

JARMIL PELIKÁN

**NÁSTIN DĚJIN
POLSKÉHO
DIVADLA**

1988

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V BRNĚ

Pro nedostatek zachovaných památek z nejstarší doby můžeme počáteční vývojová stadia dokumentovat pouze částečně. Z kusých zmínek staršího písemnictví a ze záznamů církevních hodnostářů se dovídáme o výstupech s prvky divadelní nápodoby, o zvycích, obyčejích, shromážděních, chorovodech, zařikávání a magických úkonech spjatých s pohanskými kultovními obřady či s holdem prokazovaným božstvům a přírodním jevům (Kupała, Łada, Radegast, Marzanna, Dziewanna, Sobótka aj.). Tyto výstupy se odbyvaly zpravidla v maskách, škraboškách, kostýmech a převlecích (např. za medvědy a rohatý dobytek — tzv. turoń) za doprovodu tanců, zpěvů a her s náznaky pantomimy, gestikulace a mimiky v průvodech s loutkami, obrazy a figurkami kolem soch, oltářů, stromů či ohnišť při příležitosti oslav ročních období a darů přírody nebo při významných životních a rodinných událostech (slunovrat, žně — poslední snop, lovy, vynášení smrti, zaklínání nemocí, narození, svatby, pohřby, svátky zemřelých apod.), při střídání kněžek a ochránkyň (tzv. sid-bab) pohanských svatyní (gostyn) atd. Některé z nich se v modifikované formě udržely do nedávné doby, svatojánské slavnosti (sobótka) až dodnes. Sobótku mistrně zobrazil čelný polský renesanční básník Jan Kochanowski v díle *Pieśń świętojańska o Sobótce a masopustní zvyklosti se staly východiskem k dramatu Stefana Żeromského Turoń.*

Církev, podporující nové, feudální uspořádání, se snažila dávné pohanské zvyklosti vymýtit a vystupovala proti nim s celou rozhodností (penitenciály, indikuly). Papež Inocenc III. ve svém breve hnězdenskému arcibiskupovi Michalovi Kietliczovi z r. 1207 káral duchovní za jejich účast v představeních a užívání masek. Na synodě v Uniejowě v r. 1326 se tyto výtky opakovaly. Kronikář Jan Długosz v 15. století připomínal skladbu o Ludgardě a „theatrales lidí“, jejichž znění či popis se však nezachovaly (nepochybně především proto, že církvi, která si osobovala vý-

lučné právo na vědění, vzdělání a kulturu a jediná disponovala lidmi schopnými přechovávat písemné památky, záleželo na tom, aby se na památky tohoto druhu zapomnělo). Některé z dřívějších zvyků a obyčejů se církvi vykořenit nepodařilo, proto si je přizpůsobila a zařadila je do souboru svátků, slavností a obřadů církevního roku. V této často pozměněné podobě přetrvávaly nejednou až do nejnovější doby nebo se stávaly východiskem nových zvyklostí.

Pro vývoj pozdějších divadelních forem měly svůj význam též výstupy pořádané v souvislosti s rituálními úkony klérem a mnichy v církevních prostorách (dochovaly se zmínky, že již v 12. st. organizoval francouzský řád cisterciáků náboženské hry ve vesnici Mogila u Krakova) nebo venkovskému lidu se stále více vzdalující feudální vrstvou v jejich sídlech; zde převažovala snaha pobavit urozené panstvo tancem a předváděnými kousky. Knížata a někteří velmoži si vydržovali skupiny tanečníků, artistů a hudebníků.

