých mezilidských vztahů. Lidské tělo bylo pojímáno holistickým způsobem: členové těchto komunit rozvíjeli tělesnou zdatnost, zřikali se nejrůznějších požitků (tabák, alkohol, maso), vytvářeli si pro danou komunitu specifický oděv (anebo naopak oděv odmítali úplně) a zejména žili v souladu s rytmem přírody. V oblasti duchovnosti se tyto komunity soustředily na prohlubování autentické spirituality – a to bez ohledu na to, zda vycházely z křesťanství, anebo z jiné, často východními náboženstvími inspirované religiozity. Duchovnost těchto komunit se nezřídka projevovala také vlastními rituály, náboženskými svátky či slavnostmi. Takto koncipované komunity splňovaly nejednou definici heroické utopie řehole, jak ji definoval J. Szacki: vytvářely uzavřenou synekdochu, odmítaly

65 Małgorzata Leyko. *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*. Gdaňsk: słowo/obraz terytoria, 2012.

O knize jsem psal pro časopis *Theatralia*. (Viz: Jan Jiřík. „Šťastné ostrovy německého divadla“. *Theatralia*. 2014, roč. 17, č. 1, s. 386–388.)

hodnotový a politický stav dané společnosti a svým ideálům se jejich členové ochotně a absolutně podřizovali.

Vedle komunit – řekněme – běžných, vznikaly záhy také komunity umělecké nebo komunity, v jejichž čele stál umělec. V nich se kromě odmítavého gesta vůči stávajícímu světu projevoval rovněž kult umělce, jenž – jak zaznělo již dříve – byl povolán k celkové obrodě modernistické společnosti. Takové komunity vznikaly kolem roku 1900 nejprve v prostředí výtvarných umělců,⁶⁶ v druhé dekádě minulého století a bezprostředně po 1. světové válce se začaly objevovat také mezi divadelníky.

66 Připomeňme si na tomto místě výstavu, která byla pod názvem *Umělci a proroci* k vidění na podzim 2015 v Národní galerii v Praze a která se věnovala utopickým tendencím výtvarníků v německojazyčném prostoru. (Více např.: Radan Wagner. „Bosonozi umělci a geniální proroci“ [online, cit. 26. 11. 2017]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/bosonozi-proroci-i-genialni-umelci-du0-/recenze.aspx?c=A150908_132421_pozice-recenze_kasa.)



Polské divadlo před Redutou

Počátky polského reformního divadla

Od 2. poloviny 19. století 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 na území rakouského záboru (tj. Krakov a Lvov), kde polská společnost, její kultura a jazyk nebyly vystaveny takovému politickému tlaku, jako tomu bylo v záborech ovládaných Rusy a Prusy.

Lvovská scéna se otevřela 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 tří 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. Jako první polský divadelník začal uvádět hry romantických emigrantů. Roku 1872 inscenoval dnes již téměř zapomenutou hru *Konfederaci barscy* Adama Mickiewicze. Od roku 1869 se soustředil také na dramatiky 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.

Divadlem Stanisława Koźmiana prošla řada hereckých osobností, které měly velký vliv na utváření moderního herectví konce 19. století.⁶⁷ Zvláštní důraz kladl Koźmian na historicky věrné zachycení zobrazovaného prostředí, v němž vycházel ze studia autentických pramenů a ikonografie.

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

V poslední dekádě 19. století se začalo hlásit o slovo Mladé Polsko, které v divadle vidělo vhodného spojence v revizi národních mýtů. „Publikum

67 Jednalo se např. o Antoninu Hoffmannovou, Helenu Modrzejewskou, Ludwika Solského či Romana Żelazowského.

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 o jeho rozmach.“⁶⁸

V roce 1893 bylo otevřeno nové městské divadlo v Krakově a v roce 1900 divadlo ve Lvově. Obě budovy byly vybaveny nejmodernější divadelní technikou, obě měly elektrické osvětlení⁶⁹ a každá z nich byla určena pro tisíce diváků. Prvním ředitelem těchto scén se stal Tadeusz Pawlikowski (1893–1900 Krakov, 1900–1906 Lvov).

Pawlikowski studoval původně hudbu a dirigování, mimo jiné i u Ference Liszta. V 80. letech 19. století pobýval v Německu, kde začal studovat divadelní režii, a to nejprve ve Výmaru u Jocz a Savitse a dále u Ludwika Chronegka v Meiningenu. Na začátku 90. let byl pravděpodobně stážistou v Théâtre Libre. Pawlikowski byl v pravém slova smyslu prvním polským režisérem. 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 zachyceným prostředím.⁷⁰ Ve Lvově se Pawlikowski přiblížil symbolistické režii; začal experimentovat se světlem, a dokonce i s filmem.⁷¹ Významný byl jeho přínos v oblasti repertoáru, v němž se poměrně rychle objevovaly novinky naturalistické, symbolistické dramatiky, psychologického realismu či impresionismu, jako byly například hry H. Becquea, M. Maeterlincka, A. P. Čechova, A. Schnitzlera či A. Strindberga a L. Andrejeva. Jako první také uvedl dramatickou tvorbu představitelů Mladého Polska v čele se Stanisławem Wyspiańským, který u Pawlikowského debutoval roku 1898 hrou *Varšavanka* (Warszawianka). Po odchodu z ředitelského postu pokračoval v režírování a psaní o divadle. Od roku 1908 začal publikovat své překlady textů divadelního reformátora E. G. Craiga.

68 Zbigniew Raszewski. *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa: PIW, 1978, s. 162.

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

70 Naturalistickým stylem byly v Krakově inscenovány i hry nastupující mladopolské generace symbolistických dramatiků.

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

Mladé Polsko a Stanisław Wyspiański

Mladé Polsko změnilo dosavadní uvažování o divadle – promýšlelo novou estetickou podobu divadla i jeho roli ve společnosti. Drtivá většina mlado-polských představ však zůstala v období přelomu 19. a 20. století pouze na papíře. K jejich skutečné realizaci došlo až po 1. světové válce, kdy do polského divadla nastoupila generace J. Osterwy, M. Limanowského a L. Schillera.

Mladé Polsko lze situovat mezi následující data: V roce 1893 se v krakovském časopise *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* objevil cyklus článků *Reformátoři scény*, které referovaly 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 umění“ a která umožňuje „rozvoj specifického stylu národního umění“.⁷² Dvacetiletí Mladého Polska mělo několik etap.

První etapa se zaměřila na recepci zahraničního dramatu, a to zejména na tehdejší skandinávskou dramaturgii (H. Ibsen, B. Bjørnson a A. Strindberg) a na hry M. Maeterlincka. Velkému zájmu se dále těšilo divadlo R. Wagnera – ať už se jednalo o jeho opery, či divadelní inscenace v Bayreuthu. V novém zahraničním dramatu byla oceňována především jeho forma, jež dokáže, jak tvrdili tehdejší autoři, obrodit divadlo. V letech 1900–1905 probíhala druhá fáze, kdy polští divadelníci začali hledat vlastní, národní podobu moderního uměleckého divadla a kdy se začali vracet k Adamu Mickiewiczovi a jeho pařížským *Přednáškám o slovanské literatuře*. Především v přednášce uváděné pod názvem *Lekce 16*, v níž se romantický básník zabýval slovanským dramatem, viděli mladopolští divadelníci předzvěst reformovaného divadla. Právě v této době vznikla představa monumentálního divadla (teatr monumentalny), které má být specificky polskou podobou divadla-chrámu. Poslední fáze Mladého Polska v divadle začala po roce 1905, kdy do polského prostředí začaly pronikat reformní názory E. G. Craiga a jeho myšlenky o roli 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

72 Leon Schiller. „Przeszłość i przyszłość Teatru Polskiego“ [1918]. In: Tentýž. *Teatr ogromny*. Edičně připravil Zbigniew Raszewski. Warszawa: Czytelnik, 1961, s. 25.

1902.⁷³ Japonské divadlo bylo pro mladopoláky „prvním a jediným divadlem, [...] které je [...] stále ještě neznámé, ale jaké si vysnili Wagnerové a Maeterlinckové: novým samostatným druhem Umění, tak jako je jím zpěv, hudba, drama nebo malířství“.⁷⁴ U Japonců bylo oceňováno především jejich herectví, které představovalo dokonalou syntézu tance, zpěvu a stylizovaného pohybu a bylo vzdálené věrnému napodobování každodenní reality. Vyzdvihoval se vztah orientálních divadelních kultur k náboženství, archetypu a mýtu. Tato témata byla v mladopolském myšlení o divadle často zdůrazňována. Zbigniew Osiński nazval reformní divadlo mytickým, protože se vrátilo do sféry posvátna: „Prvotní mytické vzorce, archetypy lidských situací, které fabuluje divadlo XVIII. a XIX. století podceňovalo a opomíjelo, se od dob *Velké reformy* opět staly velkým potenciálem umění [...]“.⁷⁵ V polském kontextu byl tento návrat obzvláště silný, protože panovalo všeobecné přesvědčení, že „náboženská divadla je jeho zásadním rysem, který mu nemůže být odňat“.⁷⁶ Tento názor potvrzovaly i knihy a studie prvních polských historiků divadla, které zdůrazňovaly původ divadla v kultech Dionýsa a Krista.⁷⁷ Charakteristické pro texty teoretiků i praktiků je používání teologických termínů a metafor, jimiž byla popisována minulost i budoucnost 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 podle mladopolských myslitelů údajně všechny dramatické žánry v čele s žánrem nejideálnějším – tragédií:

- 73 K vlivu orientálního divadla na polskou reformu viz: Roman Taborski. „Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego“. In: Irena Sławińska – Maria Barbara Stykowa (eds.). *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 145–164.
- 74 Jan August Kisielewski. „O „Japończykach“ w teatrze“ [1902]. In: Irena Sławińska – Stefan Kruk (eds.). *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966, s. 295.
- 75 Zbigniew Osiński. *Teatr Dionizosa: Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972, s. 308–309. Cituji podle: Kazimierz Braun. *Druhá divadelní reforma?: /Studie/*. Přeložil Jiří Vondráček. Praha: Divadelní ústav, 1993, s. 30.
- 76 Stanisław Brzozowski. „Teatr krakowski“ [1905]. In: Irena Sławińska – Stefan Kruk (eds.). *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*, s. 201.
- 77 Viz např.: Stanisław Windakiewicz. *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1903; Marian Dienstl. „Średniowieczna scena a szopka krakowska“. *Czas*. 1909, č. 135–137; Stanisław Windakiewicz. *Teatr ludowy w dawnej Polsce*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1902.

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 kněze 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 zmraženému zraku nedostupné. A [tragédie] navíc přináší opojné hrátky zraku a sluchu, múzické omámení vegetativních lidských instinktů, je šamanským tancem života a smrti, halucinací hašišem omámeného fakíra.⁷⁸

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.

Termínem, který se v textech o divadle na přelomu 19. a 20. století používal nejčastěji, bylo mystérium. Těžko přesně stanovit, co v textech polských reformátorů mystérium znamenalo. Lze jen konstatovat, že reprezentovalo vše, co ve vizích představitelů Mladého Polska představovalo budoucí umělecké divadlo. Mystérium nacházeli mladopoláci ve středověkém divadle, v lidovém divadle i v textech romantických tragédií. Mystérium pro ně představovala antická tragédie i myšlenky filozofů 19. století. V mystériu se zjevovala i výjimečnost nadčlověka F. Nietzscheho... Díky mystériu byl člověk podobně jako v antroposofii R. Steinera zasvěcen do odvěkého zápasu dobra a zla. Mezi nejčastějšími charakteristikami mystéria se objevovala slova jako posvátnost, zasvěcení, osvobození a tragédie. Mysterijní divadlo mělo být divadlem navýsost křesťanským, jehož obnovením mohlo dojít k návratu k původním, nezkaženým zdrojům evropské kultury: „Pojmenování představení termínem ‚mystérium‘ zavazovalo jak diváky, tak i herce k *duchovnímu přijímání*, ke společnému, autentickému prožívání posvátna.“⁷⁹

78 Ostap Ortwin. „Utopie o dramacie“ [1902]. In: Irena Ślawińska – Stefan Kruk (eds.). *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*, s. 165.

79 Anna Truskolaska. „Młodopolska ekspansja pojęcia ‚misterium‘“. In: Irena Ślawińska a Maria Barbara Stykova (eds.). *Wstęp do mitów teatralnych Młodej Polski*, s. 305.
Zvýraznění – jj.

Zvláštní důraz na duchovní charakter divadla lze nalézt již ve zmiňované přednášce *Lekce 16* Adama Mickiewicze, kterou polský básník přednesl na začátku 40. let 19. století v rámci kurzů o slovanské literatuře na Collège de France. Romantický dramatik zde nachází 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“.⁸⁰ Tento konflikt lze podle Mickiewicze nejlépe vyjádřit v mystériích, k nimž by se mělo slovanské drama opět vrátit. Druhým zdrojem slovanského dramatu pro něj byla lidová kultura a její víra v nadpřirozený svět a kult mrtvých, které daly vzniknout svátku mrtvých, dziadům. V dziadech se projevuje jedinečnost polské duchovnosti a zároveň kolem nich a z nich může vzniknout originální divadelní kultura tak, jak tomu bylo v případech dionýsií a středověkého divadla.

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

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

Vedle dramatu se přednáška zabývá také jeho inscenováním. Mickiewicz odmítá divadlo své doby, které na scéně věrně zobrazovalo prostředí salonů a budoárů. Ideální divadlo by se naopak mělo inspirovat bulvárním divadlem, jako byl Cirque Olympique, který se specializoval na velkolepé divadelní podívané, ve kterých často vystupovaly stovky statistů. Mladopolarci chápali Mickiewiczovy výtky vůči francouzskému divadlu 1. poloviny 19. století jako argumenty proti divadelnímu naturalismu, který do nejmenších detailů přenášel na jeviště zobrazované prostředí i postavy, a navíc mezi diváky a herce postavil tzv. čtvrtou stěnu.

Návrat k myšlenkám z *Přednášky o slovanském dramatu* nastal po roce 1900 a je spojen s tvorbou Stanisława Wyspiańskiego.

80 Adam Mickiewicz. *Dzieła: Literatura słowiańska*. Warszawa: Czytelnik, 1955, s. 126.

Wyspiański začínal v 90. letech 19. století u Tadeusze Pawlikowského jako scénograf. Roku 1901 debutoval jako režisér prvního polského uvedení hry *Dziady* A. Mickiewicze. Ve své inscenační tvorbě začal Wyspiański zavádět do naturalistického stylu krakovského divadla symbolismus a secesi. Scénu chápal jako architektonický prostor, ve kterém by se neměly používat dvojrozměrné dekorace, jako tomu bylo doposud. Experimentoval se světlem, nezřídka využíval principy laterny magiky a stínového divadla. V jeho inscenacích začalo být slovo upořádováno. Wyspiański chápal inscenaci jako souhrn všech inscenačních složek, ve kterém si jsou rovny text, scénografie, hudba a herectví. Svou představu divadla pojmenoval termínem ohromné divadlo (teatr ogromny), které mělo velmi blízko ke konceptu gesamtkunstwerku Richarda Wagnera.

Wyspiański vynikl nejen jako inscenátor, ale také jako dramatik. V dramatické tvorbě překvapoval nejen tematikou, ale i způsobem jejího uchopení. Většinu svých dramat napsal veršem, inspiroval se živým i archaickým jazykem a také polskými dialekty. Tématem jeho her byly aktuální politické problémy i historie Polska. Již například uvedení *Veselky* (Wesele)⁸¹ ukázalo, jak dokázal Wyspiański obě oblasti originálně pojmut 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 Věcheta a Wernyhory až mytický rozměr a zároveň tragické vyznění. Wyspiański vytvořil jako první politické drama, které nemělo melodramatický charakter, jak tomu bylo doposud. Současně vnesl na scénu události z polské historie, jež byla představiteli Mladého Polska považovaná za nedramatickou. Syntézou několika tematických rámců a odlišných kontextů vytvořil dílo, které bylo největším šokem, „jaké publikum [v polském divadle] zažilo od konce 18. století“.⁸² Podobně Wyspiański postupoval i v případě dalších dramat, v nichž aktuální politická témata a polskou historii konfrontoval s antickou mytologií. Jedná se o hry, jako je například *Achilles* (Achilleis), *Akropolis* či *Listopadová noc* (Noc Listopadowa), v nichž se přirozenou součástí polského tématu stávají starořeční bohové a rekové a ve kterých se polské téma rovná antickému mýtu.⁸³ Slovenská

81 Premiéra 16. března 1901 v Městském divadle v Krakově.

82 Z. Raszewski. *Krótka historia teatru polskiego*, s. 165.

83 K této tendenci v kontextu recepcce starořecké divadelní kultury na polských scénách viz: Jerzy Axer – Malgorzata Borowska. „The Tradition of the Ancient Greek

teatroložka a polonistka Martina Filínová v analýze „antických her“ Stanisława Wyspiańskiego identifikovala principy, jimiž vytvářel domácí verzi antické tragédie:

Prostřednictvím syntézy mýtů, spájáním odlišných kulturních kontextů Wyspiański vytvárá akúsi „połskou Heladu“, ktorú najlepšie vystihujú symboly Akropoly-Wawelu a zmŕtvýchvstalého Salwatora-Krista-Apolóna, prichádzajúceho spasíť poľský národ. V súvislosti s antickými inšpiráciami ešte treba spomenúť drámy *Kliatba* a *Sudcovia*, v ktorých aktuálne udalosti Wyspiański podáva v uzavretej štruktúre gréckej tragédie a vnáša do nich opäť pojmy viny, trestu, kliatby, osudu.⁸⁴

V roce 1905 Wyspiański neúspěšně kandidoval na uvolněný post šéfa krakovského divadla. Začalo se o něm tehdy psát jako o „jednom ze zvoníků, který v [divadelním chrámu] budí národ ku zmŕtvýchvstání“;⁸⁵ jeho divadlo se stalo „základním kamenem budoucí stavby [divadla-chrámu], o které snil Mickiewicz“.⁸⁶ Čelní představitelé Mladého Polska v jeho koncepci viděli nové divadlo, které odpovídá reformním tendencím a je také divadlem-chrámem, kde se pro potřeby polské společnosti slouží bohoslužba v podobě divadelního 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 duši herců promlouvat k pravdě duši diváků. Publikum přestane být davem opuštěných jedinců a stane se skupinou [jednoho] ducha, církví tvořící a osvobozující. Takovou církví⁸⁷ polských duší mělo být divadlo Wyspiańskiego v Krakově. [...] Wyspiański cítil, že kdo tvoří pro Polsko, musí v Polsko věřit; jeho tvorba byla aktem víry.⁸⁸

Theatre in Poland“. In: Platon Mavromoustakos (ed.). *Production of Ancient Greek Drama in Europe During Modern Times*. Athina: University of Athens, 1999, s. 69-74.

84 Martina Filínová. „Antické drámy Stanisława Wyspiańskiego – Analýza drámy *Návrat Odysea*“. *Slovenské divadlo*. 2007, roč. 55, č. 1, s. 93.

85 Tadeusz Miciński. „Teatr-Świątynia“ [1905]. In: Irena Ślawińska – Stefan Kruk (eds.). *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*, s. 195.

86 Leon Schiller. „Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański“ [1909]. In: *Tamtéž*, s. 212.

87 V originále: *kościół*, jenž má v polštině význam církev, který vzhledem k tématu práce při překladu upřednostňují, a zároveň kostel, čímž je čtenáři originálu implikován význam chrámu.

88 Stanisław Brzozowski. „Wyspiański o Hamlecie“. *Krytyka*. 1905, č. 7, s. 66. Cituji podle: Anna Truskolaska. „Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium““. In: Irena Ślawińska – Maria Barbara Stykova. *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, s. 302.

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

Divadlo Wyspiańského je Bojující Církví⁸⁹; v jeho gotickém sklepení se rozléhá hlas velkého kněze, 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 Přijímání. Podstata Bojující Církve je zde zřetelnější, 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 zanařikal: „Eli, Eli, Lamma Sabacthani!“; polský bard stojící před takovým národem musí na své loutně hrát jako Jeremiáš, Tyrtaios a svatý Jan.⁹⁰

Wyspiański se po boku Mickiewicze, J. Słowackého a Zygmunta Krasińského stal novým vtělením romantických bardů, tzv. věštců. V jeho případě bylo navíc důležité nejen to, že u něj jeho současníci nacházeli ozvuky polského mesianismu vyjádřené skrze divadlo, ale zejména to, že byl praktickým reformním divadelníkem. Na jeho koncepci divadla se začali odvolávat další generace divadelníků (např. L. Schiller či W. Horzycy), kteří v období mezi světovými válkami tvořili tzv. monumentální divadlo – tedy divadlo nava-
zující na polský mesianismus a divadlo ryze umělecké.

Stanisława Wyspiańského se však nedovolávali pouze ideologové monumentálního divadla. Roku 1905 vydal Wyspiański *Studii o Hamletovi*, jež byla jakousi režijní knihou nikdy nezrealizované inscenace Shakespearovy hry a ve které sepsal řadu svých úvah o herectví a úloze herce.

Herec je pro něj nejdůležitějším elementem divadla. Všechny divadelní reformy 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 hraje významnou roli jak hercova fyzická a emocionální příprava, tak i jeho originální osobnost.

89 Tímto termínem autor odkazuje ke středověké scholastice, která rozděluje církev na pozemskou *ecclesia militans* (církev bojující) a na *ecclesia triumphans* (církev vítězíci), jež vítězí v nebi.

90 Leon Schiller. „Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański“ [1909]. In: Irena Ślawińska – Stefan Kruk (eds.). *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*, s. 211–212.

V poeticky psané *Studii o Hamletovi* autor nehovoří o potřebě výchovy herců k individualitě či o potřebě fyzických a emocionálních cvičení explicitně. Tato potřeba z jeho metafor vyplývá jaksi mimochodem. Artikulovat ji začnou až jeho nástupci, především v prostředí divadelního studia Reduta, které si *Studii o Hamletovi* zvolilo jako vlastní návod pro reformu herectví.

Stanisława Wysocka

Krátce před 1. světovou válkou se ve Varšavě objevuje generace krakovských divadelníků, kteří byli silně ovlivněni divadlem Tadeusze Pawlikowského a Mladého Polska. Je mezi nimi například Arnold Szyfman, Leon Schiller, Juliusz Osterwa či scénografové Wincenty Drabik a Karol Frycz. Všichni jmenovaní se výrazným způsobem podíleli na proměně ospalé divadelní kultury ve Varšavě, kterou začali konfrontovat s nejnovějšími proudy evropského divadla.

Na podzim 1913 zorganizoval Leon Schiller v galerii Zachęta mezinárodní výstavu moderní scénografie. Vedle polských scénografů (např. zmíněný W. Drabik) se jí se svými návrhy zúčastnil i E. G. Craig, jenž napsal do katalogu výstavy také úvodní stať o divadle jako o svrchovaném uměleckém druhu s režisérem v čele.⁹¹

Od ledna téhož roku fungoval ve Varšavě Teatr Polski. Založil jej A. Szyfman, jenž nechal z vlastních zdrojů postavit nejmodernější divadelní budovu v Polsku. Divadlo o celkové kapacitě tisíc diváků mělo jako první polská scéna točnu a rozvinutý světelný park, s jakým 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. století, a prefabrikované dekorace. Pro každou inscenaci vznikala originální scénografie, kterou pro

91 S E. G. Craigem se L. Schiller seznámil v roce 1908 v Paříži. Pro Schillera byl anglický divadelník velkým vzorem jako divadelní reformátor a také v tom, jaký důraz kladl na postavení režiséra. Schiller nacházel v jeho statích potvrzení vize monumentálního divadla. V Craigově časopise *The Mask* publikoval studii o divadle St. Wyspiańskiego a zároveň začal myšlenky E. G. Craiga propagovat v Polsku. Schillerem začíná dlouhá řada jmen polských režisérů, kteří se k dílu E. G. Craiga odvolávali či na něj navazovali (např. Tadeusz Kantor a Józef Szajna ad.). [Ke Craigově polské recepci blíže viz: Henryk Jurkowski. „Niespełniona wielkość: Z dziejów recepcji Edwarda Gordona Craiga w Polsce“. *Pamiętnik Teatralny*. 2003, roč. LII, z. 3–4, s. 46–93; Małgorzata Sugiera. „Opery Craiga: Craig, Stanisławski i Moskiewski Hamlet“. In: *Mity teatru XX wieku: Od Stanisławskiego do Kantora*. Kraków: UJ, 1995, s. 31–52.]

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 připravovali herci jednotlivé inscenace, s nimiž pod hlavičkou Teatru Polského vystupovali v polských městech ruského záboru a na dalších místech ruského impéria (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. světové válce. Výjimečné postavení si v meziválečném období udržel jak co do inscenační, tak i dramaturgické praxe – právě zde proběhly například 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 město opustit. 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 působila během 1. světové války také Stanisława Wysocka, která založila roku 1915 v Kyjevě první polské divadelní studio.