V utrechtském muzeu je zachován latinský dokument z 12. st. se zápisem o tom, že v r. 1000 vítali Polané císaře Ottu III. na jeho cestě do Hnězdna „obvyklými tanci“. Papežští vyslanci oznamovali z Polska do Říma, že si Boleslav Smělý a Boleslav Křivoústy líbovali v dvorských zábavách a že si po vítězných bitvách s Polovci odváděli též tanečníky a tanečnice. Dramatizace balady o kněžně Ludgardě, zavržené manželce poznaňského knížete Přemyslava, hraná r. 1296 prý v přítomnosti knížete, vyprávěla o tom, „jakým hanebným způsobem ji zavraždil“. Za Kazimíra Velkého často přicházeli s ruskými kupci potulní umělci a skomoroši s vycvičenými medvědy i přenosnými loutkovými scénkami; král od nich koupil skupinu orientálních tanečníků. Zvlášť památná byla veliká hostina s představeními, která byla uspořádána v r. 1364 na počest diplomatické schůzky několika panovníků a sňatku císaře Karla IV. s Kazimírovou vnučkou Eliškou Pomořanskou u krakovského měšťana Wierzynka. Svoje slavnosti s vystoupeními divadelního charakteru pořádal v té době i městský patriciát. Napolo pohanské zvyklosti vrcholily zpravidla na konci masopustu (tzv. zapusty) a velikonoc (tzv. dyngus). Dochovala se zpráva, že během masopustu v r. 1423 byla v Krakově předvedena taneční pantomima obhajující divadelní výstupy a veselí poukazem na to, že bůh šest dní pracoval a sedmý den se radoval. Max von Boehn (v práci *der Tanz*, Berlín 1925) citoval zápis o hudebně tanečním představení *Člověk, Dobro a Zlo*, uváděném na krakovském rynku v polovině 15. století.

Z volné přírody, z kostelních a hřbitovních prostor se „theatrales ludi“ postupně stále více přenášely na poutní místa, panská a knížecí sídla, zámecká nádvoří, městská prostranství, ulice a tržiště, kde se jejich předváděním zabývali hlavně jokulátoři a igricové (další názvy: histrio, mimus, gesticulator, žakéř, šprýmař, kejklíř apod.). Někdy se pro vzájemnou podporu sdružovali, takže v r. 1336 měli v Krakově svůj vlastní

cech. Jejich činnost nabývala na významu s rozvojem měst a škol. Zasloužili se o rozvoj národního písemnictví, neboť skládali a předváděli díla psaná v mateřském jazyce, pěstovali a uchovávali ústní slovesnost. Pozdější literatura se k nim vracela např. v Berentových Živých kamelech, v Kasprowiczově a Brandstaetterově Markoltovi, v Polewkových Igrcích v Barbakáně atd.).

Polská středověká církevní hra se vyvíjela ve shodě s šíře evropskou zvyklostí (*commedia spirituale*, *auto sacramental*, *miracle-play*, *Weihnachtsspiel*, *Osterspiel*, *Passionsspiel*, *mysteria*) kolem liturgických, převážně velikonočních obřadů. Šlo o zdramatizovaný úryvek evangelií. Zpravidla se v něm vycházelo z *Officium Sepulchri* (nebo též *Visitatio Sepulchri*), návštěvy hrobu (*Nawiedzenie grobu*) třemi Mariemi, které zde marně hledaly Spasitele a rozmlouvaly s anděly a apoštoly. Ve srovnání s analogickými českými skladbami neobsahovaly nejstarší polské pašiové hry scény o Marii Magdaléně, o Tomášovi a Masticákovi. Nejdříve se tyto velikonoční hry objevily v Krakově a o jejich životnosti až do 16. století svědčí to, že se jich zachovalo několik desítek z různých míst. Nejstarší zachovaný text pochází z poloviny 13. století (před r. 1253). Nejdříve byly skladby hrány latinsky duchovními v kostele a Krista zastupoval krucifix. Později byly zhotovovány figury jednotlivých postav.

V dalším vývoji těchto velikonočních představení, pašiových her a mystérií se v souhlase s celkovým vývojem národních literatur projevovaly snahy po zpřístupnění latinských bohoslužebných textů a obřadů lidovému publiku, po jejich převedení do domácího jazyka. Představení byla postupně doplňována světskými výjevy, moralizátorskými scénami a intermedii a byla uváděna mimo kostely na veřejných prostranstvích. Vedle duchovních v nich vystupovali i žáci, bakaláři, měšťané a řemeslníci. Známe také plankty a hry o svatých a patriarších (o Abrahamovi, o Janu Křtitelovi apod.). Více divadelních prvků obsahovaly rozsáhlejší útvary s větším množstvím zdramatizovaných událostí ze života Kristova či ze života svatých, které se vyvinuly převážně z velikonočních výstupů. Obsahovaly i prvky neliturgické. Cyklická představení tohoto druhu se zachovala — podobně jako morality — teprve z pozdějšího období renesančního a barokního. Od 16. století byla velmi populární mystéria o božím narození a hlavně v 17. století se uváděla cyklická mystéria, trvající několik dní.

Za nejlepší polské mystérium se považuje *Historia o Chwalebnyh Zmartwychwstaniu Pańskim*, zvané také *Częstochowski Dialog*, které se zachovalo pouze v jednom exempláři. Mystérium vyšlo kolem r. 1580 a jako jeho autor či redaktor se uvádí Mikolaj z Wilkowiecka, pavlánský kazatel a církevní hodnostář. Tato nejvýznamnější staropolská resurekční hra měla patrně své nedochované předchůdce či dokonce náležela do většího pašiového cyklu. Děj začíná po Kristově pohřbu a je rozdělen do prologu a šesti částí, zobrazujících obsazování hrobu vojáky a zajiš-

Misteria męki Pańskiej i inne staropolskie dramaty biblijne

<https://culture.pl/pl/artykul/misteria-meki-panskiej-i-inne-staropolskie-dramaty-biblijne>

Historija o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim



<https://teatrtv.vod.tvp.pl/68935866/historyja-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-panskim-rez-j-gajewski>



<https://vod.tvp.pl/teatr-telewizyjni,202/historyja-o-chwalebnym-zmartwychwstaniu-panskim,340030>

lování stráží, kupování mastí u mastičkáře Rubena, Ježíšovo zmrtvýchvstání a sestoupení do pekel, návštěva tří Marií u hrobu a zjevení se ukřižovaného apoštolům. Každé části byla předeslána příslušná pasáž z evangelíí. Skladba obsahuje řadu inscenačních poznámek, má dramatický spád, živý dialog, komické, groteskní a fantastické scény, v nichž vystupují vojáci, ďábli a ranhojič. Na simultánní scéně ji realizovalo 35 osob (nejméně 21, jestliže někteří vystupovali ve více rolích). Dosud se předvádí v Zebrzydowické Kalvárii u Krakova. Mikołaj z Wilkowiecka využil vedle latinských textů rovněž domácí velikonoční písňovou tradici.

Liturgické drama se v Polsku rozvíjelo řadu století, vyvrcholilo v 17. století cyklickými mystériemi. Působila na ně bohatá renesanční kultura, později i barok. Právě renesanční a barokní prvky poskytovaly inscenátorům dodatečné možnosti pro oživení tradičních velikonočních představení a pro zaujetí pozdějšího diváka. Historia o Chwalebny m Zmartwychwstaniu Pańskim posloužila jako východisko pro mnoho přepracování a inscenací v příštích stoletích. Nově byla uvedena v r. 1923 L. Schillerem a v r. 1961 K. Dejmekem, který do režijního textu s úspěchem věnil některá staropolská intermedia a zvýrazněnou rolí praecursora podpořil spádnost a dramatickosti děje.