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 a byla titulována jako „druhá Modrzejewská“. Po odchodu z krakovského souboru působila pohostinsky 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 divadla v Krakově⁹² Wysocka poprvé setkala s K. S. Stanislavským, jenž byl pro ni velkou inspirací v úvahách o reformě divadla. „Kdože [...] může obrodit divadlo? Pouze herec.“⁹³ Wysocké se jednalo o nový typ herce, který nebude

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

93 Stanisława Wysocka. „Tylko aktor“ [1920]. In: Tatáž: *Teatr przyszości*. Edičně připravil Zbigniew Wilecki. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973, s. 39.

pouhým recitátorem slov. „Slovo stojí přeci až na třetím místě. Nejprve se objevuje myšlenka, potom gesto a teprve poté slovo.“⁹⁴ 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 (jógu). [...] Vše na celém světě vychází z rytmu, pouze člověk, a zejména člověk vychovaný ve městě, se stal arytmiickým. 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 dokonale rolníci chodí, jaké mají různé, volné pohyby! Rytmiická práce, neustálý pobyt na vzduchu jim 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 omezeným – takový člověk je ošklivý. [...] budoucí herec musí mít dobře posazený hlas. Jak to dokázat bez 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.⁹⁵

Aby se objevil nový typ herce, je potřeba od základů změnit jeho praktickou a teoretickou přípravu. Mladí adepti herectví měli být od počátku studií zapojeni do každodenního provozu divadla. Během vzdělávání by měli projít řadou cvičení, která jim umožní dokonale ovládnout pohyb a hlas. Důležitou součástí hercovy výchovy mělo být také rozvíjení představivosti a schopnosti koncentrace. Zvláštní důraz kladla Wysocka na morálku herce a na jeho odpovědný vztah 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“.⁹⁶

Nejdůležitější roli v obrozeném divadle spatřovala Wysocka v postavení diváka, který se dnes „cítí ukřivděný [...] [protože v] divadle není pro jeho tvorbu místo“.⁹⁷ Herec, dobře si vědomý svého těla a hlasu, má poskytovat divákovi dostatečný prostor, v němž by mohl uplatit fantazii a aktivně

94 Stanisława Wysocka. „Studia teatralne“ [? 1922-1923]. In: *Tamtéž*, s. 129.

95 *Tamtéž*, s. 143-150.

96 *Tamtéž*, s. 137.

97 S. Wysocka. „O teatrze Studya“ [1916]. In: *Tamtéž*, s. 30.

se spolupodílet na probíhajícím představení. Každá významná divadelní kultura dosáhla dokonalosti 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 byla představivost diváka živá, na všechno reagovala, [...] vytvářela mocné obrazy, o nichž se vyprávělo.⁹⁸

Podobně tomu bylo podle Wysocké ve středověku a také u Shakespeara. Na začátku 18. století se v divadle objevuje realismus, který omezuje divákovu aktivní participaci během představení. Jeho pasivitu pak umocnilo divadlo Meiningenských, „kteří založili naturalistické divadlo, nejpříšernější směr dramatického umění, který odsunul diváka na druhou kolej, uzavřel mu cestu k tvorbě [...]“.⁹⁹ V naturalistickém divadle přestal být divák herci 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 představivost, 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 skutečně živé krásy, po zážitcích vznešených duchovních stavů, toužíme po velkých hrdinech, po přebohatém světě fantazie, kterou dnešní divadlo nezná. Divadlo budoucnosti bude mít jiná hesla: Od duše a intelektu k umění! Od umění k životu!¹⁰⁰

Názory Stanisławy Wysocké na reformu divadla nepůsobí na první pohled nijak originálně. A do značné míry originální ani nebyly. V jejích textech lze nalézt mnoho odkazů na tehdejší ruské reformátory. U Rusů totiž nacházela potvrzení své vize reformy herectví. Cizí jí proto byly představy západoevropské divadelní reformy v čele s M. Reinhardtem, A. Antoinem, E. G. Craigem či A. Appiou, které sice znala z vlastní divácké zkušenosti, ale s nimiž nesouhlasila, protože do středu reformních snah stavěly režiséra.

98 *Tamtéž.*

99 *Tamtéž*, s. 31.

100 S. Wysocka. „*Studia teatralne*“, s. 157.

Nicméně i v případě ruské reformy postupovala Wysocka selektivně. Pocho-
pení měla pro Alexandra Tairova, který stejně jako ona považoval za nej-
důležitější element divadla herce. Chtěl vychovat nového herce, který by
byl odpovědně připraven co do vnitřní i vnější herecké techniky. V praxi
šli však Tairov a Wysocka jinou cestou. Nelze s jistotou tvrdit, zda četla
Tairovu knihu *Zápisky režiséra*, která vyšla v roce 1921, tedy v době, kdy
byla již plně ponořena do pedagogické, herecké a režijní práce v Polsku. Ve
svých textech psala pouze o Tairových inscenacích, které viděla v Rusku
před 1. světovou válkou a během ní. Dalším ruským reformátorem, o němž
se polská herečka často zmiňovala, byl Nikolaj N. Jevrejnov. S Jevrejnovem
vedla několik let korespondenci a překládala jeho teoretické texty do pol-
štiny.¹⁰¹ Byla jí blízká jeho apologie divadelnosti,¹⁰² 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 čerpala
Wysocka z jeho konkrétní divadelní a pedagogické práce.¹⁰³ Z moskevské-
ho divadla si přivezla řadu cvičení na rozvoj práce s tělem a hlasem a ze-
jména zájem o jógu, jenž se v polském divadelním písemnictví počátku
20. století objevuje poprvé právě u ní.

Wysocka nevytvořila žádný ucelený herecký „systém“ ani jedinečnou vizi
reformy divadla. Její činnosti je třeba rozumět jako touze po očistění diva-
dla od naturalismu, jenž podle ní měl nejvíce negativní vliv na herce a jeho
vztah k divákovi. Byla to snaha velice pozoruhodná, uvědomíme-li si, že
právě Wysocka platila v první dekádě 20. století za nejlepší a nejuznáva-
nější naturalistickou herečkou.

Wysocka nás ale nezajímá pouze proto, že byla první z polských reformáto-
rů divadla, kdo psala o herectví zcela konkrétně a kdo se pokoušela svou
vizi uvádět v život, ale zejména proto, čím ji K. S. Stanislavskij inspiroval

101 Z plánovaného souborného vydání Jevrejnova v polském překladu Wysocké nakonec sešlo.

102 Bližší viz: Jan Hyvnar. „Jevrejnovova apologie divadelnosti“. *Disk.* 2009, roč. 8, č. 29, s. 103–114.

103 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, roč. X, č. 2, s. 238–239. Stanisławska bylo civilní příjmení St. Wysocké.) Z překladu Wysocké nakonec sešlo a *Můj život v umění* vyšel polsky až v roce 1951. *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, alespoň se žádný její text nedochoval.

nejvíce. Wysocka nás zajímá jako zakladatelka prvního polského divadelního studia.

Existuje dnes jeden geniální člověk, který cítí divadlo jako nikdo jiný. Tím člověkem je Stanislavskij. [...] Dobře pochopil, že Umělecké divadlo přestalo odpovídat potřebám duše diváka. A tak [...] stvořil divadlo, divadlo divné svou prostou formou, jež odmítlo rampu rozdělující diváka a herce a které dává divákovi možnost návratu ke spoluprobě. [...] Stanislavskij stvořil Studio, které je dnes jediným živým divadlem.¹⁰⁴

V únoru 1915 navštívila Wysocka První studio MCHTu, kde viděla představení *Cvrčka u krbu* (10. února) a *Slepých poutníků* (Kaliki perechožije) Vl. M. Volkenštejna (11. února). Studio ji zaujalo natolik, že se prakticky okamžitě rozhodla založit stejné divadlo v Kyjevě. Ještě před návratem z Moskvy vydala inzerát: „Stanisława Wysocka nabízí hodiny dikce, výslovnosti a deklamace, ul. Stolypinowska 43 b. 8, od 1 do 3 hod. odpoledne.“¹⁰⁵ O výuku projevovalo zájem dvaadvacet studentů z řad ukrajinských Poláků a Poláček, kteří do Kyjeva utekli před válkou. Hodiny probíhaly dvakrát týdně v soukromém bytě herečky. Během následujících měsíců z frekventantů kurzu vykrytalizovala přibližně dvacetičlenná skupina, která vytvořila 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. Suškeviče a použila také stejné hudební a scénografické řešení jako moskevská 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 než naturalistického stylu, když „umělecké náboženství Stanisławy Wysocké a náboženství studií jsou dva antipody“. ¹⁰⁶ Druhým argumentem byl útok na původnost studia. Paradoxně k němu dopomohl ohlas ruského recenzenta, který se podívil nad dramaturgickou volbou,

104 S. Wysocka. „O teatrze Studya“, s. 32 a 33.

105 *Dziennik Kijowski*. 1915, č. 14. Cituji podle: Zbigniew Wilecki. *Stanisława Wysocka*. Warszawa: PIW, 1965, s. 70.

106 *Kyjevskaja Mysl*. 1916, č. 48. Cituji podle: *Tamtéž*, s. 72.

když přeci v „polské literatuře jsou co do intimity skvělá díla, která stále čekají na své objevení“.¹⁰⁷ Poláci k dramaturgické nepůvodnosti přidali výhrady k organizaci a smyslu divadelního studia. Vytykali Wysocké pouhé kopírování K. S. Stanislavského a obávali se, že její studio bude pro polské umění „namísto oživujícího nápoje představovat jed“.¹⁰⁸ Wysocka reagovala na kritickou odezvu několika články, v nichž vytyčila základní smysl a cíle svého studia, 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 představěl Czesław Przybylski, divadelní architekt, který byl autorem například varšavského Teatru Polského A. Szyfmana. Organizace divadelního sálu odpovídala moskevskému vzoru. Jeviště a hlediště neoddělovala rampa, byla odstraněna nápovědní budka. Scéna byla na stejné úrovni s první řadou sedadel, další řady se elevací zvedaly vzhůru. Komorní divadlo o celkové kapacitě sto patnáct míst doplňovalo foyer a bar. V divadelní vile byly také pokoje pro herce, služebnictvo a patřila k ní též zahrada.

Získání 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 stála jako umělecká vedoucí a režisérka Stanisława Wysocka.

Za necelé dva roky působení této scény bylo uvedeno 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. Dne 9. listopadu 1916 se na repertoáru objevila *Strašidla* H. Ibsena se St. Wysockou v hlavní roli,¹⁰⁹ v prosinci hry M. Maeterlincka *Vnitro* a *Vetřelkyně* (prem. 14. prosince 1916). V inscenaci her belgického dramatika byl kladen důraz na stylizovaný herecký a hlasový projev,¹¹⁰ čehož

107 *Tamtéž*, s. 73.

108 *Kłosy Ukraińskie*. 1916, č. 15–18. Cituji podle: *Tamtéž*.

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

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

si všímala i kritika. Daleko větší prostor ale kritici věnovali 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 precedents musíme důrazně varovat.“¹¹¹

Koncem roku 1916 přešla z Moskvy do angažmá kyjevského Teatru Polského skupina polských herců – byl mezi nimi i Juliusz Osterwa. O studio Stanisławy Wysocké byl mezi Poláky velký zájem, Osterwa patřil k častým návštěvníkům její scény. Dne 29. března 1917 Wysocka napsala K. S. Stanisławskému:

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] 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 velice věřím, že se bude v Polsku šířit. [...]

Vám oddaná,

St. Stanisławska¹¹²

Inspirována zájmem z vnějšku se Wysocka 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 Studio, které se snaží o povznesení umělecké úrovně polského divadla

111 *Dziennik Kijowski*. 1916, č. 336. Cituji podle: Z. Wilski. *Stanisława Wysocka*, s. 70. O šest let později stejný princip použije v inscenaci *Pastorálka* (prem. 25. 12. 1922, Reduta) Leon Schiller. Varšavská kritika tento nápad ocenila jako v polském divadle novátorský a plně funkční. (Inscenaci jsem se věnoval v diplomové práci: Jan Jiřík. *Živé divadlo Leona Schillera: (Kořeny, souvislosti, realizace)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2005, s. 73–82.)

112 S. Wysocka-Stanisławska. „Listy do Konstantego Stanisławskiego“, s. 236–237.

a o zavedení [...] nových divadelních směrů“.¹¹³ Brzy mezi Wysockou a Spolkem vznikl spor o kompetence. Na dominantní charakter Wysocké 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] [...]“.¹¹⁴ 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, nápovědu ani inspicienta a v níž musí být herci během každého představení „absolutně přítomní“. Poprvé se u Wysocké objevuje také tendence nechat herce opustit scénu a do hry zapojit celý divadelní prostor. Kyjevské studio si nekladlo jiné cíle než obrodu divadelního, zejména hereckého umění a bylo studiem laboratorního typu. Po 1. světové válce na toto studio nikdo nenavázal. Varšavská Reduta se vydala jiným směrem. Při vši rozdílnosti klášterního a laboratorního typu divadelního studia spojovala obě scény jedna skutečnost – nepochopení ze strany kritiky.¹¹⁵ Stejně jako Wysocké i Osterwovi s Limanowským bylo vyčítáno pouhé kopírování moskevského vzoru. Stejně jako v případě Wysocké kritici a diváci chtěli i v Osterwovi vidět pouze velkou divadelní hvězdu, která by se neměla pouštět do tak podivínského podniku.

113 *Przedświt*. 1917, č. 7–9. Cituji podle: Z. Wilski. *Stanisława Wysocka*, s. 83.

114 Jarosław Iwaszkiewicz. *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia“: Wspomnienie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963, s. 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: Wydawnictwo W.A.B., 2010, s. 39–42.)

115 Ke klášternímu a laboratornímu typu divadelního studia viz kapitola *Moskevská divadelní studia*.



Vznik a historie Reduty

Dne 5. prosince 1919 deník *Gazeta Poranna* referoval: „Redutové sály [Teatru Wielkého] se zaplnily nejelegantnějšími zástupy, jaké lze momentálně ve Varšavě vidět. Nejkrásnější dámy, nejvybranější gentlemani, nejbohatší finančníci, nejtalentovanější umělci, nejváženější kritici a nejkrásnější důstojníci.“¹¹⁶ Zpráva se týkala prvního vystoupení Reduty Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského. V jejich režii byla v sobotu 29. listopadu 1919 uvedena hra Stefana Żeromského *Bělejší než sníh se stanu* (Ponad śnieg bielszym się stanie). Premiéra ale dala 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 studio vymezovalo. Další význam spočíval v dramaturgické volbě autora. Stefan Żeromski patřil mezi nejváženější spisovatele, navazoval na Mladé Polsko a byl považován za nejvlivnějšího autora Osterwovy a Limanowského generace. V neposlední řadě neslo symbolický význam 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 nebyla 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 nekonečna s písmenem „R“ uprostřed. Dominantní barvou sálu byla bílá. V Redutě dále scházela nápoje budka a neexistovala zde ani funkce inspicienta – ani jednu z těchto funkcí nové divadlo nepotřebovalo.

Reduta Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského existovala až do vypuknutí 2. světové 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 až smrtí Juliusze Osterwy (1947).

116 Cituji podle: Józef Szczublewski. *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa: PIW, 1965, s. 31.

S postupem německé fronty na Varšavu bylo na přelomu června a července 1915 rozhodnuto, že všichni občané rakouského záboru budou internováni v ruském vnitrozemí. Toto nařízení se týkalo i uznávaného geologa Mieczysława Limanowského a herecké 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. Setkal se zde s Limanowským¹¹⁷ a navštívil také První studio MCHTu, které tehdy vedl J. B. Vachtangov. Návštěva Prvního studia 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 naopak – 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 na podzim 1919 přešli do Reduty. Osterwa dva měsíce před prvním veřejným vystoupením varšavského studia napsal:

Dostal jsem se do čela nepočetné 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 Vlasti¹¹⁸ 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“.¹¹⁹

117 Není známo, zda se Osterwa s Limanowským znali již z Varšavy. Limanowski působil před 1. světovou válkou jako příležitostný kritik a několikrát – ne příliš lichotivě – o Osterwovi také psal. (Viz: Zbigniew Osiński (ed.). *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*. Warszawa: PIW, 1987, s. 20–24.)

118 Tj. vznik samostatného Polska.

119 Cituji podle: Edward Krasiński (ed.). *Juliusz Osterwa: Listy*. Warszawa: PIW, 1968, s. 51–52. (Dopis J. Osterwy z 1. 10. 1919.)

Dějiny Limanowského a Osterwova divadelního studia bývají rozdělovány do několika etap.

První etapu představovala 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 převážně z 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 omezovala spíše na reprezentativní funkci věrných přívrženců studia.

V roce 1921 vznikla v rámci Reduty divadelní škola (tzv. Kruh adeptů), která se následující rok změnila na Institut Reduty. Vedle výchovy posluchačů plnil Institut i jiné funkce. Od prosince 1924 do května 1925 zorganizoval osmnáct veřejných přednášek z dějin polského a světového divadla a dramatu.¹²⁰ K povinnostem Institutu dále patřilo vedení archivu a knihovny studia a vydávání informačních brožurek s výše zmíněnými přednáškami.¹²¹

120 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, 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. Gołębek: *Slovanské lidové divadlo*; Z. Łempicki: *Goethe a hledání nového divadla*; M. Bogucki: *Starověké herectví*; W. Folkierski: *Francouzské středověké divadlo*; J. Ujejski: *První dramata Słowackého*; 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: [Reduta, 1927], s. 20.) V tomto seznamu jistě nepřekvapí četnost přednášek o divadelních kulturách mimoevropských, starověkých, lidových a předmodernistických, ve kterých bylo divadlo spojeno s náboženstvím či jiným kultem. Jedná se o divadelní kultury, v nichž hledalo inspiraci již Mladé Polsko, jemuž byly předobrazem pro vznik nového uměleckého divadla (ve smyslu estetickém i ideologickém), které mělo mít v Polsku podobu divadelního mystéria.

121 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 zabýval také dějinami českého divadla od Bílé hory, část textu se věnuje dramatrice generace Ľ. Štúra. Svazek má 64 stran a jeho součástí je fotografie Národního

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 *Velikonoce* Leona Schillera.¹²² Koncem téhož roku byla činnost Reduty pozastavena. Dále fungoval pouze Institut Reduty.

První varšavská Reduta změnila po vzoru Moskevského uměleckého divadla 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 různých postavách bez ohledu na to, zda se jednalo o postavu hlavní či vedlejší. Režisérem inscenací byl ve valné většině J. Osterwa, který uplatňoval skrytou režii, jež nechávala vyniknout 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 ani ve Varšavě nebyl hlavním cílem divadelní činnosti výsledný jevištní tvar (tj. inscenace), nýbrž proces, jakým k němu redutovci společně dospěli.

První období existence Reduty bylo spojeno ještě s jedním významným počinem. Osterwa s Limanowským otevřeli své studio současným autorům, které vyzývali, aby pro Redutu 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 Vilniusu, a proto je toto období nazýváno Vilenská Reduta. Sídlem Reduty se stalo vilniuské Městské divadlo na Pohulance, jehož prostory byly přestavěny pro potřeby divadla studiového typu. V letech 1925–1929 byla činnost Institutu Reduty z finančních důvodů pozastavena.

Na repertoáru se vedle realistické polské dramatiky začaly objevovat hry psané veršem (např. *Osvobození* a *Veselka* St. Wyspiańskiego) a od sezony 1926–1927 také zahraniční autoři (např. M. Maeterlinck, E. Rostand, O. Wilde či I. Vojnović). Reduta si otevřela pobočnou scénu

divadla, pořízená z protějščího Slovanského ostrova. Brožura obsahuje množství stylistických a pravopisných chyb v českých jménech a názvech a také faktografické chyby. Např. ze slepého houslisty Mareše se ve hře *Fidlowaczka aneb žádný hněv a žádná praczka* (sic!) stal slepý harfenista (ślepy harfciarz). (Viz: Bohumil Vydra. *Teatr czeski od czasów czeskiego odrodzenia*. Warszawa: [Reduta], 1926, s. 30–31.)

122 Bliže viz: Jan Jiřík. „Vánoční a Velikonoční hra Leona Schillera“. *Divadelní revue*. 2009, roč. 20, č. 1, s. 43–57.

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 vystupovala ve východních oblastech Polska. V roce 1926 tato skupina uvedla první verzi inscenace *Vytrvalý princ* P. Calderóna a J. Słowackého; v následujícím roce připravila druhou verzi téže inscenace, s níž během dalších 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 na program oficiální státní oslavy, která byla organizována při příležitosti převezení ostatků Juliusze Słowackého zpět do Polska.

Divadelní činnost Vilenské Reduty skončila v roce 1929. V letech 1929–1931 existoval ve Vilniusu 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 *Utekla mi křepełka* (Uciekła mi przepióreczka) St. Żeromského pokračovala v turné po Polsku. Ve Varšavě se nastálo usídlil Institut Reduty, který se soustředil na divadelně-propagátorské a pedagogické aktivity. Před zahájením tzv. Druhé varšavské Reduty charakterizoval Osterwa úlohu Institutu následovně: „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.“¹²³ Ukázky z přednášek a kurzů pro amatérské divadelníky se objevovaly ve *Zprávách Reduty*, které varšavské studio začalo vydávat.

Od roku 1934 organizovala Reduta v rámci Institutu tzv. Školní divadlo. Nejprve se jednalo o představení určená pro děti ve věku od sedmi do třinácti let a na repertoáru se objevovaly dramatizace známých pohádek (např. *Sněhová královna* H. Ch. Andersena) i původní hry pro dětského diváka s historickou a pohádkovou tematikou.¹²⁴ 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

123 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: 1914–1947*. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1991, s. 145.

124 Rada 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.

připravovány v souladu s učebními osnovami, protože se měly stát „ná-
zornou ukázkou rozvoje dramatické literatury“. ¹²⁵ 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 dramaturgii, např. Claudela“. ¹²⁶

V rámci osvěty organizovala Reduta také každé nedělní dopoledne veřejné
přednášky z dějin polské a světové literatury, na nichž spolupracovala s pe-
dagogy a studenty varšavské polonistiky.

Druhá varšavská Reduta přestala existovat v září 1939, kdy během bombar-
dování 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 založe-
ní souborů Dal a sv. Genesia. Jakkoli tyto Osterwovy vize nebyly po válce
realizovány, jsou často řazeny do dějin polského divadelního studia jako
tzv. Čtvrtá Reduta. ¹²⁷ Z hlediska utopie se totiž jedná o jakési shrnutí celo-
životních Osterwových snah o etickou a společenskou reformu divadla.

125 E. Krasieński (ed.). *Juliusz Osterwa: Listy*, s. 210. (Dopis J. Osterwy z 29. 9. 1935.)

126 *Tamtéž*, s. 229. (Dopis J. Osterwy z 26. 3. 1938.)

127 Ostatně jako Čtvrtou Redutu nazval své projekty sám Osterwa, po němž tento název
převzali historici. (Bliže viz: J. Szczublewski. *Żywot Osterwy*, s. 482; Zbigniew
Osiński. *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski*. Gdańsk: słowo/obraz
terytoria, 2003, s. 39.)



Divadelní studia

Moskevská divadelní studia

Po návštěvě v Prvním studiu MCHTu si Juliusz Osterwa zapsal: „Proboha! Vždyť tady vidím skutečněnou velkou část idejí, které jsou u nás považovány za směšné sny a které už dlouho ukrývám ve svých zápiscích.“¹²⁸ Tento Osterwův výrok se netýkal pouze samotného divadelního studia, nýbrž celé ideové koncepce Moskevského uměleckého divadla.

Když v polovině října roku 1898 Stanislavskij s Němirovičem-Dančenkem zahájili činnost svého divadla, chtěli v něm dát divadelnímu umění jinou estetickou i ideovou podobu, než jaká panovala na tehdejších ruských scénách. Ačkoliv v prvním období byl MCHT spojen s realismem a naturalismem, ideově se odvolával na koncept divadla-chrámu. Tento koncept byl na přelomu 19. a 20. století v Rusku – podobně jako v dalších evropských divadelních kulturách – obzvláště silný. Představa divadla jako chrámu se poprvé objevila během romantismu – v polském divadle ji reprezentoval A. Mickiewicz, v Rusku pak V. G. Bělinskij. Od konce předminulého století se ke koncepci divadla-chrámu vrátilo evropské divadlo 1. divadelní reformy, když začalo znovu promýšlet odkaz Richarda Wagnera a jeho myšlení o divadle. Wagner ve svých studiích *Umění a revoluce* (1849) a *Umění budoucnosti* (1850) popsal ideální podobu divadla jako kulturní instituce, která neměla podléhat tržnímu systému a měla naopak bez jakékoliv snahy o zisk pouze sloužit společnosti a rozvíjet její kulturní a duchovní potřeby. Takové divadlo by bylo určeno celé společnosti, tj. všem jejím vrstvám, a v jeho čele by stál výjimečný umělec, který měl podle Wagnerova názoru zastávat roli jakéhosi velekněze umění. Wagnerovy myšlenky se blížily vizím o divadle, jaké v ruském prostředí rozvíjeli myslitelé, jako byli například Vladimír Solovjov, Vjačeslav Ivanov či Lev Tolstoj.¹²⁹

Společenská a duchovní mise, kterou mělo divadlo plnit, se v případě divadla Stanislavského a Němiroviče-Dančenka projevovala mimo jiné v jeho otevřenosti všem společenským vrstvám. Původní název tohoto divadla totiž zněl Umělecké – všeobecně přístupné divadlo, čímž chtěli tvůrci vyjádřit rovnostářskou podstatu MCHTu. Dalším významným rysem tohoto divadla byl fakt, že v něm umění nabývalo náboženského charakteru. Svědčí o tom mimo jiné Mejercholdův dopis ženě Olze z letního soustředění souboru budoucího MCHTu v Puškinově ze dne 24. června 1898:

128 Cituji podle: J. Szczyblewski. *Pierwsza Reduta Osterwy*, s. 19.

129 K historii konceptu divadla-chrámu v ruském divadle viz: Sergej V. Stachorskij. „‘Balagan’ nebo ‘chrám’?: (Estetické hledání ruského divadla na počátku 20. století)“. Přeložila Františka Faktorová. *Divadelní revue*. 1996, roč. 7, č. 2, s. 3-15.