Charakter moralit a skladeb s mravoučnou, didaktickou a satirickou tendencí, využívajících alegorií a personifikací, mají často nejrůznější „rozmowy“, „rozprawy“, „dialogy“, „tragédie“ a „komedie“ (oba poslední výrazy nebyly důsledněji rozlišovány) či „hry biblické“, vznikající nejvíce v prostředí reformačním, šlechtickém i městském. Obyčejně řeší aktuální problematiku reformy církve (dominující diskursivnost žánru se v tom případě velmi hodila), vzájemných vztahů jednotlivých společenských vrstev a zaměstnání, ožívují starověké a biblické motivy o boháčích a Lazarovi, o marnotratném synu apod. Nejčastějšími postavami těchto děl jsou plebáni, kantoři a klerikové (učitelé farních škol). Do tohoto okruhu náleží též rozsáhlé traktáty v dialozích Mikuláše Reje z Nagłowic Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego (1545, podle latinské hry K. Croca Josephus; v r. 1958 skladbu s mimořádným úspěchem uvedl K. Dejmek) a Kupiec (1549, podle protestantské hry Mercator od T. Naogeorga), dále skladby Martina Bielského, Jana Jurkowského, tzv. „humoristické sejmy“ Jana Dzwonowského aj. O jejich zaměření na veřejné předvádění svědčí často jejich počáteční slova. Např. W. Korczewski svůj dialog z r. 1553 uvádí takto:

Przeto pokornie prosimy,
Byście pomilczec raczyli,
A posłuchać tej naszej gry
Acz prostej, ale prawdziwej.

Humanistické divadlo, vyznačující se pedagogickým zřetelem a zaměřené hlavně na potřeby tehdejších škol, bylo součástí bohaté polské rene-

sanční kultury ke konci 15. a v 16. století. Soustřeďovalo se především v krakovském univerzitním, studentském a městském prostředí. Hry antických autorů (zejména Plautovy, Senekovy a Terentiovy), o nichž se přednášelo v Akademii, zde byly hrány nejdříve latinsky, později v překladech L. Górnického, P. Cieklińskiego aj. Zachovaly se záznamy o tom, že od r. 1506 odbývala se občasná představení na dvoře krále Zikmunda I., zpravidla v provedení studentů. V r. 1515 byla zde uvedena hra o Odysseovi *Ulissis prudentis in adversis* a v r. 1522 Stanisław z Łowicza řídil předvádění *Sądu Parysa, królewicza trojańskiego* (překlad Locherovy tragédie *Judicium Paridis de pomo aureo*). Je to nejstarší dosud známý světský dramatický text v polštině, při jehož uvedení bylo včleněno taneční intermedium, komický tanec pastýřů a bab. Hra vyšla tiskem v r. 1542 u Wietora. Krakovské tiskárny přetiskly pro školní potřeby řadu latinských, převážně humanistických dramát, která profesori a studenti hráli za odměnu také pro šlechtu a měšťanstvo. Mikuláš Konáč z Hodiškova v předmluvě k dramatu *Judith* (1547) poukázal na zájem Poláků o antické autory, v první řadě Plauta a Terentia.

Nejvýznamnějším scénickým dílem polské renesance a celého staropolského období je tragédie Jana Kochanowského *Odmítnutí řeckých vyslanců* (*Odprawa posłów greckich*), napsaná pro dvorské divadlo a uvedená poprvé 12. ledna 1578 na svatební hostině kancléře Jana Zamojského v rezidenci královny Anny v Ujazdowě u Varšavy. Představení, v němž vystupovali příslušníci významných rodin, řídil humanistický vzdělanec a lékař na dvoře krále Stefana Batoryho. Rozvržení jevištního prostoru odpovídalo nejnovějším vymoženostem italských scén po zavedení architektonických reforem navržených S. Serliem při využití návrhů Peruzzieho, které umožňovaly dřívější jevištní simultánnost nahradit dějovou následností. Kochanowski, který se za svého pobytu v Itálii a Francii důkladně seznámil s tamější renesanční kulturou, hlásil se kompozicí svého díla k antickým mistrům, především k Euripidesovi. Dějovou osnovu čerpal částečně z *Iliady*, již překládal, a z *Trojanské kroniky*. V klasické formě antické tragédie však vedle jednání řeckých a trojských zástupců o návratu unesené Heleny vystoupila aktuální národní problematika. Kochanowski svým dílem nejen zapojil Polsko do renesanční divadelní kultury, ale svým důrazem na otázky národního kolektivu (hlavním hrdinou je Trója, v přeneseném významu Polsko) vytvořil svérázný typ politického dramatu a zahájil významnou linii polské scénické tvorby, v níž pokračovali osvícenci, romantikové, Wyspiański i autoři nejnovější doby. Básník vybroušeným bílým veršem naléhavě promlouval ke svým současníkům. Upozorňoval na hrozící nebezpečí, kritizoval národní vady, odsuzoval sobectví a neochotu šlechty přispět k vojenskému posílení země. Nejzávažnější otázky vyjádřil v monologech Antenora a Kasandry, čímž monolog převážil dialog, epik a lyrik zvířel nad dramatikem. Hra byla připomenuta v r. 1884 a od té doby se

Jan Kochanowski

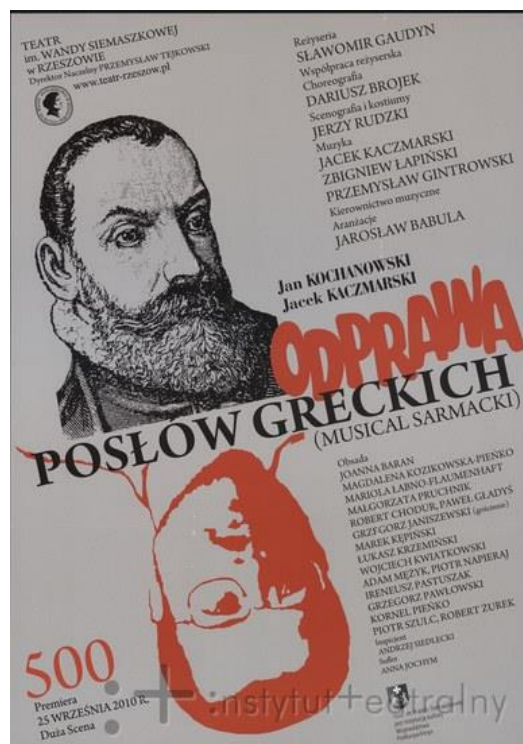
<https://culture.pl/pl/tworca/jan-kochanowski>

<https://culture.pl/pl/dzieło/jan-kochanowski-odprawa-poslow-greckich>



Teatr Polski "ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH" reż. Ryszard Peryt

https://www.youtube.com/watch?v=FCiMWJXrRE8&ab_channel=TeatrPolskiim.ArnoldaSzyfmanawWarszawie



občas vrací na jeviště; dodnes vzrušuje a zvláště představení lokalizovaná na Wawelu, kde i rétorické pasáže vyznívají pateticky a slavnostně, bývají nevšedním diváckým zážitkem.

Významná střediska renesanční kultury vytvářela se v jihovýchodním Polsku. Po Lublinu to byl zvláště Lvov a zásluhou učeného kancléře a mecenáše Jana Zamojského také Zamošť, kde kancléř s pomocí vzdělaného humanisty, básníka a dramatika S. Szymonowicze zřídil v letech 1593—1595 Zamojskou akademii, na níž se vyučovalo dramatickému umění na příkladech antické tragédie a děl Terentiových. Nepochybně i zde docházelo k praktickým ukázkám získaných poznatků, zvláště v prostředí studentském. Je známo, že Zamojski nabádal studenty k představením, v první řadě na témata z římských dějin.

Podobným způsobem jako Odmítnutí řeckých vyslanců byla patrně koncem 16. století na dvoře S. Tarnowského v Busku uvedena komedie P. Cieklińskiego Třigroš (Potrójny), volné zpracování Plautovy hry *Trinummus*. Polsky píšící humanista, přítel kancléře Zamojského, spoluorganizátor Zamojské akademie a vysoký královský hodnostář, Plautovu hru přeložil, rozšířil, zvýraznil její satirickomoralizátorský charakter, děj přenesl do polského prostředí v době krále S. Batoryho a lokalizoval ho na Lvovskou ulici. Svědčí o tom slova prologu: „To miasto malowane Lwowem niechaj będzie.“ Dal tím příklad, jak je možno využít antického dramatu při vytváření domácí komediografie a zapojit ji do řešení závažných společenských otázek podstatně jinou formou, než to učinil Kochanowski ve své tragédii. Kritické ostří svého díla vyměřil Ciekliński v první řadě proti lehkomyšlnosti v životě polské šlechty.