Když jsme přišli, bylo všechno připravené ke slavnosti: na jevišti stál stůl přikrytý bílým ubrusem, na něm obrazy, svěcená voda a vše, co je potřeba k provedení bohoslužby.¹³⁰

Sám Stanislavskij se koncepcí divadla-chrámu zabýval v letech 1908–1909 ve studii *Divadlo jako chrám, umělec jako kněz*:

Konečně lidé začínají chápat, že se po úpadku náboženství musí umění a divadlo povýšit na chrám, neboť náboženství i umění očišťují duši lidstva... Ať se tedy objeví herci-kněží, herci-sluhové svátosti s čistými záměry, s velkými myšlenkami a důstojnými city. Pak samo sebou vznikne i umění... Jeden vymýšlí nová umění, druhý nové budovy s nádhernou architekturou, třetí nové formy hry, čtvrtý odmítá herce a sní o loutkách, pátý chce učinit z diváka aktivního účastníka představení, ale nikdo dosud nepožadoval, aby se lidé v divadle očistili a pomodlili.¹³¹

V roce 1902 vydal V. Brjusov studii *Nepotřebná pravda*, v níž z pozic nastupující symbolistické generace kriticky zhodnotil realistické období MCHTu. Rozpor mezi estetikou moskevského divadla a jeho kritiky vyvrcholil v roce 1904, kdy zemřel hlavní dramatik divadla Stanislavského a Němiroviče-Dančenka – Anton P. Čechov, a dále v roce 1905, kdy MCHT zorganizoval zájezd do Petrohradu, jenž skončil fatálním neúspěchem.¹³² Petrohradská kritika se shodla, že legenda moskevského divadla neodpovídá realitě, že se jedná o průměrné divadlo s velmi pochybnými hereckými výkony.¹³³ Ještě téhož roku se Stanislavskij na výše uvedené výtky rozhodl reagovat založením divadelního studia, jehož hlavním cílem byla revize dosavadního divadelního jazyka Moskevského uměleckého divadla. Studio, které podle názvu místa, kde sídlilo, vešlo do dějin ruského divadla jako Studio v Povarské ulici, zahájilo činnost v květnu 1905.

130 Cituji podle: W. E. Meyerhold. *Korespondencja Wsiewołoda Meyerholda 1896-1939*. Přeložil Eugeniusz Piotr Melech. Warszawa: PIW, 1988, s. 29. Originál viz: Nikolaj Volkov. *Mejerchold: Tom I: 1874-1908*. Moskva-Leningrad: Academia, 1929, s. 100.

131 Cituji podle: Jan Hyvnar. *Herec v moderním divadle: Vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 1999, s. 14.

132 V Petrohradu moskevské divadlo vystoupilo s inscenacemi *Ivanov*, *Tři sestry*, *Strýček Váňa*, *Višňový sad* A. P. Čechova a s *Marnotratným synem* S. A. Najdjonova a *Ivanem Mironyčem* J. N. Čirikova.

133 Bliže viz: Katarzyna Osińska. *Klasztory i laboratoria: Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003, s. 24.

Druhým zakladatelem tohoto studia a osobou odpovědnou za jeho chod byl V. E. Mejerchold, jenž se v té době vrátil s Tovaryšstvem nového dramatu z provincie. Část členů Mejercholdovy skupiny přešla do nově vzniklého studia, další část tvořili studenti moskevské konzervatoře. Ačkoliv Studio v Povarské ulici skončilo po půlroční existenci neúspěchem,¹³⁴ lze jej chápat jako počátek dynamického období proměn Moskevského uměleckého divadla a dále také jako změnu v přístupu K. S. Stanislavského k tzv. systému. Toto období spadá do let 1905–1917, kdy se MCHT zaměřil na novou, symbolistickou dramaturgii, uvedl několik mystérií¹³⁵ a pod jeho patronátem vznikala další divadelní studia.

V roce 1906 se členem moskevského divadla stal L. A. Suleržickij, jenž působil v prvních letech u K. S. Stanislavského jako jeho asistent a nejbližší spolupracovník na inscenacích *Drama života* (1907), *Život člověka* (1907), *Modrý pták* (1908) a *Hamlet* (1911). V roce 1912 stanul Suleržickij v čele Prvního studia MCHTu. Tehdejší tisk o vzniku nového studia informoval:

Jedná se o školu určenou uměleckému dorostu, jež bude systematicky pracovat podle zásad, které Stanislavskij vypracoval. V čele souboru stojí Stanislavskij a jeho nejbližší spolupracovník – Suleržickij.¹³⁶

První studio vzniklo opět s představou vychovávat nové herce, kteří budou schopni obstát v nerealistické dramatu. Pod vlivem Suleržického však toto studio záhy překročilo svůj čistě divadelní záměr. Leopold Suleržickij, jehož si Stanislavskij vážil pro jeho pedagogický talent, studoval nejprve v Kyjevě a poté v Moskvě výtvarnou akademii. Během moskevských studií, která nedokončil, se seznámil s dcerou Lva N. Tolstého. Suleržickij se rychle stal Tolstého nejbližším spolupracovníkem. Pobýval v jeho sídle v Jasně Poljaně, přepisoval jeho texty, na žádost Tolstého se Suleržickij stal dokonce organizátorem přesídlení náboženské sekty duchoborců,¹³⁷

134 Bliže viz: Pavel Klein. „Mejercholdova vize symbolismu“. *Divadelní revue*. 2005, roč. 16, č. 3, s. 43–53.

135 Jako divadelní mystérium interpretoval inscenace *Hamleta* (rež. Stanislavskij, Craig, 1911) a *Bratři Karamazových* (režie Němirovič-Dančenko, 1910) teatrolog A. Ostrovskij. (Bliže viz: Arkadij Ostrovskij. „Craig inscenuje Hamleta v Moskvě“. Přeložila Magdaléna Jacková. *Divadelní revue*. 2007, roč. 18, č. 2, s. 3–34.)

136 Cituji podle: K. Osińska. *Klasztory i laboratoria*, s. 83. Originál viz: *Teatr i sztuka*. 1912, nr. 34, s. 643.

137 Ruská náboženská sekta duchoborců vznikla v 2. polovině 18. stol. Její vyznavači odmítali některá tradiční náboženská dogmata (např. Krista považovali za obyčejného člověka), pravoslavnou liturgii, církev a její instituce. Negativní

jež byla v Rusku pronásledována, do Kanady. Suleržickij od Tolstého ale především převzal jeho filozofické názory na organizaci nové společnosti a roli umění. Kníže Tolstoj chtěl očistit ruskou společnost a její kulturu návratem k raně křesťanským obcím, komunám, které podle jeho přesvědčení měly blízko k staroruské občině. V takové společnosti by lidé žili vzájemně blízkými vztahy, vzájemným porozuměním a solidaritou. Tolstojství, jak je tato utopická vize nazývána, mělo v člověku pěstovat dobré vlastnosti – takový člověk se měl vystříhat násilí, být pacifistou a měl se všemožně starat o duchovní rozvoj sebe sama i svých bližních. Důležitý byl dále důraz na pokoru a prostotu, která se projevovala rezignací na materiální statky. Duch tolstojství Suleržickij postupně rozvíjel i v rámci Prvního studia MCHTu. Díky Suleržickému se toto studio stalo komunou, v níž začaly být daleko důležitější aspekty společenské a obecně kulturní než aspekty čistě divadelní. První studio se stalo jakousi platformou, jejíž členové se pokoušeli stvořit ideální společnost i kulturu v malém, snažili se v každodenním životě dodržovat absolutní jednotu estetiky a etiky. Důležitým momentem komunitního života Prvního studia MCHTu byly letní výpravy, které Suleržickij organizoval nejprve v obci Kaněva nad Dněprem, posléze v Jevpatorii na Krymu, kde v letech 1913–1915 trávili členové studia celé léto jako soběstačná společnost. Sami se starali o svou obživu, pracovali na poli, lovili ryby, odložili městský oděv a žili v souladu s rytmem dne. V Jevpatorii si dokonce z vepřovic postavili prosté domy, do nichž se chtěli každé léto vracet.

Ke členům Prvního studia patřil mimo jiné J. B. Vachtangov, jemuž byla Suleržického představa komunitního ducha divadelního studia velmi blízká. Sám se v roce 1913 stal vedoucím tzv. Třetího studia, kde komunitní ráz, jak tomu bylo v případě Prvního studia, Vachtangov posunul směrem ke studiu-klášteru. Jako o klášteře o svém studiu také psal:

Dospěl jsem k názoru, že studio je klášter. [...] Aby se někdo stal členem Studia, musí žít životem Studia... a obětovat Studiu svůj život... Musíme bránit studiovost, která vrhá světlo na vše: na vztah k umění, na vzájemné vztahy mezi členy, na chování uvnitř i na reprezentaci mimo Studio... Základem je disciplína. Všude a na každém kroku.¹³⁸

postoj projevovali i vůči politické moci (jako pacifisté např. neschvalovali vojenskou službu). Duchoborci nepožívali alkohol a tabák, majetek členů sekty byl ve společném vlastnictví.

138 Cituji podle: J. Hyvnar. *Herec v moderním divadle*, s. 40–42.

Polská teatroložka a rusistka Katarzyna Osińska dělí divadelní studia, která vznikla v druhé dekádě minulého století v Rusku do dvou typů. První definovala jako laboratoř, jejímž nejdůležitějším a jediným posláním bylo experimentální hledání nových výrazových hereckých prostředků.¹³⁹ Druhou podobou divadelního studia je podle Osiňské divadelní studio-klášter. Studia klášterního typu charakterizoval silný důraz na etiku a vypracovaný systém vnitřní disciplíny. Jeho členové se plně angažovali v životě studia, museli se podřídit pravidlům, která po nich vyžadovala přísnou kázeň, loajalitu a kolegiální, plně pracovní i osobní nasazení. Ve studiích tohoto typu docházelo k pronikání „pracovního života“ do privátního – anebo k postupnému zanikání toho druhého. Členy takových divadelních studií spojovaly silné osobní vazby a vědomé odmítání světa mimo skupinu. Uzavěření se do studiových klášterů bylo chápáno jako předvoj vzniku nového člověka, umění a kultury, založených na duchovních principech. Je přirozené, že takto koncipované divadlo nevyhovovalo všem svým členům:

Konflikt mezi „divadlem“ a „řádem“ poznamenává celou historii Studia [Prvního studia MCHTu] až do Suleržického smrti [tj. do roku 1916]. Odtud pramenily všechny výkyvy v atmosféře Studia: exaltované nálady „duševního dotyku“, „vzájemného zaposlouchávání“ se střídaly s vlnovitím ničivou ironií, která hraničila s otevřeným cynismem. Suleržickij požadoval, aby žáci v sobě kultivovali dobré pocity a ty aby rozsévají po hledišti. Jako odpověď se objevovaly šířavé karikatury v časopise Studia. Na kázání o lásce k bližnímu se reagovalo hrubostí (členové Studia dokonce řekli „Sulerovi“ [Suleržickému] rovnou do očí, že je „hovno“).¹⁴⁰

Podobné konflikty byly pro divadelní studia tohoto typu běžné. Rozpor mezi divadlem a klášterem v nich většinou vyhrávalo divadlo, proto až na výjimky řada divadelních klášterů existovala jen několik let. Nicméně právě díky Suleržickému i Vachtangovovi se prostřednictvím divadla realizovala utopie, v níž by lepší společnost a její kultura byla možná. Dědictví obou divadelníků a utopie řehole divadelních studií rozvíjely další divadelní skupiny v Rusku i za jeho hranicemi.

139 Takovým typem divadelního studia bylo například Mejercholdovo petrohradské studio v Borodinské ulici.

140 S. V. Stachorskij. „'Balagan' nebo 'chrám'? (Estetické hledání ruského divadla na počátku 20. století)“, s. 13.

Reduta jako klášter

Jak již zaznělo, Reduta se začala formovat na začátku roku 1919, kdy se Osterwa s Limanowským opět setkali ve Varšavě. V té době vznikl také program budoucího Osterwova a Limanowského studia, 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 své plány i představu o organizaci studia. Reduta vznikla jako výraz nesouhlasu se stavem tehdejšího polského divadla, které bylo na jedné straně pouhou kratochvílí nenáročného publika a výnosným podnikem pro zřizovatele. Na druhé straně se podle Osterwy a Limanowského stalo divadelním muzeem.

Hlavní předpoklad proměny soudobého divadla byl spatřován v jiném přístupu k herci. Reduta měla být „herecko-symfonickým souborem“ stvořeným „cestou kolektivní a filomatické¹⁴¹ práce“,¹⁴² kde každý jeho člen vyznával hodnoty, jako jsou „pravda, otevřenost, upřímnost, společná práce na sobě, kolegalita“. ¹⁴³ Redutovský herec měl být připraven obětovat se 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 se mohly stát důvodem vyloučení z Reduty. Soubor studia měl tvořit jednotu, díky níž by bylo možné přiblížit se k pravému umění. Významným partnerem Reduty měl být divák, o němž se v Osterwově a Limanowského studiu hovořilo jako o svědkovi, jenž se spoluúčastní činnosti Reduty a spolutvoří ji „v kolektivním¹⁴⁴ a *soborném*¹⁴⁵ duchu“. ¹⁴⁶ Vytvořením jednotného společenství herců a diváků se Reduta měla nejvíce přiblížit ideálnímu divadlu, jehož chtěli Osterwa s Limanowským

141 Narážka na Mickiewiczovu Společnost filomatů – viz kapitola *Utopie*.

142 „O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatr im. Adama Mickiewicza“. In: Z. Osiński (ed.). *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, s. 158.

143 *Tamtéž*, s. 159.

144 V orig. *zbirowym*; polské slovo *zbiór* významově odkazuje ke sboru ve smyslu chrámového společenství.

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

146 „O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatr im. Adama Mickiewicza“, s. 163. [Zvýraznění – jj.]

dosáhnout a které představuje divadelní mystérium, jak ho definovalo Mladé Polsko.

Důraz na etiku a kolektivní práci byly hlavními zásadami, s nimiž se Osterwa s Limanowským setkali ve studiu K. S. Stanislavského a které jako princip zavedli i ve svém varšavském studiu. Vliv moskevského studia i uměleckého divadla K. S. Stanislavského je patrný i z dalších zásad divadelní práce Osterwova a Limanowského studia, jakkoli k němu přibýlo také působení domácí divadelní kultury. „Zůstává dodnes sporným, do jaké míry Reduta navazovala na výsledky Konstantina Sergejeviče Stanislavského a Leopolda Antonoviče Suleržického a jejich metody z Moskevského uměleckého divadla, jako byly čtené, analytické a herecké zkoušky, metoda prožívání. Sami tvůrci [Reduty] se této inspirace nezříkali [...], nicméně jako hlavní zdroj svých představ o podobě divadla označovali myšlenky Wyspiańskiego.“¹⁴⁷ 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 nestačí kostel.¹⁴⁸ Podobně jako v jiných evropských jazycích i v polštině má slovo kostel dva významy: kostel i církev. Reduta byla kostelem, místem bohoslužby a místem, kde se setkává konkrétní společenství (komunita). Reduta byla i církví, a to ve všech významech tohoto pojmu. Byla jednotnou, svatou, všeobecnou a apoštolskou; a v podobě zmíněné *Studie o Hamletovi* měla i své krédo, tedy vyznání víry.

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

Náboženské divadlo musí být apoštolské. Musí pracovat v pokoře. Je nezbytné, aby byl soubor stejně jako v klášteře anonymní. Jestliže se jedná o náboženské záležitosti, je virtuozyta¹⁴⁹ smrtelným hříchem. [...] 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.

147 Z. Osiński. *Pamięć Reduty*, s. 85.

148 Viz např.: Juliusz Osterwa. *Z zapisków*. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1992, s. 44.

149 Narážka na herecké hvězdy – virtuosy, kteří reprezentovali typ divadla, vůči němuž se Reduta vymezovala. (Blíže viz: Jerzy Got. „Virtuóznictví a kult herce v polském divadle 19. století“. Přeložil Jan Hyvnar. *Divadelní revue*. 2004, roč. 15, č. 3, s. 53–59.)

[...] Náboženské divadlo má právo na vlastní [...] [divadelní jazyk¹⁵⁰]. Důležité je světlo, pravda prožívání a výrazný jazyk, jenž je svědectvím božství v člověku. Důležité jsou kostýmy. Divadlo se však může hrát na [prosté] scéně, bez opony a bez všech [divadelních] efektů [...].¹⁵¹

Z předchozího citátu je zřejmé, jak se ideová a estetická východiska Reduty v představách jejích tvůrců integrálně doplňovala a propojovala. Osterwovo a Limanowského divadelní studio chtělo být ve svých výrazových prostředcích maximálně „chudé“ a zároveň chtělo naplňovat mladopolské představy o divadle jako chrámu. Mělo se tak stát díky herci – člověku jednajícímu na scéně a prostřednictvím scény. Redutovský herec měl projít třístupňovou edukací, na jejímž konci by byl schopen participovat na „skutečně hodnotném umění“¹⁵² – na polském mysterijním divadle. První fáze herecké práce se koncentrovala na polské realistické drama, jež bylo s ohledem na herecké prostředky chápáno jako nejjednodušší a 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.

Ačkoliv Reduta pokračovala v mladopolské vizi divadla jako chrámu, lišila se v přístupu, jak toho hodlala 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, během představení se nepořizovaly fotografie, po jeho skončení herci nereagovali na potlesk. Nebylo vlastně ani komu tleskat. V představeních totiž nevystupoval herec – další slovo, které Reduta odstranila ze svého slovníku –, nýbrž skromný redutovec.

Důležitý je dále důraz na klášterní charakter Reduty, jímž se varšavské studio napojilo do širšího proudu experimentálního divadla tehdejší Evropy, jako byla již zmíněná studia Suleržického a Vachtangova či Copeauův Starý holubník. Reduta tak nehledala pouze cesty k jinému, novému divadlu,

150 V originále *inwencja – dąvtipność, vynalézawość*, jimiž autor citátu myslí právě originální divadelní jazyk.

151 Mieczysław Limanowski. *Duchowość i maestria: Recenzje teatralne 1901-1940*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1992, s. 394-395.

152 Cituji podle: E. Krasieński (ed.). *Juliusz Osterwa: Listy*, s. 52. (Dopis J. Osterwy z 1. 10. 1919.)

ale snažila se divadelní činností stvořit novou společnost a její kulturu. Experimentální charakter Reduty spočíval nejen v estetické, nýbrž také ve společenské rovině. Protože cesta k realizaci divadelního chrámu byla daleká, zvolili zakladatelé Reduty koncept divadelního kláštera, v němž se měla myšlenka divadelního chrámu realizovat v malém. 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 v rámci tohoto divadelního studia také uzavřít.

Koncept divadelního bratrstva je patrný také z rozvíjení komunitního života Reduty. Reduta 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 bratrství, vzájemná solidarita a jednota. Bratrský charakter byl dán i tím, že si mezi sebou členové Reduty tykali. Výjimkou byl Osterwa s Limanowským, kteří byli oslovovali „pane Juliuszi“ a „pane Mieczysławie“. Michał Orlicz, dlouholetý dramaturg studia a jeden z prvních autorů jeho dějin, upozorňuje i na jiný významný fakt, který potvrzuje absolutně chápanou asketičnost studia i v další, antropologické rovině: „zásada tohoto [...] vzájemného sourozeneckého chování členů souboru znamenala zabití bacilu erotiky, bez něhož – jak se domnívá hrstka nepřejících pomlouvačů – divadlo nemůže být“. ¹⁵³ Reduta měla být světským bratrstvem, světským řádem zasvěceným novému divadelnímu Umění. ¹⁵⁴ Takto chápané divadelní umění samozřejmě přestalo být „obyčejným“ divadlem a nabylo svatého apoštolského charakteru. 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 toho, kdo nezavrhne Starý Zákon a stvoří Nový, mohou považovat za Mesiáše Umění. ¹⁵⁵

153 Michał Orlicz. *Polski teatr współczesny: Próba syntezy*. Warszawa: Drukarnia Współczesna, 1932, s. 125.

154 Slova *Umění a Divadlo* se v textech Osterwy i Limanowského velmi často objevují s velkými počátečními písmeny, čímž chtěli oba reformátoři dát najevo, že se jim jedná o jiné, výrazně eticky a kulturně-společensky angažované umění a divadlo.

155 Cituji podle: Józef Szczublewski. *Żywot Osterwy*. Warszawa: PIW, 1971, s. 204.

Nejzřetelněji lze výše zmíněné ideové zázemí studia Osterwy a Limanowského demonstrovat na divadelní škole, která při Redutě vznikla v říjnu 1921. Nejprve se jednalo o tzv. Kruh adeptů, který tvořilo deset posluchačů, kteří se účastnili divadelní činnosti Reduty. V říjnu 1922 se Kruh adeptů změnil 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 všichni členové studia. Jak vzpomínají absolventi Institutu Reduty, právě tento rozhovor rozhodoval o jejich přijetí.¹⁵⁶ 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 jsou konkrétnímu uchazeči myšlenky studia Osterwy a Limanowského blízké. 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“.¹⁵⁷ Rovnoměrný fyzický a duševní rozvoj posluchačů se projevoval i v sestavení samotných lekcí, při nichž se střídaly kurzy zaměřené na tělesný rozvoj s kurzy intelektuálního rázu. Den začínal lekcí šermu, po níž následovala pod vedením M. Limanowského analytická četba *Veselky* St. Wyspiańskiego. Další předměty tvořily cvičení eurytmie, práce s hlasem i dechem a přednášky z dějin divadelní kultury a teorie hudby. Den v Institutu Reduty končil společnou komentovanou četbou Wyspiańskiego *Studie o Hamletovi*. Během četby tohoto textu se rozebíraly nejen dramatikovy představy o herectví a jeho postavení v divadle, ale také jeho úvahy o divadle jako instituci kultury. Výuka obvykle probíhala každý všední den od desáté hodiny dopoledne do desáté hodiny večer, včetně dvouhodinové pauzy a společného oběda.

Institut Reduty nevychoval k žádné konkrétní divadelní profesi. Absolvent měl být všestranně rozvinutou osobností, člověkem jiné, nové kultury. Vedle studijních povinností posluchači Institutu vykonávali ve studiu další práce. Zajišťovali organizační a materiální provoz představení (jako

156 Viz např.: Tadeusz Byrski. *Teatr – radio: Wspomnienia*. Warszawa: PIW, 1976, s. 26–31; Adam Słomczyński. *Warszawskie to i owo*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1978, s. 89–94.

157 Antoni Cwojdzinski. „Prawdziwa reżyseria“. In: *O zespole Reduty 1919–1939: Wspomnienia*. Warszawa: Czytelnik, 1970, s. 256.

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 s kovovým znakem Reduty přišitým na rukávu. Oděv navrhl scénograf a kostymér Reduty Iwo Gall tak, že připomínal mnišskou kutnu. Řádnými, staršími redutovci se posluchači Institutu Reduty mohli stát až po několika – nejdříve však po dvou letech. Přijetí do Institutu Reduty pro posluchače znamenalo absolutní naplnění každého dne životem a prací v divadle. Proto byla jednou z podmínek přijetí do redutovské školy finanční soběstačnost. Po odchodu Reduty z Varšavy do Vilnius 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 nivelizace rozdílů vedou k ustrnutí a zániku – sláva anonymního souboru je k ničemu, 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.¹⁵⁸

V téměř dvacetileté historii Reduty lze podobných odchodů a krizí najít hned několik. Zakladatele studia vedly pouze ke korekci reálného uskutečnění jejich představ. Nikoliv však k jejich zavržení či opuštění.

158 Jan Kochanowicz. „Słowo o Reducie“. In: *Tamtéž*, s. 57–59.

Dal a sv. Genesius

Na počátku 40. let se Osterwa k představě divadelního studia jako utopie řehole vrátil ještě jednou, když během 2. světové války pobýval v Krakově, kde 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 nového laického divadelního bratrstva s řádovou disciplínou a pokorou; [bude to] řád služebníků polského jazyka,¹⁵⁹ dalů, kteří putují po vlasti a recitují Norwida, Mickiewicze, Słowackého. Dal nahradí Redutu. Reduta se už přežila, musí se nahradit novou organizací, jež bude vycházet z moudřejších vzorů. Reduta byla divadelním výtvozem, který se trochu inspiroval františkánským řádem, Dal bude vycházet z dominikánského řádu.¹⁶⁰

Dominikánskou inspiraci našel Osterwa v knize Jacka Petitota *Żywot św. Dominika*,¹⁶¹ když ji nemocný a válečnými událostmi psychicky zlomený četl na přelomu roku 1940 a 1941. V dopise z května 1941 Eugeniuszovi Świerczewskému, dlouholetému členu Reduty, který v té době připravoval monografii o její historii, Osterwa napsal:

Čtu a chvílemi se mi zdá, že čtu o nejbližších věcech svého současného uvažování [tj. o Dal]. Kdybych nahradil výraz „kostel“ výrazem „divadlo“, místo „biskup“ použil „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.¹⁶²

„Stejně vzrušení jsem zažil v moskevském Studiu,“¹⁶³ končí Osterwa citovaný dopis.

Patronem řádu Dal se stal křesťanský mučedník a římský herec sv. Genesius. Proto Osterwa ve svých zápiscích psal o organizaci Dal či o divadelním

159 V originále *bractwo służków polskomowy* – Osterwův neologismus, jímž chtěl vyjádřit rozdíl mezi hercem starého divadla a novým hercem, který slouží polskému slovu.

160 Cituji podle: J. Szczublewski. *Żywot Osterwy*, s. 482.

161 Jacek Petitot. *Żywot św. Dominika*. [Kraków:?,] 1930.

162 E. Krasiński (ed.). *Juliusz Osterwa: Listy*, s. 251.

163 *Tamtéž*.