Raná fáze polské renesanční kultury, doprovázená rozvojem měst v 15. a na počátku 16. století, měla svůj výrazný měšťansko-lidový proud, který vydal velké množství žertovných a satirických skladeb s převážně plebejskou problematikou. Ačkoliv východiskem k nim byly někdy scény a motivy z náboženských her (např. výstupy s ďábly, věšení zrádce Jidáše apod.), liturgickým obřadům a hrám se stále více vzdalovaly, osamostatňovaly se a rozšiřovaly svůj tematický okruh, zobrazovaly soudobou skutečnost, poukazovaly na společenské rozpory, dovolovaly vysmát se i výše postaveným a urozeným, svou bezprostřední reakcí na aktuální otázky přiváděly k zájmu o divadlo širší publikum. Tento přímý kontakt herců s diváky podporoval životnost a účinnost tehdejšího divadla, v němž se autorsky i herecky nejvíce uplatňovali pokračovatelé dřívějších jokulátorů, igrců a žakérů, nazývaní nyní obyčejně vaganty, goliardy, franty, enšpígly, vagabundy, rybalty, bonifanty, scholáry apod. Zpravidla to bývali kostelní sluhové a zpěváci, světští pracovníci farních škol (tzv. klechové, kantoři, magistrati, rybaltové) a učitelé nižších škol (bakaláři) a zároveň městští písaři, jejich pomocníci, žáci a studenti. Bývali selského nebo měšťanského původu a plně si uvědomovali bídu svou i jiných vrstev. Zakládali kočující soubory a jako artisté, mimikové,

žongléři a blázni pořádali podívané pro měšťany i lidové publikum. Sdružovali se ve spolky a bratrstva.

V rozmezí let 1535—1538 vydali v Krakově dokonce svůj statut *Frantowe prawa* (podle českých Frantových práv, vydaných v r. 1518 v Norimberku); ten se stal populární četbou. V pozdějších letech spis upravoval Jan Dzwonowski, známý autor literatury tohoto typu.

Výraz *frant* byl přejet do polštiny především ve významu družného společníka v nevázaném veselí, cechovního bratra a prohnaného šibala, zachoval se v lidových příslovečných rčeních a obratech. *Frant* se včlenil do řady populárních postav tehdejšího písemnictví (*Ezop*, *Markolt*, *Eulenspiegel* = *sowiz(d)rzał*).

Přístupná představení tohoto typu byla podobně jako středověké hry a výstupy zaměřena především na pestrou podívanou, na obveselení nenáročného diváka. Napadala hloupost, omezenost, lidské vady, obsahovala moralizátorské prvky i společenskou kritiku, vyjadřovanou nezřídká jazykem obhroublým a humorem nevybíravým. Hojně v nich byly využívány kostýmy, mimika, výrazné komediální figury, scény končily bitkami. Nejčastějšími postavami her byli naivní sedláci, plebáni, sluhové (obyčejně prolhaní a zlomyslní), kupci, ranhojiči, rytíři, vojáci, tuláci, žebráci, jen zcela výjimečně se v nich objevily ženy (jako např. v intermediích *Orczykowski* i žena nebo *Panna*, *chłop*, *szlachcic*).