řádu genesiánů; oba termíny znamenají vlastně totéž.¹⁶⁴ V představě tohoto světského divadelního řádu zašel Osterwa ve své klášterní utopii do nejmenších detailů. Rozpracoval program dne, navrhl oblečení a vytvářel také nový jazyk, jímž 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. „Genesiané,“ psal Osterwa v neodeslaném dopise Stefanu Jaraczovi,¹⁶⁵ s nímž počítal do vedení společnosti,

jsou strukturovaná skupina věřících a činných katolíků, kteří provozují divadelní řemeslo;¹⁶⁶ anebo naopak: jedná se o skupinu divadelníků,¹⁶⁷ kteří se zasvěcením svému řemeslu snaží o spásu duše své i svého okolí.¹⁶⁸

Odkaz ke katolické víře, na níž Osterwa budoval svou Čtvrtou Redutu, se objevil i v názvu programu organizace: *Pravidla Sdružení katolických umělců*. V nich Osterwa vytvořil jasnou představu fungování a předpisů, které vycházely ze vzoru terciářů, tzv. třetích řádů.¹⁶⁹ Sdružení mělo také úzce spolupracovat s katolickým teologem a věrně dodržovat a rozvíjet nauku katolické církve.

O členství v řádu měl rozhodnout rozhovor s Osterwou. V zápiscích Osterwa připravil řadu otázek, po jejichž kladném zodpovězení mohl být zájemce do řádu Dal přijat:

Jsi křesťanem? Katolické víry? Jsi v té víře poctivý? Jsi praktikujícím katolíkem? Plníš přesně příkazy [katolické] Církve? Chceš se samostatně a také v souboru [Dal] zdokonalovat ve věcech a záležitostech Víry? Ovládáš

164 Původně měl být Dal jakýmsi předstupněm bratrstva sv. Genesia. „Během května [1941] rozdíl mezi řádem Dal a bratrstvem sv. Genesia přestal existovat.“ (J. Szczublewski. *Żywoť Osterwy*, s. 487.)

165 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 po jistou dobu člen Reduty. Dopis byl poprvé celý publikován až v roce 2008 v redakci Dariusze Kosińskiego. (Viz: Juliusz Osterwa. „List do Stefana Jaracza“. *Dialog*. 2008, roč. LIII, č. 12 (Grudzień), s. 107–131.)

166 V originále: *rzemiosło żywoślowia* – Osterwův neologismus pro divadlo.

167 V originále: *zespół żywoślowców* – Osterwův neologismus pro divadelníky.

168 J. Osterwa. „List do Stefana Jaracza“, s. 115.

169 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 víru praktikovat v rámci konkrétního řádu, a přitom do něj nechtěli vstoupit a uzavřít se tak před světem.

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?¹⁷⁰

Struktura řádu byla přísně hierarchická; vstup a účast v něm podléhaly několika etapám zasvěcení.¹⁷¹ 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. Na dalších třicet dní se stal posluchačem, který se mohl 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 trvající dalších šedesát dní, kdy se posluchač stal tovaryšem. Po jejím absolvování byl tovaryš přezkoumán zvláštní radou starších genesiánů, kteří zhodnotili nejen jeho dosavadní působení v řádu, ale také jeho zdravotní stav, znalosti o genesiánském učení a v neposlední řadě schopnost podřídít se a jednat v souladu se závaznými pravidly. 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 kandidát stal starším tovaryšem. Jestliže se starší tovaryš prokázal vytrvalostí a obětavou prací, mohl se po dalších dvou letech stát Průvodcem-Opatrovníkem nově přijatého zájemce o Dal. Poslední dvě fáze trvaly každá po pěti letech, kdy se starší tovaryš stal nejprve mladším Řádným členem a poté starším Řádným členem.¹⁷² Posledně jmenovaný měl právo volit členy Rady, která stála v čele řádu, a také měl právo být do ní zvolen.¹⁷³

Ve své představě bratrstva sv. Genesia Osterwa kladl značný důraz na život v komunitě. Každý člen v ní měl práci strávit celý týden, s výjimkou jednoho volného dne,¹⁷⁴ a měl se dobrovolně podřídít jejím pravidlům:

170 Cituji podle: Lucyna Muszyńska. *Reduta jako mistyczne zwierciadło świata: Tendencje mistyczne, ezoteryczne i gnostyckie w kręgu Reduty*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009, s. 202.

171 Sedmistupňové zasvěcení členů Reduty Osterwa rozpracoval již mezi rokem 1925 a 1927. Na prvním stupni zasvěcení se nacházeli všichni členové Reduty, přátelé a sympatizanti tohoto polského studia, posledního, sedmého stupně zasvěcení dosáhl podle Osterwy pouze M. Limanowski. (Blíže viz: Jan Hyvnar. „Varšavská Reduta: Divadlo i klášter“. In: Tentyž. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*, s. 64; Z. Osiński (ed.). *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, s. 60–62.)

172 Osterwa tento post nazval dalším neologismem *Wyuczeń*.

173 Parafrázuji podle: L. Muszyńska: *Reduta jako mistyczne zwierciadło świata*, s. 202–203.

174 Viz: J. Osterwa. *List do Stefana Jaracza*, s. 128.

Genesián je svobodný! Dobrovolný souhlas s omezením osobní prostopášnosti není nesvobodou. Nesvoboda, to jsou zákazy. Genesián zákazy nezná, zná pouze dobře myšlené příkazy souboru. Je svobodný ve veškerém svém jednání, leč v příslušném místě, v příslušné době a v příslušné míře či stupni. [...] Genesián uznává cizí jedinečnost, zatímco tu svou považuje za součást souboru [...].¹⁷⁵

Bratrstvu vytvořil Osterwa také symboly, jimiž se mělo prezentovat navenek: genesiánskou pečeť představovala stříbrná holubice s nápisem *Genesia, Svaz Umělců*; hlavní erb byl stejný jako v případě Reduty – znak nekonečna, v jehož středu redutovské „R“ nahradilo Oko Boží prozřetelnosti; emblém této Osterwovy organizace tvořila opět stříbrná holubice na azurově modrém pozadí.¹⁷⁶ Řád měl sídlit v krakovském kostele sv. Kříže, jenž měl být přebudován na Genesianum.

Koncept Čtvrté Reduty vzbudil kontroverzní reakce dokonce i mezi těmi redutovci, s nimiž Osterwa počítal, že se stanou součástí divadelního řádu. Některým z nich vadil důraz na katolicismus, jiní jej chápali jako odklon zakladatele Reduty od samotného divadla. Osterwa chtěl bratrstvem sv. Genesia zrušit hranice mezi divadlem a náboženstvím, mezi divadlem a křesťanskou (katolickou) spiritualitou. Jeho kritici – a to i z řad blízkých spolupracovníků – mu však vyčítali, že konceptem Čtvrté Reduty uzavřel divadlo do míst, kam nepatří.¹⁷⁷

Válka zasáhla do života Juliusze Osterwy podivně. Odloučen od praktické divadelní práce a sužován fyzickými i psychickými problémy připravoval plány budoucí organizace polského divadla ve svobodném Polsku, jež vycházely z polského mesianismu, katolicismu a vyhroceného vlastenectví (pokud tento druh vlastenectví neoznačíme přímo za nacionalismus). Sám během válečných let několikrát pobýval v klášteře, kde se podrobil několika klauzurám.¹⁷⁸ Dariusz Kosiński v editorské předmluvě k již citovanému *Dopisu Stefanu Jaraczovi* Osterwovu ideologii z doby 2. světové války

175 *Tamtéž*, s. 119.

176 Bliže viz: K. Braun. *Wielka reforma teatru w Europie*, s. 314–317.

177 K reakcím na genesiánský Dal podrobněji viz: L. Muszyńska. *Ludzie - Idee - Zdarzenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984, s. 314–317.
Reduta jako mistyczne zwierciadło świata, s. 203–206.

178 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 komunista vstoupil do kláštera. (Více viz: J. Jiřík. *Živé divadlo Leona Schillera*, s. VIII–X.)

charakterizuje takto: „ortodoxní katolicismus, který akceptuje poslušnost vůči katolické církvi, přesvědčení o přicházející Velké Proměně světa a také víra, že právě Polsko má v tomto procesu sehrát rozhodující roli.“¹⁷⁹

Osterwa zůstal se svou vizí nové podoby Reduty osamocen, avšak připraven ji zrealizovat. První setkání zájemců o Dal se konalo 6. října 1945 a účastnilo se ho osm kandidátů, s nimiž byl Osterwa v kontaktu téměř rok. V listopadu téhož roku si Osterwa zapsal, že skupina má „již osm chlapců a tři děvčata“,¹⁸⁰ společně se scházeli jednou týdně, cvičili a připravovali Mickiewiczovy *Dziady*, které byly veřejně prezentovány v Osterwově krakovském bytě na Štědrý den téhož roku.¹⁸¹

Po konci 2. světové 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 kláštera v podobě genesiánského Dalu pro ně byla nepřijatelná. Postupem času Osterwa kvůli pracovním povinnostem i postupující nemoci činnost genesiánského Dalu omezoval, až nakonec zcela zanikl.

Není přesně známo, jak by podle Osterwovy představy mělo vypadat přímo divadelní počínání bratrstva sv. Genesia. Lze se tak domýšlet podle velmi stručných Osterwových poznámek: jeho řád měl šířit slovo tří romantických básníků – Norwida, Słowackého a Mickiewicze, ústředním bodem repertoáru se měly stát *Dziady*. Romantická literatura měla ostatně v repertoáru bratrstva genesiánů sehrát hlavní roli. Osterwa plánoval, že inscenování *Dziadů* bude zharmonizováno s církevním kalendářem. 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 přirovnáváno k ukřižovanému Kristu, se bude hrát během Velikonoc. Osterwa dokonce v Mickiewiczově hře nalézal identické filozofické a náboženské obrazy jako v novozákonních textech: Pokoušení Konráda v III. části *Dziadů* přirovnával k Pokoušení Krista na poušti (Mt, 4, 1-11), scénu *Vidění kněze Petra* ke Zjevení sv. Jana atp.¹⁸²

Ještě větší problém představuje pokus o interpretaci samotného divadelního a hereckého ztvárnění výše zmíněné dramaturgie na základě Osterwových textů. Osterwa se v citovaném dopise tomuto tématu věnuje jen ve dvou poznámkách. V první píše o herectví sv. Genesia:

179 J. Osterwa. „List do Stefana Jaracza“, s. 109.

180 J. Szczyblewski. *Żywot Osterwy*, s. 547.

181 Viz: *Tamtéž*, s. 550.

182 Viz: J. Osterwa. „List do Stefana Jaracza“, s. 117.

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 Liman [tj. Limanowski]. [...] 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 živoslavi¹⁸³ a způsobila zázrak osvětlení proudem Milosti...¹⁸⁴

K samotným genesiánům pak Osterwa napsal:

V samotě budou obcovat se svým neviditelným Strážným Andělem a budou zdokonalovat své umělecké řemeslo [...]. Dostavše se do genesiánského souboru, budou prohlubovat umění v modlitbě a z každé, i té nejkratší modlitby učiní bohoslužebné umělecké představení.¹⁸⁵

Dariusz Kosiński se domnívá, že v této poznámce Osterwa za hlavní smysl práce bratrstva určuje „formování umělecké podoby a zároveň účinnosti modlitby a liturgie“.¹⁸⁶

Podstatnější než konkrétní divadelní podoba je však záměr, s jakým 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 – musel genesián překonávat sám sebe i své lidské limity. Jedině takový člověk, který prožil duchovní růst sám na sobě a v sobě, dokáže participovat na divadle, jež se o podobný růst snaží v rámci celé společnosti.

Osterwova představa Čtvrté Reduty nevzbuzovala kontroverzi jen mezi současníky, ale i mezi historiky divadla. Teprve v posledním období se v Polsku objevují pokusy „genesiovský model“¹⁸⁷ nahlédnout bez omezujících předsudků. Není to jistě snadný úkol, protože právě z bratrstva sv. Genesia lze nejspodněji udělat levnou senzaci, před níž varoval teatrolog Zbigniew

183 Tj. divadla, Osterwův neologismus.

184 *Tamtéž*, s. 116–117.

Cituji v českém překladu Jany Pilátové v: Dariusz Kosiński. „Grotowski a divadlo proměny“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 3, s. 77.

185 J. Osterwa. „List do Stefana Jaracza“, s. 117.

186 *Tamtéž*, poznámka č. 31.

187 Viz: D. Kosiński. „Grotowski a divadlo proměny“, s. 79.

Osiński.¹⁸⁸ Jedná se však o další vizi mise, kterou si divadlo v modernismu přisvojuje a kdy se „proměněným divadlem [snaží] proměňovat svět“.¹⁸⁹ Nepochopení sklídil i další Osterwův utopický pokus z válečných let, kdy zakladatel Reduty začal vytvářet nové divadelní výrazy. Navazoval tak na snahu varšavského studia, ve kterém se původní divadelní termíny nahrazovaly jinými slovy, která by lépe vystihla podobu divadla, jak ji chápala Reduta. Herec byl například nahrazen slovem redutovec, premiéra byla nazývána prvním veřejným vystoupením atd. Během války vymyslel Osterwa 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 novotvary:

posłanik Słowa = člověk, který je vyslancem a zároveň sluhou Slova; herec, divadelník

żywosłowie = místo, kde ožívá slovo; divadlo

spełnia = místo, kde se slovo naplňuje a také plní; scéna

Při tvorbě nových pojmů vycházel z neotřesitelného přesvědčení, že budoucí polské divadlo bude novým divadlem-chrámem, jež 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, který se Osterwa pokusil vytvořit.

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 smyslu a možnosti polštiny. Nemám sílu, abych z toho množství nesmyslů dále citoval, mělo by se raději na vše zapomenout a ty ponuré přízraky již znovu nepřipomínat. Mistře, prosím Vás, [...] pořádně si po napsání toho článku odpočiňte, věnujte se [...] dále jen hraní a po peru už nikdy nesahejte.¹⁹⁰

188 Zbigniew Osiński. „Wstęp“. In: Tentýž (ed.). *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, s. 66.

189 J. Osterwa. „List do Stefana Jaracza“, s. 108.

190 Stanisław Dygat. „Mieszaniny“. *Odrodzenie*. 1945, č. 19, s. 9.

Citují podle: L. Muszyńska. *Reduta jako mistyczne zwierciadło świata*, s. 191.



Modernistické divadlo a společnost

Divadlo pro davy

V jedné z kapitol knihy *Druhá divadelní reforma?* sleduje Kazimierz Braun proměny divadelního prostoru na přelomu 19. a 20. století 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‘“. ¹⁹¹ 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.). ¹⁹² První podobu proměny divadelního prostoru Braun ukazuje na příkladu anektování veřejného prostoru. V městském a venkovském plenéru bylo prezentováno plenérové divadlo a masové podívané, jejichž příkladů lze od roku 1867 ¹⁹³ až po konec 20. let 20. století nalézt bezpočet. ¹⁹⁴

Reforma divadelního prostoru prvního typu měla jistě několik důvodů. Předně se jednalo o hledisko čistě praktické. Odchodem ze staré budovy do otevřeného prostoru bylo divadlo donuceno hledat jiná, nová estetická řešení. Anebo jinak řečeno: stará divadelní budova byla pro nová estetická řešení zkrátka nevyhovující. Dalším důležitým faktem byla i proměna představy, co dělá 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. Poslední důvod, 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 otevřít vůči celé společnosti. A právě publikum se během 19. století změnilo stejně radikálně jako divadlo. Budeme-li tento sociologický aspekt považovat za hlavního činitele proměn divadelního prostoru, pak ke zpochybňování kukátkové scény a odchodům z divadelní budovy docházelo v 19. století dokonce již o něco dříve, než jak uvádí Kazimierz Braun.

Poznaňská teatroložka Dobrochna Ratajczak v souvislosti s divadlem pro davy upozorňuje na mediální charakter divadla: „Divadlo je vysokým

191 K. Braun. *Druhá divadelní reforma?: /Studie/,* s. 52.

192 Viz: *Tamtéž*.

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

194 Viz: *Tamtéž*, s. 52–54.

uměním pouze někdy, médiem zůstává vždy. Je to skutečná komunikační soustava, která obsahuje antropologické významy a která sama má antropologický význam.“¹⁹⁵ Díky mediálnímu a antropologickému charakteru divadla došlo v předminulém století minimálně ke dvěma důležitým událostem. Zprvce divadlo sehrálo významnou roli při formování masové kultury; zadruhé se právě díky tomuto charakteru od divadla začala očekávat 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 na elitní podstatu starého literárního dramatu a naopak musely začít rozvíjet svůj rovnostářský charakter. Na rozdíl od jiných uměleckých druhů takové divadlo nevyžadovalo od recipienta žádné speciální schopnosti. Estetická jedinečnost, novátorství a originalita v něm nehrály tak důležitou roli. V takových produkcích byla nejpodstatnější „srozumitelnost a pochopitelnost známé formy i samotného přenosu; jakkoli se [takové divadlo] nezřídka intelektu, zdůrazňuje se atraktivita a sugestivnost“,¹⁹⁶ které dokázaly na diváka patřičně zapůsobit. (Ostatně vstřícnost vůči divákovi byla v takovém divadle přímo doslovná – vždyť se za ním vydalo na ulici.)

Jak si dále všimá Ratajczak, divadlo tím, že patří podle McLuhanovy klasifikace mezi chladná média,¹⁹⁷ vzbuzuje v divákovi pocit participace. Divák je totiž neustále nucen doplňovat sumu informací, jichž se mu prostřednictvím scény dostává, a skládat si tak významový celek. „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, která byla v evropské divadelní kultuře 19. století hojně akcentována. Dalším, neméně důležitým tématem, které se pojí s divadlem pro davy, 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 vzdělců a specialistů, začalo se na toto spojení s „lidem“ nostalgicky vzpomínat. Návrat

195 Dobrochna Ratajczak. „Teatr wielkiej liczby: Próba spojrzzenia“. In: Małgorzata Leyko (ed.). *Teatr masowy / Teatr dla mas*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011, s. 16.

196 *Tamtéž*, s. 17.

197 Viz: H. M. McLuhan. *Člověk, média a elektronická kultura: Výbor z díla*. Přeložili Irena Příbylová a Martin Krejza. Brno: Jota, 2000, s. 226–228.

k němu byl jeden z hlavních požadavků kladených na divadelní tvorbu v 18. století (Rousseau) a na konci 19. století.¹⁹⁸

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 politický význam, díky němuž „měly nejširší společenské vrstvy přístup ke kultuře“.¹⁹⁹

V následující kapitole je pozornost věnována několika nejvýraznějším německým podobám masových podívaných a plenérového divadla, které v předminulém 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 příčiny národní, duchovní, či umělecké.

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

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 jako reakce na 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.“²⁰⁰ Takový pocit ohrožení jako jeden z významných konstitučních prvků novodobých národů by bylo možné nalézt po celé Evropě.

Německé národní hnutí svou legitimitu hledalo u lidu i davu zároveň – oba tyto významy totiž vyjadřuje německé *das Volk*. Významným spojencem národního hnutí se stalo divadlo – ať už se jednalo o divadlo elitní, anebo

198 Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 250. (Heslo: Masové divadlo.)

199 *Tamtéž*, s. 251.

200 Vladimír Macura. „Továrna – dvojí mýtus“. In: Daniela Hodrová et al. *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H, 1997, s. 189.

o masové podívané a plenérová divadla, jež se obracela 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, na 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 například symbolika stromů a přírodních živlů, především ohně. Americký historik kultury německého původu G. L. Mosse popisuje tyto slavnosti 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, aby se stal „ctnostnějším“. „Ctnost“ 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.²⁰¹

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 se vztah společnosti ke slavnostem posiloval.

Liturgický charakter slavností 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 mohly těchto slavností účastnit

201 Cituji podle: Małgorzata Leyko. „Teatralizacja życia publicznego w Niemczech“. In: Tatáž (ed.). *Teatr masowy / Teatr dla mas*, s. 173–174. Originál viz: George L. Mosse. *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York: Howard Fertig, 1975.

všechny společenské vrstvy nábožensky pestrého Německa. Tyto masové slavnosti s výrazně divadelní podobou lze interpretovat jako odpověď, již německá společnost 19. století reagovala na proměnu modernistického světa. V první řadě je pro ni charakteristický způsob organizace těchto slavností. Tím, že byly organizovány v konkrétním čase (tj. byly odvozovány od konkrétní politické či historické události) a v určitém místě, došlo k ustanovení svátku, byť světského, jenž se v životě společnosti cyklicky opakoval. Společnost si tak vytvořila kulturní časoprostor, díky němuž se mohla integrovat napříč všemi společenskými vrstvami i napříč generacemi. Navíc byl takový svátek, spjatý s jedinečným kulturním časoprostorem, výhradně národní, čímž se vymykal z unifikovaného industriálního světa. Významnou složkou těchto svátků byla jejich rovina duchovní i estetická. 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. století, kdy byly tyto hry „objeveny“ hercem a režisérem Eduardem Devrientem,²⁰² se pašijové hry v Oberammergau těšily velkému zájmu diváků. V lidovém charakteru pašijí, jejichž tradice sahala do 1. poloviny 17. století, byl spatřován ideál čisté, předindustriální kultury. Kultury, která nezná elitní charakter a je určena všem společenským vrstvám.

Pašijové hry v bavorském Oberammergau se staly významným vzorem pro evropské divadelníky přelomu 19. a 20. století a jejich snahy o návrat k lidovému a náboženskému divadlu, byť s koncem 19. století sílila kritika jejich komercializace.

Prvky slavnosti převzalo i divadlo s uměleckými ambicemi. V Německu se v první řadě jednalo o divadlo Richarda Wagnera. Ačkoliv se v žádném případě nejedná o divadlo určené velkému počtu diváků ani o divadlo egalitářské, ba právě naopak, je příznačné, nakolik bylo pro Wagnera důležité, aby si jeho divadlo nejvýznamnější charakteristiky slavnosti osvojilo. V roce 1876 otevřel Richard Wagner v Bayreuthu nové divadlo, které mělo divákovi poskytnout možnost participovat na výjimečné, nekaždodenní (a tedy sváteční) události. Divák se měl podobat divákovi starořeckého divadla, jež bylo Wagnerovi velkým vzorem. Tento koncept je vepsán již do samotné budovy bayreuthského divadla a do časoprostorové organizace

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

zde uváděných 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 nutně uvědomoval už během cesty do divadla. Představení ve Wagnerově divadle byla také organizována v konkrétním čase (tj. během letních měsíců) a v tomto čase se také každoročně opakovala. Kategorie času a prostoru jsou nejcharakterističtější znakem jakékoliv slavnosti, jež se ostatně objevuje v názvu Wagnerova divadla – Festspielhaus.

Divadlo Richarda Wagnera se vyznačovalo i dalšími specifickými znaky, na něž je dobré upozornit. Zprv 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 jakési foyer několikahodinových představení. Umění se mělo v takto koncipovaném prostoru přirozeně setkávat s přírodou, byť s přírodou kultivovanou (tj. parkem). Dalším významným znakem Wagnerova divadla bylo jeho vnitřní uspořádání, 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 uměleckému dílu. Wagnerovo divadlo bylo nicméně divadlem výlučným, příliš svázaným se svým tvůrcem a jeho tvorbou. Ovšem i tak vytvořilo vlivný vzor pro další divadelní reformátory.

Nejtěsněji na Wagnera navázal Georg Fuchs, spoluzakladatel mnichovského Künstlertheater (Umělecké divadlo, 1908) a autor několika významných statí o divadle, jakými byly *Revoluce divadla* (Die Revolution des Theaters, 1909),²⁰³ *Lidové divadelní slavnosti* (Die Sezession in der Dramatischen Kunst und das Volksfestspiel, 1911) anebo *Scéna budoucnosti* (Die Schaubühne der Zukunft, 1905). V posledně jmenovaném textu Fuchs vyjádřil všechny své základní názory na reformu divadla, jež v pozdějších statích rozvíjel a které se alespoň částečně snažil uvést do praxe v Uměleckém divadle v Mnichově. Text *Scéna budoucnosti* začíná prohlášením:

203 Viz: Georg Fuchs. „Revoluce divadla“. *Scénografie*. 1965, č. 4, s. 17–21.

Jsme generace, která se probudila z dlouhé letargie. Náhlý příchod moderní civilizace strojů zničil staré, původní kultury a hrozí, že svět se kvůli tomu propadne do obludného chaosu. Současné velkoměstské davy lidí byly zbaveny svých kořenů a národních specifik; staré formy se rozpadly, na jejich místě se však neobjevily formy nové. Pohled na beztvarost života se nedá vydržet.²⁰⁴

Generace, jejímž mluvčím se Fuchs cítil být, chtěla tomuto chaosu modernistického světa čelit formováním nové kultury.

Kultura našich otců [tj. předků] vznikla díky rytmické, stále dokola opakované obyčejné řemeslné práci. 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, kdo jej řídí.²⁰⁵

Hlavním tvůrcem změn a nové kultury se měl stát umělec, člověk tvůrčí a citlivý,²⁰⁶ jenž měl nejbližší ke společnosti, kterou tradiční literární drama a divadlo buržoazní společnosti přehlíželo. Fuchs se vedle Wagnera odvolává na J. W. Goetha, který v *Rozhovorech s Eckermannem* přirovnal divadlo ke svátku. K divadlu jako svátku podle Goetha 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 jmenovatelem typicky německého divadla, ke kterému je třeba se vrátit. Rámec svátku nachází v divadelních projevech předkřesťanského i středověkého divadla v Německu, jakož i v mimo-evropských 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. století, 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“.²⁰⁷

204 Georg Fuchs. *Scena przyszości*. Přeložila a redakčně připravila Małgorzata Leyko. Gdaňsk: słowo/obraz terytoria, 2004, s. 35. Originál viz: Týž. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler Verlag, [?1905], s. 5–33.

205 Cituji podle: G. Fuchs. *Scena przyszości*, s. 35–36.

206 Viz: *Tamtéž*, s. 36.

207 *Tamtéž*, s. 41.

Umělec, který se chce vrátit k původním zdrojům německé kultury a který má zároveň na mysli nové publikum vyloučené z elitního divadla, by se měl pokusit vytvořit tzv. lidovou scénu. Lidová scéna má oproti starému divadlu několik výhod. Předně je finančně dostupná – je levná, protože není zatížená nákladnou divadelní technikou. Klad lidové scény se projevuje i uspořádáním hlediště, díky němuž je každému divákovi zaručena stejně kvalitní viditelnost. Dále tato scéna navazuje na dávné formy mysterijního divadla, které je takovému publiku blízké. Její repertoár tvoří velká klasická díla, protože ta „zejména přitahují masové publikum [...] [, neboť tito] lidé se touží povznést na vyšší kulturní úroveň a mít účast na největších a nejlepších statcích lidství“.²⁰⁸ Lidová scéna by nebyla konkurencí starému divadlu, protože divadelní provoz by zde probíhal pouze v určitých obdobích roku, zejména v létě, kdy „moderní člověk utíká od nutnosti vydělávat si na živobytí a kdy touží po velkých, svátečních prožitcích“.²⁰⁹

Ve *Scéně budoucnosti* vyjádřil Fuchs svou komplexní vizi reformy divadla, a to jak jeho estetické, tak společenské úlohy. Poprvé se objevily pregnantně zformulované myšlenky o všeobecném přístupu diváků k divadelnímu představení a o divadle jako demokratické slavnosti pro masy právě u Fuchse. Zejména na ně navazovali pozdější reformátoři divadla. Svě představy sepsané ve stati *Scéna budoucnosti* se Fuchs pokoušel realizovat v rámci Uměleckého divadla či v letech 1900–1918, kdy v různých německých městech organizoval lidová představení podobná mysteriím, která se hrála „zpravidla pod širým nebem a s použitím [...] [Fuchsových] textů“.²¹⁰ 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 takoví tvůrci jako V. E. Mejerhold, A. Tairov ad. Po 1. světové válce nebyla již Fuchsova divadelní činnost tak intenzivní a jeho koncepce nového, zreformovaného divadla byla zastíněna vizemi reformátorů, kteří přišli po něm.²¹¹

Nejvlivnější režisérem divadla pro velký počet diváků zůstává ale Max Reinhardt, který v mnohém navázal na myšlenky svého předchůdce.

208 *Tamtéž*, s. 46.

209 *Tamtéž*.

210 Jerzy Zegalski. „Georg Fuchs a jeho reforma divadla“. *Scénografie*. 1965, č. 4, s. 13.

211 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*, s. 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: Kitzinger, 1972.)

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 něž byla dosavadní divadelní představení příliš drahá, 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.²¹²

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, budo-va osvobozená od každodenního života; plná světla a vznešenosti, podobně jako u Řeků, ale určená nejen řeckým hrám, ale také velkým dílům všech dob; tvar amfiteátru, bez opony a kulis, možná dokonce bez dekorace, herec uprostřed a s publikem kolem sebe by působil celou svou osobností a slovem; samotné publikum by pak bylo společenstvím, obcí, jež je zapo-jena do běhu událostí a stává se součástí akce.²¹³

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

212 Cituji podle: Max Reinhardt. „Reinhardt o swoim Cudzie i planach na przyszłość: Wywiad [1914]“. In: Tentyż. *O teatrze i aktorze*. Přeložila a redakčně připravila Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004, s. 101. Originál viz: Max Reinhardt. „Reinhardt über sein ‚Mirakel‘ und seine Zukunftspläne: Ein Interview [1914]“. In: Tentyż. *Ich bin nichts als ein Theatermann: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*. Edičně připravil Hugo Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1989, s. 364–368.

213 Cituji podle: M. Reinhardt. „O teatrze, jaki mi się marzy [1901]“. In: Tentyż. *O teatrze i aktorze*, s. 67. Originál viz: M. Reinhardt. „Über ein Theater, wie es mir vorschwebt [1901]“. In: Tentyż. *Ich bin nichts als ein Theatermann*, s. 73–76.

zmizela hranice mezi hercem a divákem. Prostředníkem mezi hledištěm a scénou měl být ale především dav statistiků, který neplnil pouze estetickou funkci, ale režisér díky němu přenášel emoce na diváky a řídil tak reakce publika. Reinhardt k roli statistiků napsal: „Mezi publikem a účinkujícími se navazuje kontakt, jenž způsobuje vzájemné neviditelné působení. Posluchač se cítí spojený s událostmi ve značně větší míře než doposud.“²¹⁴

Davové scény byly charakteristické pro Reinhardtovy nejslavnější divadelní produkce. V inscenaci *Mirákl* podle Karla Vollmöllera (prem. v roce 1911 v londýnské Olympia-Hall), jež pojednávala o jeptišce, která kvůli kráse hudby opustila klášter, Reinhardt angažoval na dva tisíce účinkujících – samotný sbor jeptišek čítal sto padesát statistik. V této inscenaci pak nebylo rozdílu mezi jevištěm a hledištěm. Během představení byla světla v hledišti rozsvícena a mezi diváky se pohybovaly skupiny statistiků (poutníci, vojáci i myslivci s loveckými psy). K monumentálnosti inscenace přispívaly také skutečné kostelní zvony a jejich vyzvánění.

Totálním divadlem se pak stalo představení *Jedermann* Huga von Hofmannstahla, jež Reinhardt uvedl v roce 1920 v rámci Salcburského festivalu.²¹⁵ Moderní adaptace středověkého miráklu se hrála v prostorách před salcburskou katedrálou a scénou se jí stala významná část města s barokní architekturou. Hranice mezi realitou a uměním, mezi divadlem a životem zde byly překročeny maximální měrou.

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 představení měla být divadlem, které „dá lidem radost a které je vytáhne z bezútěšného každodenního života a přenesení je do sfér čisté krásy“.²¹⁶

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

214 Cituji podle: M. Reinhardt. „Teatr dla pięciu tysięcy [1911]“. In: Tentýž. *O teatrze i katorze*, s. 91. Originál viz: M. Reinhardt. „Das Theater der Fünftausend [1901]“. In: Tentýž. *Ich bin nichts als ein Theatermann*, s. 446–447.

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

216 *Tamtéž*, s. 63.

inscenací ještě v období První varšavské Reduty. Roku 1920 se zkoušky k inscenaci *Pomsta* (Zemsta) Władysława Orkana konaly v královském parku Łazienki, *Jidáš* (Judas) Kazimierze Przerwy-Tetmajera se v roce 1922 zkoušel v Skaryszewském parku ve varšavské čtvrti Praga. 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 Spale²¹⁷ proběhlo několik plenérových zkoušek: Sborové scény se zkoušely na břehu řeky, další scény se připravovaly v lese v noci.

Zájezdní činnost zahájila Reduta 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.²¹⁸

Vytrvalý princ

Parafrázi Calderónova dramatu Słowacki připravoval více než deset let;²¹⁹ svou verzi dopsal roku 1843, o rok později vyšla knižně v Paříži. Na scéně byl Słowackého *Vytrvalý princ* uveden poprvé v Krakově (prem. 17. října 1874).

Ve své adaptaci zdůraznil polský romantik křesťanskou rovinu hry, díky níž se příběh hlavního hrdiny ještě více blíží středověkým morálitám. Don Fernando se svou nezlomností, obětavostí a odhodláním zemřít mučednickou smrtí podobá dalším hrdinným titánům, kteří se objevují ve Słowackého tvorbě po roce 1842.

S přípravou inscenace *Vytrvalého prince* začala Reduta na podzim roku 1923. Dne 22. října zahájili Osterwa s Limanowským čtení zkoušky dramatu, a to

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

218 Premiéra *Velikonoc* jako plenérového divadla se uskutečnila dne 29. 5. 1924 v prostorách vilniuské univerzity. Během letního zájezdu v roce 1924 Reduta vystoupila ve dvanácti městech. Inscenací *Pastorálka* a *Velikonoce* jsem se věnoval ve své diplomové práci. (Viz: J. Jiřík. „Vánoční a Velikonoční hra Leona Schillera“.)

219 Poprvé se o španělském dramatikovi a jeho hře zmiňoval v dopisu matce v roce 1831. (Viz: Juliusz Słowacki. *Dzieła*. Tom XIII. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952, s. 31.)

jíž s jasnou představou plenérového divadla s účastí početného komparzu.²²⁰ Premiéra první verze *Vytrvalého prince* se uskutečnila 2. května 1926 před kostelem sv. Jana ve Vilnius. Na přelomu května a června 1926 zahájilo Osterwovo a Limanowského studio tříměsíční turné, během něhož byl *Vytrvalý princ* uveden celkem devatenáctkrát v deseti polských městech. První verze redutovské inscenace se hrála jako plenérové divadlo v uzavřeném prostoru náměstí před významnými historickými budovami.²²¹ Vedle členů studia a jeho institutu v inscenaci vystupoval početný dav komparzistů. Dona Fernanda hrál Juliusz Osterwa.

Druhá verze inscenace *Vytrvalého prince* vznikla v roce 1927 u příležitosti státních oslav Juliusze Słowackého. Tyto oslavy měly také svou významnou divadelní část, na které se vedle Reduty podílel i Leon Schiller, jenž připravoval divadelní podívané v místech, jimiž projížděl vlak s básnickovými ostatky.

Reduta pro tyto oslavy připravila tři inscenace, s nimiž ve třech skupinách objížděla polská města. Zatímco *Panenské sliby* (Śluby panienskie) Aleksandra Fredry a Corneillův *Cid* v adaptaci Stanisława Wyspiańskiego se hrály v tradičním divadelním prostoru, *Vytrvalý princ* byl opět uváděn v plenéru. Druhá verze redutovské inscenace byla ještě monumentálnější – 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 představovala vlastně hlavní, čistě divadelní aktivitu 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 se děj mohl odvíjet bez ohledu na prostředí, které konkrétním scénám předepisoval autor. Kritika při této příležitosti připomínala, že Reduta se díky této úpravě přiblížila středověkému divadlu:

Nakládání se scénou je úplně stejné jako ve středověkém divadle, ve kterém akce probíhala na velkém prostoru a které také spojovalo jednotlivé scény a akty do jednoho celku, aniž by se nechalo omezovat místem a časem.²²²

220 Viz: J. Szczublewski. *Żywot Osterwy*, s. 248–249.

221 Výjimku tvořily varšavské reprízy 15., 18. a 21. 8. 1926, které se hrály v královském parku Łazienki.

222 W. Z. „Książę Niezłomny na wolnym powietrzu w wykonaniu zespołu „Reduty””. *Tygodnik Ilustrowany*. 1926, č. 35. Cituji podle: Bożena Frankowska. „Teatr na-

Podle Michała Orlicze, jenž se podílel na textové úpravě, vynikla adaptace Słowackého dramatu 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.“²²³ Podobně jako další představitelé romantismu i Słowacki psal dramatické texty bez ohledu na divadelní konvence a jeho adaptace Calderónovy hry je spíše knižním dramatem. Ústředním a zároveň jediným bodem scénografie Iwo Galla byl bílý dřevěný objekt, jenž sestával z několika schodů, plošiny a osmi velkých hranolů, které tento prostor uzavíraly. Na tomto objektu, který některým recenzentům připomínal kostelní varhany, jiným oltář, „se odehrávaly nejdůležitější scény tragédie“.²²⁴

Stominutové představení začínalo po soumraku mezi 20:30 a 21:30. Stejně jako v případě *Pastorálky* a *Velikonoc* byl ve *Vytrvalém princ*i 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 reprízy bylo představení načasováno tak, aby v něm zazněly zvony z blízkého kostela a odbíjení věžních hodin. Zvony a jejich echo

podpořily nečekaným způsobem dynamiku pronášeného verše, tajemná souhra odbíjení věžních hodin s řinčením zbraní rytířů na koních a hořícími pochodněmi vyvolala tak mocný dojem, že divákům běhal mráz po zádech.²²⁵

Recenzenti plenérové podívané zdůrazňovali dále velký vliv živě hrané hudby na celkovou atmosféru představení. Autorem hudby byl tehdy již slavný divadelní skladatel Eugeniusz Dziewulski, který začínal svou divadelní kariéru v kyjevském studiu Stanisławy Wysocké. Orlicz zaznamenal, že Dziewulského hudba vycházela hlavně z lyrických motivů, které zdůrazňovaly utrpení a oběť jako největší čest; naproti tomu v pohřebním pochodu,

-powietrzny' Juliusza Osterwy". *Pamiętnik Teatralny*. 1970, roč. XIX, č. 4, s. 429.

223 M. Orlicz. *Polski teatr współczesny*, s. 167.

224 [?]. „W blaskach pochodni i refektorów". *Kurier Poznański*. 3. 8. 1927. Cituji podle přetisku recenze v: *Tamtéž*, s. 174.

225 P. „Podboje artystyczne 'Reduty': Nieśwież-Pińsk-Krzemieniec". *ABC*. 22. 6. 1927. Cituji podle přetisku v: *Tamtéž*, s. 170–171.

jenž ilustroval pohřeb Dona Fernanda, nezazněl ani jeden tón smutku či zoufalství, ale jediné vítězný triumf ducha a úsvit velkého jitra, které musí díky čistě, tiché a soustředěné oběti přijít.²²⁶

Hlavní roli Dona Fernanda hrál Juliusz Osterwa, který byl podle kritiky na bílém koni a ve stříbřité drátěné košili „tak okouzlujícím úkazem“, že by mohl „stát modelem předním malířům jako svatý Archanděl Michael nebo svatý Jiří“.²²⁷ Osterwa a jeho Don Fernando „měl hlubokou vážnost, [...] poetickou a dojemnou krásu“, herec dokázal dát veršům Slowackého „evangelický zápal a něhu“.²²⁸ Herectví se vůbec stalo velkým tématem této inscenace. Zdůrazňují jej doboví kritici a vrací se k němu zakladatelé Reduty i její členové. Inscenace *Vytrvalého prince* spadá do období, v němž si Osterwa s Limanowským vytyčili program překonání realistického herectví. Šlo jim o jiný herecký projev, jenž by odpovídal jejich představám o herectví v mysterijním divadle. V plenéru nebylo možné uplatnit realistické psychologické herectví, které bylo doposud v Redutě závazné. Na příkladu práce s hlasem popsal získané poznatky dramaturg inscenace:

Zjistili jsme, že dovednost mluvit na [uzavřené] scéně ještě neznamená, že umíme vyřešit problém, jak zvládnout hlas v otevřeném prostoru [...]. Zkušenosti [členy studia] 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.²²⁹

Vytrvalým princem Reduta v polském divadle jako první výrazně opustila prostor klasické divadelní budovy. Napojila se tak na aktivity jiných evropských divadelníků, kteří již před ní inscenovali davové podívané v ne-divadelním, otevřeném prostoru měst a přírody. Díky neustálým změnám prostředí museli herci pokaždé revidovat své dosavadní herecké postupy a zpětně je mohli zúročit na tradičním jevišti. Vykočení z divadla pomohlo členům Reduty přesněji si definovat, co je příznačné pro divadlo jako samostatný umělecký druh a čím lze zároveň obohatit i rozšířit jeho

226 *Tamtéž*, s. 165.

227 Zastępca. „Książę Niezłomny“. *Myśl Narodowa*. 1926, č. 33. Cituji podle: B. Frankowska. „Teatr na-powietrzny Juliusza Osterwy“, s. 433.

228 I. Wieniawska. „Reduta we Lwowie“. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie*. 1926, č. 10. Cituji podle: *Tamtéž*, s. 431.

229 M. Orlicz. *Polski teatr współczesny*, s. 166.

vyjadřovací prostředky. V případě Reduty a její inscenace *Vytrvalého prince* samotní zakladatelé studia i kritika neustále opakovala, že Osterwova a Limanowského divadlo se touto inscenací nejvíce přiblížilo ideálům mystérijního divadla; divadla, které je určeno širokým společenským vrstvám a které představuje nové divadlo, divadlo budoucnosti.

Neuvěřitelně krásné scény *Vytrvalého prince* jsou završením cesty k novému, tvůrčímu umění budoucího divadla. To, co kdysi vyrostlo z klasického, řeckého divadla a co bylo osvobozeno z pout přízemního realismu, který divadlu vtiskly předešlé epochy, se opět může pozdvihnout k síle/mohutnosti velkého stylu.²³⁰

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

Zájezdy Reduty byly pečlivě zorganizovány. V rámci studia vznikla tzv. Rada zájezdů, která připravila podrobný rozpis výjezdů a která se následně „písemně obrátila na nejváženější obecní zastupitele v místě připravovaného zájezdu a vyjasnila jim jeho umělecké a společenské cíle“.²³¹ Během turné Reduta využívala polskou železnici, po níž se na cestě za diváky přemísťovala v několika vagonech, v nichž členové studia během turné také bydleli. Do míst mimo železniční spojení herci dojížděli nákladním automobilem. Všechny náklady na dopravu i na celé turné byly hrazeny vládou v rámci roku Słowackého.

V místě samotného představení čekal Redutu její zástupce, který předem vtipoval 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 statistiků vystupoval neochotně, vojáci [...] se zase přidávali pro svou lásku k divadelnímu umění“.²³² Na přístupu ke statistikům lze demonstrovat záměr Reduty, jejíž představitelé zdůrazňovali, že vystupování s *Vytrvalým princem* má nejen umělecké, ale také společenské cíle. Účast představitelů místního společenství usnadnila přirozený vztah takového společenství

230 Hausnerowa. „Książę Niezłomny‘ na placu Dominikańskim“. *Kurier Lwowski*. 20. 6. 1927. Cituji podle: B. Frankowska. „Teatr na-powietrzny‘ Juliusza Osterwy, s. 444.

231 M. Orlicz. *Polski teatr współczesny*, s. 160.

232 *Tamtéž*, s. 164.

k prezentovanému dílu a také jeho snazší a rychlejší akceptaci. *Vytrvalý princ* tak nebyl inscenací, s níž přijelo ze vzdáleného města neznámé divadlo, ale inscenací, na níž mohl participovat prakticky každý. Neméně důležitým faktem byla také skutečnost, že Reduta nezřídka 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 Poznaň:

Reduta záměrně připravila *Vytrvalého prince* bez výpravné divadelní dekorace, bez ulpívání na vnější formě. Hlavní ideou [inscenace] je Ceuta. Každý z nás, podobně jako vytrvalý princ Fernando, v sobě chová ideál vytrvalosti a opatruje největší poklad: ctnost a důstojnost. Redutě záleželo na tom, aby z velkolepého dramatu vydobyla básníkův myšlenkový záměr, jeho nejšlechtetnější 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 povznáší, posiluje a obnovuje. Toužíme, aby představení *Vytrvalého prince* na stadionu Sokola v Poznani nebylo pouze plenérovým divadelním představením, ale skromnou zpovědí Reduty, pokud jde o její ideové a umělecké cesty.²³³

Společně s dřívějšími plenérovými inscenacemi *Velikonoc* a *Pastorálky* se tvůrci Reduty *Vytrvalým princem* odvolávali na tvorbu a myšlení o divadle Paula Claudela či Henriho Ghéona, jenž byl pro Osterwu a Limanowského velkým vzorem a který se podobně jako oni 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 pod 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 sdíleného uměleckého prožitku. Mladé Polsko v představě společenského poslání divadla nejvíce čerpalo z německojazyčné kulturní oblasti a z teoretického uvažování

o divadle z pera umělců, jakými byli R. Wagner, R. Steiner a M. Reinhardt. Dva poslední jmenovaní divadelníci se stali přímou i nepřímou inspirací pro Osterwu a Limanowského.

Reflexe divadelní činnosti antroposofa Rudolfa Steinera byla v polském myšlení o divadle přítomná od druhé dekády 20. století. Podobně jako jinde v Evropě²³⁴ i v Polsku vzbuzoval velký zájem především Steinerův pokus o stvoření mysterijního divadla ve švýcarském Dornachu a s ním související duchovní rozměr nového divadla. O tomto mysliteli se Osterwa s Limanowským zmiňovali ovšem ve vzájemné korespondenci až od 30. let, kdy plánovali rozvinout zkušenosti se zájezdním divadlem a naplnit tak své představy mysterijního divadla pod širým nebem.²³⁵ Daleko výraznější recepce se v polském divadle dočkal Max Reinhardt, jenž se od uvedení *Krále Oidipa* v roce 1911 stal symbolem uměleckého a zároveň lidového divadla.²³⁶ Právě pod vlivem M. Reinhardta napsal M. Limanowski v roce 1914 studii o inscenování tragédie K. C. Norwida *Krakus* v cirkusové aréně, v níž je jako v jediném prostoru možné toto romantické drama uvést. Díky aréně se polská společnost může spojit v jeden celek.²³⁷ Realizaci myšlenek z této studie lze velmi snadno nalézt v inscenačním řešení *Vytrvalého prince* (simultánní scény, davové scény atp.) i v jeho ideové interpretaci (společenský potenciál).

Společenských rovin *Vytrvalého prince* si všímala také dobová kritika, která zdůrazňovala, že nová umělecká „forma divadla [Reduty] dokázala, jak snadno lze vytvořit silný kontakt mezi divadlem a společností“.²³⁸ Stejně tak jistě není náhoda, jaký text byl pro plenérová představení v roce 1927 vybrán. Ve *Vytrvalém princ*i redutovští inscenátoři zdůrazňovali hlavní témata, jako věrnost, lásku a vlastenectví.²³⁹ Odhlédneme-li od nábožensky

234 Rudolf Steiner se těšil značné popularitě také mezi ruskými divadelníky. Všeobecně známý je jeho vliv na M. Čechova, nicméně o Rudolfa Steinera a jeho umělecké i duchovní názory se zajímal také V. I. Němirovič-Dančenko a K. S. Stanislavskij. (Viz: Pavel Klein – Danuše Kšicová. *Symbolismus na scéně MCHAT: Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 22.)

235 Bližší viz: Z. Osiński (ed.). *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*, s. 9–11.

236 K polské recepci M. Reinhardta viz: Roman Taborski. „Z dziejów recepcji Maxa Reinhardta w okresie Młodej Polski“. In: Irena Sławińska – Maria Barbara Stykova (eds.). *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, s. 89–115.

237 Viz: Mieczysław Limanowski. „'Krakus' Norwida na arenie cyrkowej“. In: Tentýž. *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1994, s. 91–97.

238 J. S. W. „Reduta – Juliuszowi Słowackiemu“. *Rzeczpospolita*. 2. 7. 1927. Cituji podle: B. Frankowska. „'Teatr na-powietrzny' Juliusza Osterwy“, s. 436.

239 Viz: *Tamtéž*, s. 432.

laděné rétoriky tvůrců i novinových ohlasů, je právě důraz na vlast a hodnoty, které reprezentuje, podstatným rysem redutovské inscenace i její reflexe. *Vytrvalý princ* jako bohoslužba, o níž psal Orlicz ve výše uvedeném citátu, povznášel, posiloval a obnovoval i ve smyslu národním a spolu s tím i ve smyslu státním: povznášel, posiloval a obnovoval Polsko jako nový stát na mapě Evropy. Ostatně celé zájezdní turné Reduty bylo v létě 1927 mladým polským státem organizováno; reprízy ve Vilniusu se účastnil „prezident Polské republiky a jeho nejbližší spolupracovníci“ a „osm výjimečných umělců Reduty získalo od polské vlády ‚Kříž za zásluhy‘“.²⁴⁰ Státotvorný a „společenskotvorný“ rys inscenace je patrný i z míst, v nichž Reduta s *Vytrvalým princem* v roce 1927 vystupovala. Kromě několika mála měst, jakými byly Katovice, 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 Ukrajině ad.), v nichž se polský stát snažil prostřednictvím Reduty získat respekt. Zpravodajové o uměleckém turné Reduty informovali: „Věřte, že to, co se ve východním pohraničí Polské republiky nepovedlo polským úřadům, to zcela jistě dokázala Reduta“,²⁴¹ případně že „dokonalá forma představení Reduty zapůsobila nejen na nejširší vrstvy polských občanů, ale – a to je její největší zásluha – také na masy národnostních menšin“,²⁴² anebo že při repríze v Pińsku, kterou navštívilo osm tisíc diváků, se „pod tíhou přihlížejících zvědavců, většinou Židů a Bělorusů, propadly dvě střechy“. ²⁴³ Redutovská inscenace *Vytrvalého prince* tak nevytvářela pouze „atmosféru mystéria s neobvyklými možnostmi dramatické intenzity“, jež „dokázala nadchnout [...] několikatisícový dav“, ²⁴⁴ ale měla také svou pragmatickou, mimoestetickou rovinu, již doboví referenti mimoděk vyjadřovali i názvy článků. Michał Orlicz nazývá kapitolu o zájezdech Reduty po předválečné polské republice *Konkvistadorský pochod Vytrvalého prince Polskem*.²⁴⁵ Vojenská a dobytelská terminologie je zde stejně důležitá jako terminologie náboženská. Mimoestetický význam a smysl *Vytrvalého*

240 K. Hoffman. „Redutowa Siejba“. *Kurier Warszawski*. 1927. Cituji podle: M. Orlicz. *Polski teatr współczesny*, s. 174.

241 P. „Podboje artystyczne ‚Reduty‘...“. Cituji podle: *Tamtéž*, s. 172.

242 *Tamtéž*, s. 170.

243 *Tamtéž*.

244 [?]. „Reduta na zamku księcia Radziwiłła“. *Kurier Warszawski*. 7. 7. 1927. Cituji podle: *Tamtéž*, s. 169.