Nejstarší známá skladba tohoto druhu je anonymní masopustní zábava s nádechem satiry nazvaná *Žebrácká tragédie* (*Tragedia żebracza*). Byla napsána před r. 1551 a v celku se zachovala pouze v českém překladu (*Tragedie neb hra žebráci, nebo též Komédie o žebrácích hodujících a kupci, s kterým pŭtku měli*). Její trojí vydání v češtině (1573, 1608 a 1619) spolu s překlady *Rejových* veršovaných dialogů svědčí o tehdejší českém zájmu o polské písemnictví, jež v renesančním období dosahovalo v nejednom směru jedinečných výsledků. Hra se vyznačuje silnou laicizační tendencí a živým sociálním cítěním, které nacházejí svůj výraz v argumentech zavrhujeících zásady tehdejší církevní morálky a společenskou nespravedlnost. Ta žebráky opravňuje nedbat na příkazy vrchnosti, žít se pokoutním způsobem a napadat majetné. V tom smyslu vyznívá i závěr, když napadený kupec hledá zastání u rychtáře; ten se přiklání k žebrákům, kteří si ho zvolili. V jeho odpovědi — podobně jako v celém díle — proniká nezávazný masopustní smích, dovolující zapomenout na životní mizérii, křivdy a bezpráví, vysmát se mocipánům a dobovým zlořádům, uplatnit plebejský úhel pohledu. V podobném duchu pokračuje dialogizovaná satira *Pouť žebráků* (*Peregrynacja dzia-dowska*, 1612), zabývající se žebráckou a poutní problematikou a prodejem devocionálií. Velké oblibě se těšily hry karnevalové, bakchické a intermedia, v nichž se bezprostředně odrážela tehdejší skutečnost. In-

terludia se připojovala k hrám jako „accessus ad comoediam“, jako intermezza, zdramatizované žerty a facecie plné humoru. Nejednou se rozrůstala v několikascénové komediální výstupy jako např. Starosta s kostelním sluhou (Szołtys z klecha, 1598) S. Skargy. Z četných intermedií (známe jich dosud přes dvě stě) si zvláštní pozornost získaly např. Komedia o Wawrzku, v níž sedlák žádá bakaláře, aby za několik hodin vzdělal jeho syna, dále tulácké interludium Skoczylas, Orczykowski i student a Lament chłopski na pany, obsahující nářky na mnohostranný útisk poddaných. Na formě pozdějších intermedií pozorujeme vliv komedie dell'arte. Intermedia vznikala na celém polském území. Nejzdařilejší jsou patrně z tzv. konopczanského kodexu, který měl sloužit poznaňským divadelníkům, považovaným v té době za nejlepší.

Staropolský veseloherní žánr dosáhl svého rozkvětu v tzv. rybaltovské (enšpíglovské) komedii. Rybaltí — učitelé farních škol, kostelní zpěváci a sluhové se vzdělávali v Krakově (jejich centrum bylo ve čtrti Kleparz), kde poznali tehdejší způsoby divadelního projevu. Skládali a uváděli komedie, z nichž nejznámější jsou tzv. albertusy, hry o Albertovi, pomocníkovi kněze, jehož pán vysílá za sebe na válečnou výpravu a potom se dovídá o jeho příhodách s kupováním koně a vojenské výzbroje, o potloukání se po kraji a sužování vydíraných sedláků. Hry ukazují, jak se na válečná tažení dívají prostí lidé, kteří při nich trpí nejvíce a přinášejí největší oběti. V zážitcích lidového antihrdiny Alberta je vyjádřen výsměch a odsudek vrchnosti a oficiální kultury, celého jejího systému hodnot a společenských norem, jí hláсанých šlechtickorytířských a náboženských ideálů a osobních vzorů. Albertusy podobně jako o několik století později Dobrý voják Švejk satirickým šlehem vedou diváka k uvědomění si propasti mezi zájmy a kulturou vládnoucích a lidových vrstev. Jsou díly novátorskými, zavádějí do polské kultury groteskní vidění světa. Získaly si oblibu prostého lidu a byly mnohokrát napodobovány. Z jejich poetiky čerpali četní pozdější autoři až po Galczyńského a poválečné spisovatele tzv. selského směru.