245 Viz: *Tamtéž*, s. 162.

prince lze interpretovat v několika rovinách. Předně se jednalo o úspěšný pokus vytvořit divadlo pro masu, na němž by tyto masy mohly také přirozeně participovat. Dále se jednalo o specifický druh slavnosti a obřadu, kdy byla umělecká plenérová podívaná součástí celospolečensky významné akce, jíž byl návrat ostatků Juliusze Słowackého do Polska. Národní básník, jeden z trojice nejvýznamnějších polských básníků 19. století se alespoň symbolicky vrátil do rodné země, kterou musel z politických důvodů opustit. Právě skrze Słowackého získala redutovská inscenace další rovinu, díky níž ji lze 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 představitelé polského romantismu reprezentovali a co bylo během 19. století v nesvobodném a natříkrát rozděleném Polsku nemožné realizovat, se stalo skutečností. Reduta o tom jako věrozvěst a/nebo dobyvatel dala vědět „všem občanům ve všech zákoutích Polské republiky, kde sehrála velké národní drama ve vybraném hereckém obsazení a skvělém inscenačním provedení“.²⁴⁶

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 záhonem kultury.²⁴⁷

O „rozsévání“ a „pěstování“ kultury se Reduta snažila od začátku své existence. Nejevidentněji se tato snaha projevila zřízením Zájezdní skupiny, založené v roce 1925. Součástí jejího turné, během něhož Reduta přivezla kanonická díla 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, spojené se snahou

246 B. Frankowska. „Teatr na-powietrzny' Juliusza Osterwy“, s. 445.

247 Cituji podle: Juliusz Osterwa. *Przez teatr – poza teatr*. Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana“, 2004, s. 90.

publikum co nejvíce seznámit s inscenovanou hrou, byly zavedeny již před vznikem Zájezdní skupiny. Alespoň o takovém plánu Osterwa s Limanowským mluvili 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 osvětovým záměrem.“²⁴⁸ Zakladatelé Reduty si také uvědomovali sociální rozměr působení studia v provincii. V citovaném rozhovoru totiž zdůraznili: „Divadlo nebude drahé: bude dražší pro bohaté a levnější pro chudé.“²⁴⁹

Divadlo společnosti mělo být zúročením Osterwových zkušeností z období Vilenské a Druhé varšavské Reduty, a přestože koncept takového divadla podobně jako vize čtvrté Reduty zůstal pouze na papíře, jedná se o cenné svědectví o Osterwově uvažování o divadle a jeho mimoestetické funkci. 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] „společensko-užitkový“; má být připraveno v červenci a srpnu 1939, aby v září začalo hrát.²⁵⁰

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 Osterwa rozpracoval koncept Divadla společnosti,²⁵¹ podle něhož se měla po skončení války zorganizovat veškerá divadelní činnost v Polsku. Takové divadlo by 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 z něhož plynuly zisky. Odteď by to mělo být tak, že se bude hrát pouze pro [konkrétní]

248 W[itold] H[ulewicz]. „Wilno w arenie o nowy teatr współczesny: Reduta osiada w Wilnie! Co powiedzieli „Tygodnikowi Wileńskemu“ Osterwa i Limanowski“ [1925]. In: J. Osterwa. *Reduta i teatr*, s. 78.

249 *Tamtéž*, s. 79.

250 Cituji podle: J. Szczublewski. *Żywot Osterwy*, s. 444.

251 V originále *Teatr Społeczny*; do angličtiny překládáno jako *Social Theatre*. (Viz: Juliusz Osterwa. *Antygoną, Hamleta, Tobiasza dla Teatru Społecznego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, s. 265–266.)

společnost, tj. pouze tehdy, bude-li divadlo vykoupeno svazy (a školami). Ostatní (tedy nikoli školy a nikoli 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. A to se pravděpodobně také stane.²⁵²

Divadlo společnosti mělo být organizováno konkrétní společenskou skupinou (svazem, sdružením, občanskou organizací, školou 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 výraz společnosti ve svém názvu naplňovalo ve dvou významových rovinách: ve smyslu *společné* a zároveň ve smyslu konkrétního *společství*, v jehož rámci 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. „Z těch, kdo se tomuto úkolu zasvěti, z těch se stanou profesionálové.“²⁵³

Osterwa pro Divadlo společnosti vypracoval také dramaturgické schéma, které mělo tvořit náplň tří základních cyklů: cyklu přírodního, cyklu náboženského (liturgického) a cyklu národního.²⁵⁴ Podle těchto cyklů se například 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*) atp.²⁵⁵ Pro repertoár Divadla společnosti Osterwa připravil adaptaci tří her, v nichž zachoval „pouze ideu a obsah“.²⁵⁶ Jedná se o Sofoklovu *Antigonu*, *Hamleta* W. Shakespeara (1940) a o vlastní hru na motivy biblických textů *O Tobiašovi* (1942). Všechny parafráze byly adaptovány na polské reálie a historické události a měly výrazně předimenzovaný vedlejší text. Jedná se vlastně o natolik

252 Cituji podle: Ireniusz Guszpit – Dariusz Kosiński. „Ku Teatrowi Społecznemu“. In: *Tamtéž*, s. 14.

253 *Tamtéž*, s. 15.

254 Osterwa se pro toto schéma zajisté 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*, s. 125–137.)

255 Viz: J. Osterwa. *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, s. 16.

256 J. Szczublewski. *Żywot Osterwy*, s. 460.

podrobné scénáře, aby mohly být Osterwovy adaptace všude zahrány se stejným uměleckým a ideovým vyzněním.

Adaptaci *Antigony* začal Osterwa dle deníkových záznamů psát 6. října 1939 ještě ve Varšavě. Práci nad první, varšavskou verzí ukončil o dva měsíce později – 6. listopadu 1939. S adaptací pak pokračoval i v Krakově, kde vznikla druhá verze, tzv. krakovská (Osterwa ji datoval 7. červnem 1940). Příznačný rozdíl mezi varšavskou a krakovskou verzí lze najít hned na prvních stránkách krakovské verze:²⁵⁷ „Tuto práci, napsanou v době válečné bouře roku 1939, věnuji těm, kdož přežili bombardování Varšavy. Ti pravděpodobně pochopí prostinkou formu jejího tragického patosu.“²⁵⁸ Toto věnování nejpřekvapivěji vyjadřuje Osterwovy pohnutky, které jej k přepsání Sofoklovy tragédie vedly. Chtěl soudobému diváku starověkou látku přeložit do srozumitelného jazyka. Jakkoli se Osterwova adaptace drží původního syžetu i stavby hry, doplnil ji dalšími motivy, jež lze rozdělit do následujících skupin: 1. ohlas napadení Polska; 2. pokřesťanství antické látky a 3. popoštění antické látky.

Reminiscence válečné vřavy jsou nejsilněji akcentovány v prvním chóru (parodos je u Osterwy nazván *Šest hodin třicet*²⁵⁹). Starověké Théby napadlo sousední vojsko, jež ze vzduchu i ze země dokonalo dílo zkázy.²⁶⁰ Théby a okolní města se proměnily 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 běžely pomáhat zachraňovat raněné“, Ismena je jednou z těch, které bylo vidět „na ulicích Varšavy po bombardování a kapitulaci hlavního města“.²⁶¹

Pokřesťanství antického dramatu má v polské divadelní kultuře dlouhodobou tradici, jež sahá prakticky k první polské tragédii²⁶² a přes polské

257 V tomto textu vycházím z publikované krakovské verze; varšavská, nepublikovaná verze je uložena v Divadelním muzeu ve Varšavě. (Více ke genezi textu viz: Ireniusz Gruszczyński. „Juliusza Osterwy parafraza „Antygony““. In: *Prace Literackie*. 1977, roč. XIX, s. 149–182; Ireniusz Gruszczyński – Dariusz Kosiński. „Polska Antygona“. In: J. Osterwa. *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, s. 21–25.)

258 J. Osterwa. *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, s. 24.

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

260 1. 9. 1939 německá armáda napadla Polsko. 17. 9. 1939 na polské území vkročila Rudá armáda. Od 8. do 28. 9. 1939 bombardování Varšavy (25. 9. 1939 tzv. černé pondělí, nejtěžší bombardování města, 28. 9. kapitulace Varšavy).

261 J. Osterwa. *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, s. 32 a 33.

262 Tj. veršovaná hra *Odmitnutí řeckých vyslanců* renesančního básníka Jana Kochanowského (1578).

romantiky vrcholí u (novoromantického) Stanisława Wyspiańskiego.²⁶³ Adaptace Juliusze Osterwy v této tradici pouze přirozeně pokračovala. Antický Bakchus se v ní stal křesťanským Bohem, k jehož slávě může chór zpívat *Píseň jitřní* Franciszka Karpińskiego.²⁶⁴ Křesťanský (respektive katolický) je i kult mrtvých, jenž se stane předmětem sporu mezi Antigonou a Kreontem. Křesťanské rysy mají také některé postavy Osterwovy *Antigony*.

Polsko se ve hře objevuje trojím způsobem. Především se jedná o citáty z her St. Wyspiańskiego a z díla Jana Kochanowského, jehož překladem *Żalmu 91* Osterwa adaptaci uzavírá. Nejhojnější jsou však citáty a parafráze polské romantické klasiky (A. Mickiewicz, J. Słowacki a K. Ujejski), a to ve chvílích, kdy chce autor interpretovat Antigonin čin jako revoltu proti politické moci. Citáty z romantické literatury představují v Osterwově adaptaci jediné části textu, kde autor nechává zaznít verš. Jinak je jeho *Antigona* napsána prózou. Druhý způsob tematizace Polska představují charakteristiky, jimiž Osterwa v didaskáliích popisuje některé hrdiny. Antigona je „někomu podobná... Krasawici z Boleslava Smělého? Marii Malczewského? Aniele z Beniowského? Dianě Fantazyho? Mickiewiczově Maryle?“²⁶⁵ Na stejném principu je založen popis Ismeny. Těmito charakteristikami Osterwa dociluje u čtenáře a případného inscenátora jasné představy o obou královských dcerách: Zatímco Antigona je hrdinkou silnější, dospělejší a přímo osudem hnanou k tragickým činům, její mladší sestra je dětinská, naivní a slabá. Jakkoli takováto charakteristika odpovídá původní tragédii, zásadní je 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 prvek, jímž Osterwa populštuje *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 vystavěny

263 Viz kapitola *Mladé Polsko a Stanisław Wyspiański*.

264 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, bądz pochwalon, Boże Wielki*. (Viz: J. Osterwa. *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, s. 37.)

265 *Tamtéž*, s. 32.

v tomto stylu“.²⁶⁶ Byť se jedná o jednu jedinou zmínku, je nesmírně důležitá. Zaprvé zde Osterwa navazuje na romantickou představu Polska coby bezprostředního dědice antické kultury, zadruhé mu tato zmínka umožňuje následné vsazení antické tragédie do polských reálií.

Osterwův koncept Divadla společnosti se měl stát středobodem polské poválečné kultury, v níž publikum a divadelníci tvoří jednotnou společnost 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 velice specifické. 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 vysoký kulturní potenciál, protože je duchovním i praktickým centrem konkrétní obce. Společnost se jeho provozováním sama organizuje i kultivuje a zároveň se díky němu vzdělává, potvrzuje a také vytváří 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 totéž 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. A dále měl být jeho smysl ryze „veřejný“ – chodila by do něj společnost, která si takové divadlo také sama organizuje.

Navíc repertoár založený na cyklickém charakteru nabízí modernistické společnosti Osterwova divadla návrat k jejím kořenům a zároveň umožňuje pevné historické a hodnotové ukotvení v neustále se měnícím světě.



Dědictví Reduty

„Uvažovala jsem, zda je pro nás někdo výzvou – ať požehnání, nebo prokletí,“²⁶⁷ 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 kulturních dějin našich severních sousedů. O jeho nedokončeném, fragmentárním dramatu byla napsána dlouhá řada knih a od roku 1901, kdy se poprvé v režii St. Wyspiańskiego objevilo na scéně krakovského divadla, bylo inscenováno více jak stokrát.²⁶⁸ Na tradici uvádění tohoto dramatu lze vysvětlovat nejen vývoj inscenačních postupů v polském divadle 20. století, ale také historické a politické zvraty polské společnosti.²⁶⁹ Vytváření tradice je totiž fenomén, jímž lze nejlépe objasnit kulturu a společnost posledních dvou století v Polsku. Celé 19. a 20. století totiž není pro Poláky ničím jiným než tvorbou a kontinuitou jasně deklarované tradice. Tradice je pro Poláky výzvou, požehnáním i prokletím současně – ať už se týká Mickiewicze, nebo někoho jiného.

Nejinak 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 vytvořila značná tradice. Dědictví Reduty rozvíjeli v první řadě všichni ti, kteří tímto studiem prošli. Jedná se o redutovce, kteří přijali uměleckou metodu i vizi zakladatelů Reduty, pokud jde o společenskou a kulturní roli divadla. V tomto případě lze stopy Reduty nalézt po celém předválečném i poválečném Polsku, ale díky absolventovi Institutu Reduty Zbigniewu Ziemińskému také například v Brazílii.²⁷⁰ Jedná se ale rovněž o divadelníky, kteří s Redutou spolupracovali a kteří její styl práce a závazná pravidla odmítali. K takovým patřil Leon Schiller, jenž v Redutě sice režíroval dvě významné inscenace (tj. již zmíněnou *Pastorálku*

267 Jana Pilátová. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav, 2009, s. 419.

268 Databáze varšavského Divadelního ústavu Zbigniewa Raszewského uvádí mezi lety 1901–2001 77 divadelních inscenací, mezi lety 2001–2011 vzniklo 25 inscenací. Viz: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/lista.html> [cit. 5. 2. 2017].

269 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: słowo/obraz terytoria, 1998.)

270 O „otci brazilského divadla“, jak je Ziemiński v Jižní Americe nazýván, viz blíže: Leszek Kolankiewicz. *Samba z bogami: Opowieść antropologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2007, s. 67–68.

a *Velikonoce*), ale prakticky ji celý život horlivě kritizoval.²⁷¹ Přesto, jak konstatuje Osiński, navzdory

dramatickému vztahu k Osterwovi a Redutě byla [Reduta] Schillerovi potřebná a jako jeden ze základních bodů v uvažování o divadelním umění dokonce přímo nezbytná. Dovolím si tvrdit, že bez Reduty a bez zkušeností, které zde získal, by Leon Schiller byl jiným umělcem, než jakého známe. Možná lepší, možná horší, každopádně jiný.²⁷²

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

Na prvním místě je třeba jmenovat Jerzy Grotowského a jeho Divadlo-laboratoř. Zakladatel opolského Divadla třinácti řad²⁷³ se k Redutě a jejím tvůrcům začal hlásit nejpozději od 60. let: převzal znak Reduty – symbol nekonečna, jen s písmenem „L“ uprostřed; vliv Reduty lze najít i v samotném názvu Divadla-laboratoře, protože Osterwovo studio přes veškerý důraz na realizaci utopie kláštera chtělo být „laboratoř divadelního umění“. Reduta i divadlo J. Grotowského se dále shodují v době, po kterou trvaly jednotlivé etapy činnosti obou divadel. Oba soubory změnily po pěti letech místo svého působení (Reduta v roce 1924, Divadlo třinácti řad v roce 1964) a modifikovaly také směr své aktivity. Reduta po dalších čtyřech letech (1929) opustila Vilnius a v novém varšavském sídle na minimum omezila inscenační činnost; Divadlo-laboratoř uvedlo v červenci 1968 *Apocalypsis cum figuris*,²⁷⁴ po němž se Grotowski přestal inscenačnímu divadlu věnovat. Jakkoliv se jistě jedná o vnější shodu, lze na ní demonstrovat podobnou dynamiku vývoje obou divadel. Podobně jako se Vilenská Reduta vydávala za svým divákem, tak i „Grotowského a Flaszenov sůbor nadviazal na túto tradíciu a so svojimi predstaveniami v rokoch 1959–1965 pravidelne navštevovali menšie

271 Nejkritičtější v článku o meziválečném monumentálním divadle, kde Schiller Redutu s Osterwou a Limanowským v čele obvinil ze zrady polského uměleckého divadla a jeho tradice. (Viz: Leon Schiller. „Teatr monumentalny dwudziestolecia międzywojennego“. *Pamiętnik Teatralny*. 1968, roč. XVII, č. 4, s. 509–541.)

272 Z. Osiński. *Pamięć Reduty*, s. 47.

273 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.

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

i väčšie poľské mestá“. ²⁷⁵ Grotowského pokračování v tradici Reduty bylo pokračováním tvůrčím. Opolskému a později vřatislavskému divadelnímu reformátorovi bylo studio Osterwy a Limanowského nepochybně blízké ve svém důrazu na etiku a preciznost divadelní práce. Konvenovala mu i „chudoba“ studiového divadla, jež je typická pro všechna divadla tohoto druhu – počínaje Redutou a například studiem J. B. Vachtangova konče. ²⁷⁶ Sám Grotowski ve své vizi redutovské tradice zdůrazňoval morální aspekt:

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 bola pokusom o túto konfrontáciu. [...] Redutu pokladáme za veľkú tradíciu poľského divadla [...]. Reduta je v našich ašpiráciách morálnou tradíciou. ²⁷⁷

Jerzy Grotowski objavil Redutu zejména polským souborům antropologického a alternativního divadla, jež se jeho prostřednictvím začaly k Osterwovi a Limanowskému vracet. ²⁷⁸ Redutu jako inspirační zdroj i přiznaný návrat k její tradici tak lze nalézt u divadelních skupin, jako jsou Gardzienice Włodzimierza Staniewského, poznaňský Teatr Ósmego Dnia, Węajty Wacława a Erdmute Sobaszkových, ale i divadla Wierszalin Piotra Tomaszuka a Tadeusze Słobodzianka, kteří tento vztah vyjádřili přijetím „redutovského“ znaku nekonečna s písmenem „W“ uprostřed. Tato tradice, jak již bylo řečeno dříve, má ale i svou odvrácenou tvář. V 70. a 80. letech 20. století vzniklo v rámci alternativního divadla, jež je v Polsku pro

275 Zbigniew Osiński. *Jerzy Grotowski: Od „divadla predstavení“ k rituálnímu hrám*. Bratislava: TÁLIA-press, 1995, s. 207.

276 V akademickém roce 1955–1956 pobýval Grotowski na stáži v moskevském GITISu, kde byl jeho hlavním pedagogem Jurij Zavadskij, člen Vachtangovova studia. (Viz: J. Pilátová. *Hnízdo Grotowského*, s. 20 a 168; Zbigniew Osiński. *Jerzy Grotowski: Žródla, inspiracje, konteksty: Prace z lat 1999–2009*. Gdaňsk: słowo/obraz terytoria, 2009, s. 16–32.)

277 Z. Osiński. *Jerzy Grotowski: Od „divadla-predstavení“ k rituálnímu hrám*, s. 207.

278 Více k tradici Reduty u Grotowského: *Tamtéž*, s. 203–207; Zbigniew Osiński. „The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre“. *The Drama Review*. 2008, roč. 52, Summer, s. 52–74.

svůj zrod v prostředí univerzit nazýváno studentským divadlem, několik souborů, které se hlásily k Redutě pouze jako k „dobré reklamní značce“. Druhou linii redutovské tradice začali hledat polští teatrologové v tvorbě režisérů, kteří tuto inspiraci sice nikdy nedeklarovali, ale jejichž chápání divadla jako kulturní instituce a samotná divadelní práce byly studiu Osterwy a Limanowského velmi blízké. Takovým divadelním tvůrcem je jeden z nejvlivnějších režisérů interpretačního divadla 2. poloviny 20. století Konrad Swinarski, který působil v krakovském Starém Teatru. Swinarského, ač byl žákem Bertolta Brechta,²⁷⁹ pojí s Redutou přesvědčení o potřebnosti profesionálního hereckého souboru, v němž je dokonalý herec ve smyslu technickém i etickém tím hlavním, co tvoří divadelní inscenaci. U Swinarského měl herec za divadelní představení ručit svou osobností. Teatroložka Elżbieta Morawiec o redutovské tradici u Swinarského píše:

Pro Swinarského neexistovala v inscenačním tvaru anonymita postavy. [...] A proto právě Swinarski vytvořil fenomén souboru a výjimečné etiky Starého Teatru, díky nimž se tato scéna stala od 60. let až do stanného práva [tj. začátek 80. let] jedinečnou. Jednalo se o novou formu obrozeného poslání Osterwovy Reduty.²⁸⁰

V takto chápané linii tradice divadelního studia J. Osterwy a M. Limanowského by šlo jistě pokračovat dále. Na následujících stránkách bude pozornost věnována redutovskému dědictví v Teatru Nowém Kazimierze Dejmk. Jedná se jako v případě Swinarského opět o skrytou tradici; Dejmek se nikdy a nikde k této inspiraci nepřihlásil, nicméně jeho divadelní činnost z přelomu 40. a 50. let 20. století k ní patří. A to navzdory tomu, že polská teatrologie v Dejmkově případě o redutovské stopě mlčí, přestože jinak je současná polská divadelní historiografie schopna nalézt vliv Reduty prakticky kdekoliv. Může to být zajisté způsobeno i tím, že polská teatrologie

279 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 Marata provedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* Petera Weisse (Schiller Theater Berlin, 1964) ad. Zahynul při letecké nehodě ČSA u Damašku v roce 1975. (Ke K. Swinarskému blíže viz: Jan Klossowicz. „Portrét režiséra Konrada Swinarského“. *Zprávy Divadelního ústavu*. 1972, č. 10, s. 11–17.)

280 Elżbieta Morawiec. „Teatr jako prawda losu“. *Teatr*. 2001, č. 1, s. 62. Cituji podle: Z. Osiński. *Pamięć Reduty*, s. 59.

ještě není připravena na to, plně se konfrontovat s ideologicky značně poznamenaným obdobím Dejmkova života. Nicméně Teatr Nowy zdědil po Redutě nejen zásady uměleckého divadla, ale také vizi divadla jako kulturní instituce.

Pominutím Dejmkova divadla bychom navíc rezignovali i na reflexi výrazné kapitoly v česko-polských divadelních vztazích, které jsou u nás stále málo prozkoumané a díky nimž lze lépe objasnit podstatu obou tak rozdílných divadelních kultur.

Kazimierz Dejmek se narodil v roce 1924 v 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 na podzim roku 1947 zúčastnil zájezdu po Československu.²⁸¹ V březnu 1949 spoluzaložil lodžský Teatr Nowy.

O založení Teatru Nowého začal Kazimierz Dejmek spolu s dalšími mladými herci Schillerova lodžského divadla uvažovat na jaře 1947; o rok později tvořilo zakládající skupinu budoucího divadla 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 inspiraci v zahraničí. Pokusili se navázat „kontakty s divadlem DISK v Praze a pokrokovou Hereckou laboratoří v Americe,²⁸² a to s cílem seznámit se s metodou práce, organizační strukturou a institucionálním zázemím těchto divadel“.²⁸³ Obě scény totiž pro lodžské herce představovaly ideál divadla a jeho společenské funkce. V „manifestu“, jež Dejmkova skupina poslala v březnu 1949 na polské ministerstvo kultury, je jako podnět pro založení divadla uvedeno: „Prvním důvodem vzniku Skupiny byl spontánní odpor k současnému stavu divadla.“²⁸⁴ Sku-

281 Zájezd se uskutečnil v období mezi 4.–21. 11. 1947 a polský soubor v třinácti českých a slovenských městech vystoupil s inscenací *Horalé a Krakované aneb Domnělý zázrak* W. Bogusławského (prem. 30. 11. 1946, režie Leon Schiller, Państwowy Teatr Wojska Polskiego v Lodži). (Bliže viz: J. Jiřík. *Živé divadlo Leona Schillera*, s. 90 a XXXI.)

282 V originále *Laboratorium Aktorskie*, jímž je nejspíš myšleno *Actors Studio* založené v říjnu 1947 v New Yorku.

283 „Grupa Młodych Aktorów: Memoriał Grupy Młodych Aktorów“ [15. 3. 1949]. In: Stanisław Kaszyński. *Teatr łódzki w latach 1945–1962*. Łódź: Wydawnictwo łódzkie, 1970, s. 410.

284 *Tamtéž*, s. 409.

pina herců se na tento stav rozhodla reagovat „cílenou, systematickou „prací od základů“, která je chápána jako kolektivní práce na sobě“.²⁸⁵

Zásada 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 prohlášení byla deklarace 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.²⁸⁶ Etika herecké profese měla zavazovat členy jako „nepsané pravidlo Skupiny“ a měla „rozhodovat o jejich rozvoji“.²⁸⁷ Druhé ideové východisko Teatru Nowého bylo vyjádřeno v politickém prohlášení mladých divadelníků: Domníváme se, že bez „vyjádření a přijetí jasné politické pozice nelze mít umělecký názor“.²⁸⁸ Jasnou politickou pozicí se ovšem na rozdíl od reduktivského katolicismu stal marxismus-leninismus a socialismus, „který je jedinou dynamickou, tvůrčí a pokrokovou silou naší doby“.²⁸⁹ 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 – svou profesionální prací, kterou chápeme jako službu společnosti i všem nejvznešenějším heslům humanismu, chceme přetvořit a změnit sami sebe.²⁹⁰

Aby mohlo vzniknout takové divadlo a bylo možné realizovat jeho misi, bylo potřeba vše od základů změnit. Dejmkowa skupina kladla v první řadě důraz na disciplínu, pojímanou jako protest „proti finančním a osobním zájmům existujícího divadelního systému“, ²⁹¹ již 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.

285 *Tamtéž*, s. 410.

286 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.

287 *Tamtéž*, s. 411.

288 *Tamtéž*.

289 *Tamtéž*.

290 *Tamtéž*, s. 412.

291 *Tamtéž*.

Každý, kdo přijal vizi skupiny, měl stejná práva a povinnosti. Teatr Nowy zrušil hierarchii dosavadního divadla – neexistovala v něm ani herecká hvězda, 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.²⁹²) V Teatru Nowém se také snažili potlačit výsadní postavení režiséra – v programech k inscenacím se uvádělo, že dané dílo vzniklo v „kolektivní režii souboru pod vedením“ jednoho z členů (většinou se však jednalo o K. Dejmka či J. Merunowicze, druhého režisujícího herce souboru). Zásada kolektivismu se projevovala i v komunitním způsobu života této skupiny. Její členové trávili společně veškerý čas prací a životem v divadle.

Nejfrekventovanějším slovním spojením v prohlášení mladých herců z Łódže byla „práce na sobě“, již lze jistě chápat jako jakýsi ozvuk přijaté Stanislavského metody, ale která v tomto případě znamenala daleko více. Členové Teatru Nowého na sobě měli pracovat, i pokud šlo o jejich intelektuální rozvoj. „Skupina“, stojí dále v citovaném memorandu, „pracuje na osvojení jazyků, a to z důvodu chybějící odborné literatury v polštině“.²⁹³ Herci Teatru Nowého studovali nejen literaturu spojenou se Stanislavským a jeho reformou herectví,²⁹⁴ ale také politickou literaturu. V rámci divadla vznikla knihovna a byl zorganizován cyklus přednášek, díky němuž si členové skupiny mohli osvojit nezbytné vědomosti z „umělecké a společenské oblasti“.²⁹⁵

Teatr Nowy se měl ve vizi K. Dejmka a jeho spolupracovníků stát „základním kamenem“ a „fundamentem“²⁹⁶ zcela jiného divadla, jiné divadelní kultury a také nové společnosti a světa. Na počátku 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 divadla.²⁹⁷ Vedle již zmíněného systému Stanislavského se ložďští divadelníci

292 Viz: Maria Czanerle. „Rodowód teatru“. In: Stanisław Kaszyński (hl. red.). *Teatr Nowy w Łodzi 1949–1979*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1983, s. 15.

293 „Grupa Młodych Aktorów: Memoriał Grupy Młodych Aktorów“ [15. 3. 1949]. In: S. Kaszyński. *Teatr łódzki w latach 1945–1962*, s. 411.

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

295 *Tamtéž*.

296 *Tamtéž*.

297 Viz: *Tamtéž*, s. 410.

rozhodli inscenovat hry napsané ve stylu socialistického realismu. Nejprve zahraniční, 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 Káni.²⁹⁸ „Nezvolili jsme hru z tzv. velkého repertoáru,“ 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* – hra objevná formou i obsahem. [...] Takové hry musí představovat velký repertoár našeho divadla.²⁹⁹

Inscenace byla připravena v naturalisticky pojatém stylu socialistického realismu. Začínala již ve foyeru, kde se nacházela podrobná „výstava o auto-rovi hry a zemi, v níž se tato hra zrodila – [výstava] uváděla diváka do atmosféry představení“.³⁰⁰

Inscenace měla velký úspěch, kritika psala, že „se zrodilo divadlo vskutku nové“.³⁰¹ Lodžské nastudování hry Vaška Káni mělo však velký ohlas i u diváků – inscenace se dočkala sto padesáti tří repríz a podle autorky rekonstrukce inscenace Małgorzaty Niecikowské ji zhlédlo 64 373 diváků.³⁰² Niecikowska se domnívá, „že takový úspěch byl do značné míry autentický“.³⁰³ 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

298 Vašek Káňa. *Parta brusiče Karhana*. Překlad Helena Walicka, dramaturgická úprava Kazimierz Dejmek a Janusz Warمیński, kolektivní režie souboru pod vedením Jerzyho Merunowicze. K. Dejmek hrál v inscenaci Jarku Karhana.

299 Vašek Káňa. *Parta brusiče Karhana, program k inscenaci*. Łódź: Teatr Nowy, 1949, bez paginace. Program dostupný ve virtuálním archivu Divadelního ústavu Zbigniewa Raszewského ve Varšavě: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/7383,szczegoly.html> [cit. 4. 2. 2017]. 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 Dejmek.

300 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 Dejmka*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010, s. 174.

301 Andrzej Wydrzyński. „Narodziny teatru naprawdę nowego“. *Trybuna Robotnicza*. 18. 11. 1949. Cituji podle: *Tamtéž*, s. 175.

302 Viz: *Tamtéž*, s. 177.

303 *Tamtéž*, s. 176.

prezident Bolesław Bierut, jenž po představení „srdečně stiskl každému herci ruku a na mladé politicky i umělecky odvážné herce se usmál“.³⁰⁴ 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 scénách.³⁰⁵

Teatr Nowy pokračoval ve svém uměleckém a společenském programu a inscenoval hry ze spřízněných států východního bloku.³⁰⁶ Brzy se však tento program vyčerpal – v roce 1954 uvedl Teatr Nowy *Horkou lázeň* podle Vladimíra Majakovského (prem. 11. prosince 1954), jež je považována za první rozchod se stylem socialistického realismu v polském divadle a za první výraznou kritiku komunistické doktríny.³⁰⁷ 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 slavném zmrtyvýchvstání Páně* podle Mikołaje z Wilkowiecka (prem. 16. prosince 1961). Adaptace staropolského dramatu a lidových her³⁰⁸ se staly základem Dejmkovy tvorby v 60. letech.³⁰⁹

V roce 1962 se Kazimierz Dejmek stal ředitelem a uměleckým šéfem Národního divadla ve Varšavě, kde byla jeho slibná divadelní kariéra v roce 1968 na několik let přerušena. V listopadu 1967 byly na scéně Národního divadla v Dejmkově režii uvedeny *Dziady* A. Mickiewicze (prem. 25. 11. 1967). Inscenace byla v novém Dejmkově dramaturgickém zpracování připravena k padesátému výročí VŘSR. Záhy po premiéře byl Dejmek obviněn z protipolské a protisovětské provokace a *Dziady* byly po jedenácti reprízách na

304 Andrzej Wydrzyński. „Żwycięstwo Teatru Nowego“. *Trybuna Robotnicza*. 18. 3. 1950. Cituji podle: *Tamtéž*, s. 177.

305 Stary Teatr v Krakově, prem. 25. 3. 1950; Teatr im. A. Węgierki v Białymstoku, prem. 5. 4. 1950; Teatry Ziemi Pomorskiej – Scena Bydgoszcz w Bydhošti, prem. 29. 4. 1950; Teatr Polski v Poznani, prem. 1. 5. 1950.

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

307 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.).

308 Staropolské drama je obecný termín pro středověké až osvícenecké hry; lidové hry pak jsou ty, které vznikly v období baroka v lidovém prostředí.

309 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, roč. X, č. 18, s. 1 a 3.) Ve stejném roce inscenoval Kazimierz Dejmek *Život Josefa* v pražském Divadle S. K. Neumanna (prem. 18. 5. 1966).

konci ledna 1968 staženy z repertoáru.³¹⁰ Na obranu zakázané inscenace demonstrovali v ulicích Varšavy studenti a dělníci. Vláda protestů zneužila 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 na 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.

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 Dejmково divadlo jedním recenzentem přirovnáno k divadelnímu studiu J. Osterwy a M. Limanowského. Teatr Nowy pro něj byl novou Redutou, a to ne pouze Redutou „nové doby, ale také ideologicky současnou“.³¹¹ V tomto novém vtělení Reduty však „není místo pro pomatenost [staré Reduty] a službu buržoaznímu divákovi“.³¹² Dejmek a jeho kolegové zato od Osterwy s Limanowským převzali „službu divadlu, jež se projevuje nekompromisním postojem celého souboru a rozvíjením kolektivní práce, jež je plná entuziasmu a sebezapření“.³¹³ Jan A. Szczepański, jenž je autorem citovaných slov, nakonec v přirovnání Teatru Nowého k Redutě došel k závěru, že Dejmково divadlo „se stane divadlem dělníků, jako Reduta byla divadlem měšťáckých pánbičkářů a pisálků“.³¹⁴

Jan A. Szczepański přesně pojmenoval, čím bylo Dejmково divadlo dědicem redutovské tradice, o kterou toto varšavské studio obohatilo polskou divadelní kulturu. Předně se jednalo o důraz na etiku a disciplínu herce. Dalším shodným jevem byl kolektiv a život v kolektivu, v rámci něhož měl každý 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.

310 K inscenaci viz: J. Pilátová. *Hnízdo Grotowského*, s. 97 a 417; Z. Majchrowski. *Cela Konrada*, s. 135–146.

311 Jan Alfred Szczepański. „Od szliifierza Karhana do hutnika Dunaia“. *Twórczość*. 1950, č. 10. Cituji podle: M. Niecikowska. „Brygada szliifierza Karhana (1949)“, s. 175.

312 *Tamtéž*.

313 *Tamtéž*.

314 *Tamtéž*.

Rozdíl je jen ve výrazových prostředcích, překladem do češtiny se však vytrácí. Zatímco Dejmek s kolegy psal o *kolektivu a kolektivnosti*, Osterwa s Limanowským používali pro totéž polské výrazy *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 (anebo ideologickým) divadlem v jiném smyslu než Reduta. Stejně jako Reduta ale divadelníci z Teatru Nowého sdíleli utopické přesvědčení, že divadlo může měnit společnost i svět.

Návaznost na Redutu je v případě Teatru Nowého tradicí skrytou. Kazimierz Dejmek ani nikdo z jeho spolupracovníků se ke Osterwově a Limanowského studiu nikdy otevřeně nepřihlásili. Přesto se k divadlu Juliusze Osterwy Dejmek dostal, jak víme, prostřednictvím své učitelky Stefanie Domańské.

Stefania Domańska byla významnou předválečnou krakovskou herečkou. 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 byla Domańska s Osterwou v úzkém kontaktu, přestože do Reduty nikdy nevstoupila. Osterwa na ni měl vliv především co do samotného hereckého řemesla a také uvažování o herecké pedagogice. Ve 30. letech Domańska také několikrát spolupracovala s dalším redutovcem, scénografem Reduty Iwo Gallem. Roku 1944 si Stefania Domańska otevřela v rámci divadla v Rzeszowě Činoherní studio, v němž vychovávala mladé herce. Jedním z posluchačů tohoto studia byl také Kazimierz Dejmek. V roce 1954 u příležitosti desátého výročí založení divadla Dejmek zavzpomínal na své studium v Činoherním studiu: „Naší modlou byla ale především Domańska, která nás všechny ohromovala svým vyprávěním o Osterwovi a Gallovi.“³¹⁵

315 Kazimierz Dejmek. „O Rzeszowie – wspomnienie nie bardzo uroczyste“. *Teatr*. 1954, č. 15. Cituji podle: Magdalena Raszewska. „Dejmek – aktor“. In: A. Kuligowska-Korzeniewska (ed.). *Teatr Kazimierza Dejmka*, s. 46.



Závěr

Divadlo 1. divadelní reformy, jehož polským představitelem byla Osterwowa a Limanowského Reduta, nelze redukovat pouze na estetické experimenty a výboje. Modernismus, chápáný v této práci v širším chronologickém a tematickém pojetí, znamenal pro novodobého člověka, jeho kulturu a společnost řadu podstatných změn. Industrializace, revoluce a s nimi spojená hegemonie středních a nižších stavů a v neposlední řadě i proměna lidské duchovnosti se v tehdejší Evropě projevovaly jako zevrubná krize. Ta však nebyla pouze projevem modernistického světa a změn, k nimž v něm docházelo, krize byla rovněž jeho integrální součástí. Jerzy Jedlicki si v knize *Świat zwyrodniały* (Zdegenerovaný svět) všiml, že na přelomu minulého a předminulého století došlo ke kulminaci „katastrofického diskurzu“, kdy modernističtí autoři popisovali stávající svět prizmatem apokalypsy. Jak ale polský sociolog dokazuje dále, argumenty používané těmito autory byly součástí intelektuální reflexe světa již od 2. poloviny 18. století. Jedlicki nakonec klasifikuje osm argumentů, jež se v „katastrofickém diskurzu“ opakovaly nejčastěji. U všech těchto argumentů však lze nalézt tři společné jmenovatele, tři základní oblasti, kterých se týkaly. Jedná se o lidskou duchovnost, lidské tělo a lidskou společnost – ať už ji chápeme jako prostředí, v němž novodobý člověk žije, anebo jako prostředí, ve kterém žije tato společnost (tzn. ekologický aspekt „katastrofického diskurzu“). Nepříznivá diagnóza, jakou od 2. poloviny 18. století modernistický člověk vystavil svému světu, přinesla řadu odpovědí. Jednou z nich, a to značně rozšířenou, byla i představa o speciální roli umění a umělce. Během 19. století se objevilo několik konceptů, které chtěly krizi modernistického světa zamezit právě pomocí kultury a umění; důraz byl kladen také na divadlo, jemuž v tomto obrodném procesu byla přisuzována výjimečná úloha. Vznikly tak mimo jiné koncept divadla-chrámu, divadelně pojaté slavnosti, umělecké komuny, či dokonce divadelní kláštery, díky nimž mělo dojít k rekonstrukci roztržité modernistické společnosti a jejích hodnot.

Typickým projevem divadla 1. divadelní reformy byl jeho odchod z tradiční divadelní budovy. Modernismus výrazně zdynamizoval kategorie času a prostoru, divadelníci byli proto vlastně donuceni najít si jiný prostor, jenž by odpovídal novým podmínkám daleko lépe než kukátková scéna. Zároveň se po celé Evropě objevila masa diváků, které tradiční scéna starého divadla vylučovala. Odchod divadelníků do volného prostranství měst a obcí tedy vyjadřoval také touhu po demokratizaci publika.

Plenérová divadelní představení pro velký počet diváků plnila ovšem i další úlohu. Záhy se stala jakýmsi středobodem kulturního života národní

společnosti. Organizovala se při příležitosti významných národních, politických a historických událostí či jim byl určen konkrétní prostor a čas, během něhož se každoročně konala. Festivaly a divadelně pojaté slavnosti měly modernistické společnosti vytvořit novodobé svátky. Jejich prostřednictvím došlo k vytvoření jakéhosi modernistického cyklického kalendáře, v rámci něhož tyto slavnosti a svátky fungovaly jako sváteční časoprostor umožňující dané společnosti potvrzovat sebe samu i své hodnoty.

Podobné tendence byly v této práci ukázány na příkladech německé divadelní kultury předminulého a počátku minulého století. Obdobný záměr lze vysledovat i v případě redutovského *Vytrvalého prince* podle Wyspiańského adaptace textu Calderóna de la Barca. Tato inscenace se stala realizací mladopolských představ o divadelním mystériu, jež bude veskrze uměleckým a zároveň národním divadlem, určeným širokým vrstvám společnosti. A nutno dodat, že *Vytrvalý princ* představoval nejúspěšnější inscenaci Osterwova a Limanowského divadla a zároveň nejvíce reprizovanou inscenaci meziválečného polského divadla.

Na zkušenosti se zájezdní činností navázal Osterwa v neuskutečněném projektu Divadla společnosti, jež připravil během svého válečného pobytu v Krakově. Divadlo společnosti mělo být takovým divadlem, které by integrálně vyrůstalo z potřeb konkrétní společnosti a které by potvrzovalo její hodnoty; dramaturgie měla sledovat cyklický kalendář, díky němuž by se prostřednictvím scény připomínaly významné politické, historické a duchovní události dané společnosti. Z projektu Divadla společnosti lze dobře abstrahovat, jak zakladatel Reduty chápal divadlo jakožto kulturní instituci. Takové divadlo má, co se týče kultury, vysoký společenský 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.³¹⁶ Totéž analogicky platí i pro Divadlo společnosti. Navíc repertoár založený na výše zmíněných dramaturgických cyklech nabízí modernistické společnosti Osterwova divadla návrat k jejím deklarovaným kořenům a zároveň historické a hodnotové

316 Ostatně možná právě proto Osterwa pro Divadlo společnosti připravil tři vlastní adaptace *Antigony*, *Hamleta* a hry *O Tobidášovi* s tak podrobným vedlejším textem, jenž „zaručoval“, že zmíněné dramatické texty budou všude inscenovány stejným způsobem.

ukotvení v neustále se měnícím světě. K neméně důležitým rysům plánovaného Osterwova Divadla společnosti patřil i požadavek na jeho ekonomickou nezávislost. Divadlo společnosti mělo být institucí skutečně veřejnou, společnou; institucí, která nepodléhá ekonomizaci.

Vedle plenérových inscenací, divadelně pojatých slavností či festivalů rozvíjelo reformní divadlo v mnoha případech i další způsob, jak napravit stávající společnost. Tato tendence se projevovala v rámci divadelních komunit, které se vůči okolnímu světu více či méně uzavřely, přijaly vlastní modus vivendi a realizovaly ideální společnost v malém. Zde máme do činnosti s utopií, jež se stala podstatným kritériem této práce. Na rozdíl od divadelních slavností a festivalů, které by bylo lze nazvat spíše idealistickým směřováním, divadelní komuny nezřídka splňovaly definici utopie, jak ji popsal Jerzy Szacki.

Reduta J. Osterwy a M. Limanowského takovou utopií byla. Navenek fungovala jako divadlo, uvnitř stvořila řadu pravidel, prostřednictvím nichž se redutovci snažili stvořit synekdochu dobré společnosti. Reduta měla být klášterem, ideálním malým vzorkem budoucího polského divadla-chrámu, jak si ho ve svých textech vysnili představitelé Mladého Polska. Definici utopie Reduta splňovala především svým Institutem. V něm mladí adepti herectví a zároveň následovníci ideálů, které Reduta reprezentovala, žili komunitním životem, kde nebylo rozdílu mezi jeho profesní a privátní částí. Členové Institutu Reduty se dále od zbytku společnosti odlišovali i speciálním oděvem, který připomínal mnišskou sutanu, a také novým jazykem, jímž nahrazovali slova, která v jejich novém světě ztratila svůj původní význam. Podle Szackého definice utopie lze redutovský Institut klasifikovat jako heroickou utopii řehole.

Utopií řehole byla i Osterwova představa tzv. Čtvrté Reduty, jež měla pod názvem bratrstvo sv. Genesia navázat na činnost Reduty po 2. světové válce. I tato nová podoba Osterwova studia měla být komunou stejně smýšlejících osob, které se bez výhrad podřídí jejím vnitřním pravidlům. Oproti předválečné Redutě převzalo bratrstvo sv. Genesia strukturu skutečného řádu – jeho členové měli procházet jednotlivými fázemi zasvěcení. Pro Čtvrtou Redutu Osterwa navrhl vlastní symboly, oděv, a dokonce stvořil vlastní jazyk.

Po 2. světové válce k naplnění Osterwových představ o bratrstvu sv. Genesia došlo jen částečně – během roku 1945 stihl polský vizionář dát dohromady osmičlennou skupinku mladých adeptů, s nimiž připravil Mickiewiczovy *Dziady*. Neúspěchem skončil i Osterwův záměr Divadla společnosti.

V meziválečném Institutu Reduty, Zájezdní skupině Reduty, stejně jako v nerealizovaném bratrstvu sv. Genesia i Divadle společnosti lze přesto nalézt řadu reakcí, jimiž modernistické divadlo odpovídalo na krizi stávajícího světa. Všem těmto projektům bylo společné přesvědčení, že právě prostřednictvím divadla lze měnit svět, a že pokud má dojít k jeho skutečné reformě, nestačí jej reformovat pouze po estetické stránce. Stejně důležité, a v případě J. Osterwy, M. Limanowského a jejich soupeřů snad ještě důležitější, je i nutná reforma modernistického člověka, jeho duchovnosti a společnosti.

Nedá se říci, že by zakladatelé polského divadelního studia Reduta byli v tomto přesvědčení reálně úspěšní. Pokud pomineme úspěch inscenace *Vytrvalého prince*, Osterwova a Limanowského představa klášterního divadla-komuny se ze strany kritiky i některých jiných polských divadelníků setkávala spíše s nepochopením, ba přímo odsudky. Po 2. světové válce na jejich odkaz – ať už se jednalo o přímou deklaraci, či nikoliv – navázalo ale několik divadelníků, kteří byli přesvědčeni, že divadlo může fungovat jako ideální společenství v malém i mít vliv na celou společnost.



An abstract graphic design featuring a large dark gray rectangle. A light gray L-shaped bar is positioned on the left side, extending from the top to the bottom. Two black circles are placed at the ends of the bar: one at the top left and one at the bottom right. The word "Literatura" is written in a white, sans-serif font in the upper left corner of the dark gray area.

Literatura

Adámek, Karel. „Goethe a Schlegel o Shakespearovi“. *Lumír*.

1859, roč. IX, č. 27-28-29-30, s. 639-643, 662-666, 688-690 a 712-713.

- Bablet, Denis. *Rewolucje sceniczne XX wieku*.

Přeložili Zenobiusz Strzelecki a Krystyna Mazur. Warszawa: PIW, 1980.

- ——. *Współczesna reżyseria 1887-1914*.

Přeložili Edmund Misiólek a Teresa Misiólek-Zabża. Warszawa: PIW, 1973.

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

- ——. *Kulturní rozpory kapitalismu*.

Přeložil Lukáš Grujič. Praha: Sociologické nakladatelství, 1999.

- Benson, Timothy O. – Forgács, Éva (eds.). *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*. Los Angeles – Cambridge, Mass.: Los Angeles Country Museum of Art – MIT Press, 2002.

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

Přeložil Jan Kranát. Praha: Pavel Mervart, 2004.

- Berman, Marshall. *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, 1983.

- Błoński, Jan – Degler, Janusz – Popiel, Jacek – Ratajczak, Dobrochna (eds.). *Dramat i teatr modernistyczny: (Dramat w teatrze: Teatr w dramacie: Studia, rozprawy, artykuły)*. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1992.

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

- Bobrownicka, Maria (ed.). *Modernizm w literaturach słowiańskich: (Zachodnich i południowych)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1973.

- Boniecki, Edward. *Struktura „Nagiej duszy”: Studium o Stanisławie Przybyszewskim*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1993.

- Borscheid, Peter. *Virus času: Kulturní dějiny zrychlování*.

Přeložil Pavel Sojka. Praha: Mladá fronta, 2007.

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

Přeložil Jiří Vondráček. Praha: Divadelní ústav, 1993.

- ——. *Kieszonkowa historia teatru polskiego*. Lublin: Norbertinum, 2003.

- ——. *Wielka reforma teatru w Europie: Ludzie – Idee – Zdarzenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.

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

- Canetti, Elias. *Masa a moc*. Přeložil Jiří Stomšík. Praha: Arcadia, 1994.

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

- ----. *Twórczość w kręgu mitu: Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*. Lublin: UMCS, 1997.
- Černý, František. „Národní divadlo z Varšavy”. *Divadelní noviny*. 1966, roč. X, č. 18, s. 1 a 3.
- Deák, František. *Symbolistické divadlo*. Přeložili Danuša Brenčičová, František Deák a Jarmila Deáková. Bratislava: Tália-press, 1996.
- Dienstl, Marian. „Średniowieczna scena a szopka krakowska”. *Czas*. 1909, č. 135-137.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Köln: Tashen, 1998.
- Dudzik, Wojciech. „Ke kulturní teatrologii”. *Divadelní revue*. 2009, roč. 20, č. 2, s. 3-8.
- Filínová, Martina. „Antické drámy Stanisława Wyspiańskiego”. *Slovenské divadlo*. 2007, roč. 55, č. 1-2-3, s. 75-98, 175-215 a 515-519.
- Frank, Karl Suso. *Dějiny křesťanského mnišství*. Přeložil Zdeněk Lochovský. Praha: Benediktinské arcidiecéze svatého Vojtěcha a svaté Markéty v Břevnově, 2003.
- Frankowska, Bożena. „„Teatr na-powietrzny” Juliusza Osterwy”. *Pamiętnik Teatralny*. 1970, roč. XIX, č. 4, s. 424-445.
- Fuchs, Georg. „Revoluce divadla”. *Scénografie*. 1965, č. 4, s. 17-21.
- ----. *Scena przyszłości*. Přeložila a redakčně připravila Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- ----. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler Verlag, [1905].
- Gall, Iwo. *Mój teatr*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963.
- Got, Jerzy. *Teatr i teatrologia*. Kraków: Universitas, 1994.
- ----. „Virtuóznictví a kult herce v polském divadle 19. století”. *Divadelní revue*. 2004, roč. 15, č. 3, s. 53-59.
- Gruszpit, Ireniusz. „Juliusza Osterwy parafraza „Antyfony””. *Prace Literackie*. 1977, roč. XIX, s. 149-182.
- Hendzel, Władysław – Obrączek, Piotr (eds.). *Teatr i dramaty polski XIX i XX wieku: Studia i szkice*. Opole: Uniwersytet Opolski, 2004.
- Hinnebusch, William A. *Dějiny Řádu kazatelů*. Přeložil Petr Beneš. Praha: Krystal OP, 2002.
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge – New York: The Cambridge University Press, 1983.
- Hodrová, Daniela et al. *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H & H, 1997.
- Hutnikiewicz, Artur. *Młoda Polska*. Warszawa: Instytut badań literackich, 1994.

- Hyvnar, Jan. *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- ---. „Divadlo i klášter – polská Reduta a její radikální reforma étosu herectví“. *Disk*. 2010, roč. 9, č. 31, s. 66-81.
- ---. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011.
- ---. *Herec v moderním divadle: Vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna, 1999.
- ---. „Jevrejnovova apologie divadelnosti“. *Disk*. 2009, roč. 8, č. 29, str. 103-114.
- ---. „Počátky moderny v Německu: Moderní divadlo dvacátého století“. *Amatérská scéna*. 1987, roč. 24, č. 6, s. 22-24.
- ---. *Virtuosové: K evropskému herectví 19. a počátku 20. století*. Praha: KANT, 2011.
- Iwaszkiewicz, Jarosław. *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia“: Wspomnienie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.
- Janion, Marion. *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Warszawa: Sic!, 1996.
- ---. *Niesamowita Słowiańszczyzna: Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo literackie, 2007.
- Jauss, Hans Robert. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1990.
- Jedlicki, Jerzy. *Jakiej cywilizacji potrzebują Polacy: Studio z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*. Warszawa: PIW, 1988.
- ---. *Świat zwyrodniały: Łąki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa: Sic!, 2000.
- Jiřík, Jan. „Šťastné ostrovy německého divadla“. *Theatralia*. 2014, roč. 17, č. 1, s. 386-388.
- ---. „Vánoční a Velikonoční hra Leona Schillera“. *Divadelní revue*. 2009, roč. 20, č. 1, s. 43-57.
- ---. *Živé divadlo Leona Schillera: (Kořeny, souvislosti, realizace)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2005.
- Jurkowski, Henryk. „Niespełniona wielkość: Z dziejów recepcji Edwarda Gordona Craiga w Polsce“. *Pamiętnik Teatralny*. 2003, roč. LII, č. 3-4, s. 46-93.
- Kaszyński, Stanisław (hl. red.). *Teatr Nowy w Łodzi 1949-1979*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1983.
- ---. *Teatr łódzki w latach 1945-1962*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1970.
- Kępiński, Zdzisław. *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa: PIW, 1980.
- Kłosowicz, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložili Irena Lexová a Jan Hyvnar. Praha: Divadelní ústav, 2017.
- ---. „Portrét režiséra Konráda Swinarského“. *Zprávy Divadelního ústavu*. 1972, č. 10, s. 11-17.

- Klein, Pavel. „Mejercholdova vize symbolismu“.
Divadelní revue. 2005, roč. 16, č. 3, s. 43–53.
- Klein, Pavel – Kšicová, Danuše. *Symbolismus na scéně MCHAT: Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.
- Kleszcze, Leszek. *Filozofia i utopia: Platon, Biblia, Nietzsche*.
Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Kolankiewicz, Leszek. *Samba z bogami: Opowieść antropologiczna*.
Warszawa: Wydawnictwo KR, 2007.
- Koppel, Grażyna. *Dejmką teatr narodowy w Łodzi*.
Łódź: Fundacja Anima „Tygiel Kultury“, 2007.
- Kopecký, Jan. „Spotkania z Leonem Schillerem: Z daleka i z bliska“.
Pamiętnik Teatralny. 1955, roč. 3, č. 3–4, s. 558–562.
- Kosiński, Dariusz. „Grotowski a divadlo proměny“.
Divadelní revue. 2010, roč. 21, č. 3, s. 77–88.
- ——. *Polski teatr przemiany*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.
- Koźmian, Stanisław. *Podróże i politika*. Kraków: Drukarnia Czasu, 1906.
- Krasiński, Edward (ed.). *Juliusz Osterwa. Listy*. Warszawa: PIW, 1968.
- Krzyżanowski, Julian. *Neoromantyzm polski 1890–1918*.
Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Kuderowicz, Zbigniew. *Artyści i historia: Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna (ed.). *Teatr Kazimierza Dejmki*.
Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Lau, Jerzy. *Teatr artystów Cricot*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Lemařtrová, Nicole – Quinsonová, Marie-Thérèse – Sotová, Véronique. *Slovník křesťanské kultury. Přeložili a upravili Jan Binder et al.* Praha: Garamond, 2002.
- Leyko, Małgorzata (ed.). *Teatr masowy / Teatr dla mas*.
Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Liłanowski, Mieczysław. *Był kiedyś teatr Dionizosa*.
Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1994.
- ——. *Duchowość i maestria: Recenzje teatralne 1901–1940*.
Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1992.
- Majchrowski, Zbigniew. *Cela Konrada: Powracając do Mickiewicza*.
Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998.
- Małkowska, Hanna. *Teatr mojego życia*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1976.

- Marczak-Oborski, Stanisław (ed.). *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- Marczak-Oborski, Stanisław. *Teatr polski w latach 1918-1965*. Warszawa: PIW, 1985.
- Martínek, Karel. *Prameny ruské divadelní moderny*. Praha: Svět sovětů, 1966.
- Marx, Karel – Engels, Bedřich. *Komunistický manifest*. Podle osmého autorizovaného německého vydání přeložil Ivan Olbracht. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.
- Mavroumoustakos, Platon (ed.). *Production of Ancient Greek Drama in Europe During Modern Times*. Athina: University of Athens, 1999.
- McLuhan, H. M. *Člověk, média a elektronická kultura: Výbor z díla*. Přeložili Irena Příbylová a Martin Krejza. Brno: Jota, 2000.
- Mencwel, Andrzej (ed.). *Historia a kultura: Studia z dziejów myśli kulturalnej*. Tom I. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1987.
- ——. *Historia a kultura: Studia z dziejów myśli kulturalnej*. Tom II. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1991.
- Mencwel, Andrzej. *Wyobraźnia antropologiczna: Próby i studia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Meyerhold, Wsiewołod. *Korespondencja Wsiewołoda Meyerholda 1896-1939*. Přeložil Eugeniusz Piotr Melech. Warszawa: PIW, 1988.
- Mickiewicz, Adam. *Dzieła: Literatura słowiańska*. Warszawa: Czytelnik, 1955.
- ——. *Knihy národa poľského a knihy pútnictva poľského z roku Pana 1832*. Přeložil Matúš Zžara. Košice: Verbum, [1947].
- Michalik, Jan (ed.). *Z dziejów teatru krakowskiego: Materiały sesji naukowej Dwieście lat teatru w Krakowie 1781-1981*. Kraków: UJ, 1985.
- Michalski, Krzysztof (ed.). *O kryzysie: Rozmowy w Castel Gandolfo: Tom II*. Warszawa: Res Publica, 1990.
- Mistrík, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava: VEDA, 2006.
- *Mity teatru XX wieku: Od Stanisławskiego do Kantora*. Kraków: UJ, 1995.
- Mosse, George L. *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York: Howard Fertig, 1975.
- Muszyńska, Lucyna. *Reduta jako mistyczne zwierciadło świata: Tendencje mistyczne, ezoteryczne i gnostyckie w kręgu Reduty*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009.
- North, James B. *Dějiny církve od Letnic k dnešku: Základní východiska ke zkoumání minulosti křesťanské církve*. Přeložili Rostislav Matulík a Bohuslav Procházka. Praha: Návrat domů, 2001.

- Nünning, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury: Koncepce / Osobnosti / Základní pojmy*. České vydání editorsky připravili Jiří Trávníček a Jiří Holý, přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006.
- Nycz, Ryszard (ed.). *Odkrywanie modernizmu: Przekłady i komentarze*. Kraków: Universitas, 2004.
- *O zespole Reduty 1919-1939: Wspomnienia*. Warszawa: Czytelnik, 1970.
- Orlicz, Michał. *Polski teatr współczesny: Próba syntezy*. Warszawa: Drukarnia Współczesna, 1932.
- Ortega y Gasset, José. *Vzpoura davů*. Přeložil a úvod napsal Václav Černý. Praha: Orbis, 1933.
- Osińska, Katarzyna (ed.). *Jewgenij Wachtangow – Co zostaje po artyście teatru?*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2008.
- Osińska, Katarzyna. *Klasztory i laboratoria: Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.
- ---. *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji: Kontynuacje, Zerwania, Transformacje*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Osiński, Zbigniew (ed.). *M. Limanowski, J. Osterwa: Listy*. Warszawa: PIW, 1987.
- Osiński, Zbigniew. „The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre”. *The Drama Review*. 2008, roč. 52, Summer, s. 52-74.
- ---. *Jerzy Grotowski: Od „divadla predstavení“ k rituálním hrám*. Bratislava: TÁLIA-press, 1995.
- ---. *Jerzy Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty: Prace z lat 1999-2009*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- ---. *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowski, Grotowski*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.
- ---. *Teatr Dionizosa: Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Osterwa, Juliusz. *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007.
- ---. „List do Stefana Jaracza”. *Dialog*. 2008, roč. LIII, č. 12 (Grudzień), s. 107-131.
- ---. *Przez teatr – poza teatr*. Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2004.
- ---. *Raptularz kijowski*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2010.
- ---. *Reduta i teatr: Atrykuły – Wywiady – Wspomnienia: 1914-1947*. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1991.

- ---. *Z zapisków*. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1992.
- Ostrovskij, Arkadij. „Craig inscenuje Hamleta v Moskvě”.
Přeložila Magdaléna Jacková. *Divadelní revue*. 2007, roč. 18, č. 2, s. 3–34.
- Pańków, Irena. *Filozofia utopii*. Warszawa: PWN, 1990.
- Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*.
Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- Pelánová, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století: 1900–1945*. Praha: Karolinum, 2010.
- Petrosillo, Pietro. *Křesťanství od A do Z*. Přeložili Milena Tesařová
a Stanislav Straka. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1998.
- Pilátová, Jana. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní
antropologie*. Praha: Divadelní ústav, 2009.
- Piwińska, Marta (ed.). *Romantycy i Europa: Marzenia, Doświadczenia,
Propozycje*. Warszawa: Instytut badań literackich PAN, 2006.
- Popiel, Jacek. *Dramat a teatr polski Dwudziestolecia międzywojennego*.
Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, 1995.
- *Program Reduty: Sprawozdania: Plan objazdu po ziemiach
Rzeczypospolitej*. Wilno: [Reduta, 1927].
- Prütting, Lenz. *Die Revolution des Theaters: Studien über Georg Fuchs*.
München: Kitzinger, 1972.
- Przybyszewski, Stanisław. *Paměti – Korespondence*.
Editorsky připravila a přeložila Jasna Hloušková. Praha: Aurora, 1997.
- Radziwon, Marek. *Iwaszkiewicz: Pisarz po katastrofie*.
Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010.
- Rahner, Karl – Vorgrimler, Herbert. *Teologický slovník*.
Přeložil František Jirsa. Praha: Zvon, 1996.
- Raszewski, Zbigniew. *Krótká historia teatru polskiego*. Warszawa: PIW, 1977.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Historia teatru polskiego?”.
Dialog. 2007, roč. LIII, č. 6 (Czerwiec), s. 72–74.
- Regulska, Katarzyna. „Reduta Juliusza Osterwy a Mieczysława Limianowskiego
a Vieux Colombier Jacquesa Copeau”.
Konteksty: Polska Sztuka Ludowa. 2008, roč. LXII, č. 1 (280), s. 90–94.
- Reinhardt, Max. *Ich bin nichts als ein Theatermann: Briefe, Reden, Aufsätze,
Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*.
Edičně připravil Hugo Fetting. Berlin: Henschelverlag, 1989.
- ---. *O teatrze i aktorze*. Přeložila a redakčně připravila
Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Romaniuk, Radosław. *Dramat religijny Tołstoja*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2004.

- Sivert, Tadeusz – Heise, Ewa (eds.). *Dzieje teatru polskiego: Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*. Warszawa: PWN, 1982.
- Sivert, Tadeusz – Taborski, Roman (eds.). *Dzieje teatru polskiego: Teatr polski w latach 1890–1918: Zabór rosyjski*. Warszawa: PWN, 1988.
- Schiller, Friedrich. *Estetické úvahy o umení*. Přeložil Bohumil Schaefer. Bratislava: Tatran, 1985.
- Schiller, Leon. *Teatr ogromny*.
Edičně připravil Zbigniew Raszewski. Warszawa: Czytelnik, 1961.
- ---. „Teatr monumentalny dwudziestolecia międzywojennego”.
Pamiętnik Teatralny. 1968, roč. 16, č. 4, s. 509–541.
- ---. *Theatrum militant: 1939–1945*. Warszawa: PIW, 1987.
- Schopenhauer, Arthur. *Metafyzika lásky*. Přeložil Ladislav Kempný. Olomouc: Nakladatelství Přátel duchovních nauk, 1992.
- Schwartz, Sanford. *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Skuczyński, Janusz. *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni*.
Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2000.
- Sławińska, Irena – Kaczmarek, Wojciech (eds.). *Dramat i teatr religijny w Polsce*.
Lublin: Towarzystwo naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1991.
- Sławińska, Irena – Kruk, Stefan (eds.). *Myśl teatralna Młodej Polski: Antologia*.
Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.
- Sławińska, Irena – Stykova, Maria Barbara (eds.). *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*.
Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Słomczyński, Adam. *Warszawskie to i owo*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1978.
- Słowacki, Juliusz. *Dzieła*. Tom XIII.
Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952.
- Spengler, Oswald. *Zánik Západu: Obrisy morfologie světových dějin*.
Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2010.
- Srebrny, Stefan. *Teatr grecki i polski*. Warszawa: PIW, 1984.
- Stachorski, Sergej V. „Balagan' nebo 'chrám'? (Estetické hledání ruského divadla na počátku 20. století)”. Přeložila Františka Faktorová. *Divadelní revue*. 1996, roč. 7, č. 2, s. 3–15.
- Świątkowska, Wanda. *Księżę: Hamlet Juliusza Osterwy*.
Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Szacki, Jerzy. *Tradycja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- ---. *Utopie*. Přeložil Jan Sedláček. Praha: Mladá fronta, 1971.

- Szczerski, Andrzej. *Modernizacje: Sztuka i architektura w nowych krajach Europy Środkowo-wschodniej: 1918-1939*. Łódź: Muzeum sztuki w Łodzi, 2010.
- Szczublewski, Józef. *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa: PIW, 1965.
- ——. *Żywot Osterwy*. Warszawa: PIW, 1971.
- Szeryński, T. H. „Divadlo v Polsku”. *Program D*. 1938-1939, roč. 4, č. 3, s. 105-110.
- Šipová, Pavlína – Spívalová, Marcela – Jiřík, Jan (eds.). *Ad honorem Eva Stehlíková*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2011.
- Volkov, Nikolaj. *Mejerchold: Tom I: 1874-1908*. Moskva-Leningrad: Academia, 1929.
- Vydra, Bohumil. *Teatr czeski od czasów czeskiego odrodzenia*. Warszawa: [Reduta], 1926.
- Wagner, Radan. „Bosonozi umělci a geniální proroci” [online, cit. 26. 11. 2017]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/bosonozi-proroci-i-genialni-umelci-du0-/recenze.aspx?c=A150908_132421_pozice-recenze_kasa.
- Wagner, Richard. *O hudbě a o umění: Výběr statí z originálu*. Přeložily Jitka Fučíková a Hana Šnajdrová. Praha: SNKLHU, 1959.
- Wąchocka, Ewa (ed.). *Od symbolizmu do post-teatru*. Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1996.
- Walicki, Andrzej. *Filozofia a mesjanizm: Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*. Warszawa: PIW, 1970.
- Wierciński, Edmund. *Notatki i teksty z lat 1921-55*. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1991.
- Wilk, Christopher (ed.). *Modernism: Designing a New World: 1914-1939*. London: V & A Publications, 2006.
- Wilski, Zbigniew. *Stanisława Wysocka*. Warszawa: PIW, 1965.
- Windakiewicz, Stanisław. *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1903.
- ——. *Teatr ludowy w dawnej Polsce*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1902.
- Witkowska, Alina. *Cześć i skandale: O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1997.
- ——. *Równieśnicy Mickiewicza: Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1962.
- ——. *Towiańczycy*. Warszawa: PIW, 1989.
- Woźniak, Kamila. *Wybrane aspekty twórczości Ladislava Klímy i Stanisława Przybyszewskiego w świetle interpretacji pojęcia nihilizmu gnostycznego*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra slavistiky, 2011.

- Wyka, Kazimierz. *Modernizm polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959.
- Wysocka, Stanisława. *Teatr przyszłości*. Edičně připravil Zbigniew Wilski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- Wysocka-Stanisławska, Stanisława. „Listy do Konstantego Stanisławskiego”. *Pamiętnik Teatralny*. 1961, roč. X, č. 2, s. 238–239.
- Wyspiański, Stanisław. *Hamlet*. Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Zaworska, Helena. *O nową sztukę: Polskie programy artystyczne 1917–1922*. Warszawa: PIW, 1963.
- Zegarski, Jerzy. „Georg Fuchs a jeho reforma divadla”. *Scénografie*. 1965, č. 4, s. 12–16.
- Znaniecki, Florian. *Upadek cywilizacji zachodniej: Szkic z pogranicza filozofji kultury i socjologii*. Poznań: Komitet Obrony Narodowej, 1921.
- Zouhar, Jan. *Minulý konec století*. Brno: Masarykova univerzita, 2000.





Summary



The Theatre and Utopia, subtitled *The Polish Theatre Studio Reduta as an example of a modernist Utopia*, deals with a theatre of the same name, founded in 1919 by actor Juliusz Osterwa and geologist Mieczysław Limanowski in Warsaw. Osterwa and Limanowski's Reduta was one of many examples of reforming theatre that, in addition to aesthetic and production experiments, sought new forms of modern man, his culture and society. There is an assumption on the part of the author that theatrical reform was not simply a reaction to the technological progress of the last century. The reformation of European theatre at the turn of the 19th and 20th centuries was also a reaction to a far deeper cultural, social and anthropological transformation taking place on our continent during the period of modernism. For this reason, Reduta is not reflected in the pages of this book in terms of the history of aesthetics, but rather through the prism of the history of the cultural institution and the relations of such an institution to society and culture.

The book views the history of the Reduta Theatre Studio from two thematic angles. The first is Reduta's reflection as a practical realization of Utopia. The author accepts the criteria for Utopia, as defined by the Polish sociologist Jerzy Szacki. Reduta outwardly worked as a theatre, creating within it a series of rules through which its members tried to create an enclave of the good society in microcosm. Osterwa and Limanowski's studio was supposed to be a monastery, an ideal example of the future Polish theatre-temple, as dreamed of by the representatives of the Polish reforming theatre of the early 20th century in their texts. Mainly within the Reduta Institute, Reduta's school for young actors, the community way of life was realized, its members being distinguished from the rest of society by their use of special clothing and language, the latter replacing words that had lost their original meaning in their new world. The signs of Utopia were also met through Osterwa's unrealized plan for the so-called Fourth Reduta, which the Polish actor planned to establish after World War II under the name The Brotherhood of St. Genesia.

The second part of the book focuses on the production of *The Constant Prince* according to Wyspiński's adaptation of Calderón de la Barca's text and Osterwa's Theatre of Society. *The Constant Prince* was staged as an outdoor production and played at various venues in pre-war Poland during the time of Juliusz Słowacki. This production, apart from being the most successful Polish production outside the traditional theatre space, is described by the author as a „modernist festivity.“ Osterwa's unrealized project for the Theatre of Society was also conceived as a festivity or festival. It was meant

to be a public institution that would develop integrally from the needs of a particular society and would confirm its values; dramaturgy should follow a cyclical calendar that would evoke scenes of significant political, historical and spiritual events in society. The Theatre of Society has a high social potential in terms of culture, because it functions as a spiritual and practical centre for a particular community. The company organizes and cultivates itself by running it, and is also educated and validates its own values.

For both these levels (the level of Utopia and the level of modernist festivities), the author looks for parallels in the contemporary theatre cultures of Germany and Russia. The final part of the work is devoted to the followers of Osterwa and Limowski's ideals among other Polish theatre actors (Jerzy Grotowski and Kazimierz Dejmek).



Jmenný rejstřík

A

- Aischylos 63
- Andersen, Hans Christian 62
- Andrejev, Leonid Nikolajevič 39
- Antoine, André 50
- Appia, Adolphe 50

B

- Baudelaire, Charles 18
- Becque, Henry 39
- Bělinskij, Grigorjevič Vissarion 66
- Bell, Daniel 19
- Bierut, Bolesław 120
- Bjørnson, Bjørnstjerne 40
- Borscheid, Peter 20
- Braun, Kazimierz 16, 86
- Brecht, Bertolt 48, 115
- Brjusov, Valerij 67
- Brückwald, Otto 91

C

- Calderón de la Barca, Pedro 62, 96, 98, 127
- Claudel, Paul 63, 101
- Copeau, Jacques 73
- Craig, Edward Gordon 39-40, 47, 50

Č

- Čechov, Anton Pavlovič 39, 67

D

- Dejmek, Kazimierz 112, 115-118, 120-122
- Devrient, Eduard 90
- Domańska, Stefania 116, 122
- Drabik, Wincenty 47-48
- Dunin-Karwicki, Stanisław 53
- Dziwulski, Eugeniusz 98

F

- Filínová, Martina 45
- Flaszen, Ludwik 113
- Fleming, Sanford 21
- Fredro, Aleksander 97
- Frycz, Karol 47-48
- Fuchs, Georg 9, 88, 91-94

G

- Gall, Iwo 76, 98, 122
- Ghéon, Henry 101
- Goethe, Johan Wolfgang von 23, 92
- Górski, Artur 14
- Gropius, Walter 25
- Grotowski, Jerzy 112-114

H

- Hobsbawn, Eric 19-20

- Hofmannstahl, Hugo von 95
- Horzyca, Wilam 46
- Hyvnar, Jan 10, 134

CH

- Chroneg, Ludwik 39

I

- Ibsen, Henryk 38, 40, 53
- Ivanov, Vjačeslav 66
- Iwaszkiewicz, Jarosław 54-55

J

- Jaracz, Stefan 78, 80
- Jauss, Hans Robert 18
- Jedlicki, Jerzy 26, 126
- Jevrejnov, Nikolaj Nikolajevič 51

K

- Kamińska, Ida 121
- Káňa, Vašek 119
- Karpiński, Franciszek 108
- Kochanowicz, Jan 76, 108
- Kołakowski, Leszek 121
- Kosiński, Dariusz 82
- Kott, Jan 121
- Koźmian, Stanisław 38
- Krasiński, Zygmund 46

L

- Leyko, Małgorzata 34
- Limanowski, Mieczysław 8-9, 40, 58-63, 71-75, 96-97, 99-102, 105, 112-115, 121-122, 126, 128-129

M

- Maeterlinck, Maurice 39-41, 53, 61
- Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 120
- McLuhan, Marshall 87
- Mejerchold, Vsevolod Emilijevič 66, 68, 93
- Merunowicz, Jerzy 118
- Mickiewicz, Adam 33-34, 38, 40, 43, 45-46, 59, 66, 71, 77, 81, 108, 112, 120, 128
- Mikołaj z Wilkowiecka 120
- Modrzejewska, Helena 48
- Molière 63
- Morawiec, Elżbieta 115
- More, Thomas 30
- Mosse, Georg 89

N

- Němirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič 66-67
- Niecikowska, Małgorzata 119
- Nietzsche, Friedrich 25,42
- Norwid, Cyprian Kamil 77, 81, 96, 102
- Nünning, Ansgar 17

O

- Orkan, Władysław 96
- Orlicz, Michał 74, 98, 100-101, 103
- Osińska, Katarzyna 70
- Osiński, Zbigniew 41, 82-83, 113
- Osterwa, Juliusz 8-9, 16, 40, 47, 54-55, 58-63, 66, 71-75, 77-83, 96-97, 99-102, 104-109, 112-115, 121-122, 126-129
- Otodžiró, Kawakami 40

P

- Pańków, Irena 30, 32
- Pavis, Patrice 88
- Pawlikowski, Tadeusz 39, 44, 47
- Petitot, Jack 77
- Pilátová, Jana 112
- Pirandello, Luigi 48
- Porębowicz, Edward 14
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz 96
- Przybylski, Czesław 53
- Przybyszewski, Stanisław 14

R

- Ratajczak, Dobrochna 87
- Reinhardt, Max 9, 47, 50, 88, 93-95, 102
- Rej, Mikołaj 120
- Ricoeur, Paul 25
- Rostand, Edmond 61
- Rousseau, Jean Jacques 88
- Rydel, Lucjan 44

S

- Sada, Yacco 40
- Savits, Jocz 39
- Semper, Gottfried 91
- Shakespeare, William 50, 63, 106
- Schiller, Leon 9, 16, 40, 46, 48, 60, 96-97, 112-113, 116
- Schnitzler, Arthur 39
- Simon, Henri de Saint 19
- Słobodzianek, Tadeusz 114
- Słowacki, Juliusz 38, 46, 62, 77, 81, 96-98, 100, 104, 108
- Sobaszek, Erdmute 114
- Sobaszek, Wacław 114
- Sofoklés 63, 106
- Solovjov, Vladimir 66
- Staniewskij, Włodzimierz 114
- Stanislawskij, Konstantin Sergejevič 48, 51-54, 61, 66-68, 72, 118-117
- Steiner, Rudolf 42, 102
- Strindberg, August 39, 40
- Suleržickij, Leopold Antonovič 68-69, 70, 72-73
- Suškevič, Boris Michailovič 52
- Świerczewski, Eugeniusz 77
- Swinarski, Konrad 115
- Szacki, Jerzy 8, 20, 30-34, 128
- Szczepański, Jan 121
- Szyfman, Arnold 47-48, 53, 59

T

- Tairov, Alexandr Jakovlevič 51, 93
- Taylor, Frederick Winslow 21
- Tolstoj, Lev Nikolajevič 66, 68-69
- Tomaszuk, Piotr 114

U

- Ujejski, Kornel 108

V

- Vachtangov, Jevgenij Bagrationovič 56, 59, 70, 73, 114
- Vojnović, Ivo 61
- Volkenštejn, Michail Vasilijevič 52
- Vollmöller, Karel 95

W

- Wagner, Richard 9, 38, 40-41, 44-45, 66, 88, 90-92, 102
- Wilde, Oscar 61
- Witkowska, Alina 33
- Wyka, Kazimierz 15
- Wysocka, Stanisława 9, 47-55, 59, 98
- Wyspiański, Stanisław 9, 39-40, 43-46, 61, 72, 75, 97-98, 106, 108, 112, 127

Z

- Zaworska, Helena 15
- Żeromski, Stefan 58, 62
- Ziemiński, Zbigniew 112

Jan Jiřík

Divadlo a utopie

Polské divadelní studio Reduta jako příklad modernistické utopie

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU v roce 2026

Odborná redakce Zuzana Augustová

Rejstřík sestavila Jitka Boudová

Obálka, typografie a grafická úprava Ondřej Gerik

Sazba Vladimír Lán

ISBN 978-80-7331-770-6 (iPDF)

www.amu.cz

www.damu.cz

www.namu.cz