Některé rybaltovské komedie působivě líčí tragédie chudáků bez domova, jiné mají masopustní a karnevalový ráz, jako např. hra Petra Baryky Sedlák králem (Z chłopa król), hraná v r. 1633 na dvoře sieradzského šlechtice Alberta Lubieńskiego. Vznikla v ovzduší rybaltovské komedie, nese však též stopy komedie dell'arte a dvorského divadla. Její ústřední dějovou osnovou je již po staletí zpracováváný motiv o převlečení opilého sedláka do královských šatů, spojovaný s Villonovými příhodami a známý z tvorby Shakespeareovy, Molièerovy a Hauptmannovy, v polské literatuře zpopularizovaný staropolskou humoreskou O opilci, který byl císařem (O pijanicy, co cesarzem był) a po Barykovi využitý dramatiky F. Bohomolcem, A. Fredrem, J. Słowackým a W. L. Anczycem. Urozenou společnost bavilo zesměšnění selského hrdiny v dovedně napsané kratochvíli, do níž včlenil autor řadu postřehů o těžkém údělu

poddaných a vojenských sluhů. Podobně jako jiné soudobé skladby obsahovala i tato zábavná fraška intermedia enšpíglovského rázu, prolog a epilóg.

V době mohutného rozmachu renesanční kultury mohly se všechny vrstvy obyvatelstva podílet na divadelním dění. Škála scénických textů i způsobů jejich uvádění byla již dosti pestrá. Pokračoval vývoj náboženského, církevního dramatu, které vrcholilo v 17. století cyklickými mystériemi, hranými v městech i na vesnicích, ve školách, v kostelech i v kláštorech. Tato forma středověkého dramatu na polském území mizí od konce 18. století.

Velmi se rozšířila plebejská, měšťanská představení, která souvisela s rozvojem městského živlu, školství a osvěty. Vznikala za těsné součinnosti s divákem, reagovala na jeho životní situace a představy. Jejich další rozvoj byl v 17. století podlomen celkovou společenskou, hospodářskou a kulturní stagnací. Početná šlechta v 16. století zatlačila církevní vrchnost a zbavovala ji rozsáhlého majetku a duchovní nadvlády. Vydobyla si politickou hegemonii a četná privilegia. Ulpívání na nich se však stalo brzdou dalšího pokroku. Dlouhé boje s Turky, Tatary, moskevskými cary, Chmelnickým a se Švédy zemi vyčerpaly. Ve svých pravomocích neomezená šlechta se oddávala životnímu pohodlí, vyžívala se ve formálním sněmování, namísto renesančního rozletu, touhy po vzdělání, po nových poznacích a úspěších vědeckých, společenských, hospodářských, kulturních a uměleckých zavládlo sebeuspokojení, samolibost, bigotní okázalá zbožnost, pověřčivost, nesnášenlivost k jinověrcům a markarónská pseudovzdělanost, usměrňovaná protireformačním, převážně jezuitským školstvím, vyznačujícím se těžkopádnou didaktikou. Proti-reformace nabývala převahy, ariáni (nejradikálnější křídlo polské reformace) museli po r. 1658 opustit vlast, jejich výborné školy byly pozavírány. Snížila se úroveň vzdělanosti, mizel criticismus a tolerance. Ožíval starý ideál rytíře bojujícího a umírajícího za vlast a za víru. Nastával odvrát od renesančního pozemského životního ideálu, od humanismu, racionalismu a životní harmonie, znovu začal dominovat náboženský světový názor, exaltovaný kult ducha, askeze, návrat ke středověkým představám, které ostatně přetrvávaly v reformačních náboženských sporech. Základem evropského kulturního dění zůstávala nadále ve značné míře antika; jestliže však renesance odmítla prostřednictví církve, baroko podobně jako středověk se tomuto prostřednictví podřídilo. V atmosféře povšechného úpadku zanikala v druhé polovině 17. století šlechtická komedie i plebejské měšťanské divadlo. Jeho realistické východisko, kritičnost a satirické zacílení však zcela nevymizelo. Podnětně zasahovalo do jiných divadelních forem, především do intermedií a lidových jesličkových her, nejvýrazněji do „šopky“. Humanistické a reformační hry měly ve srovnání se sowizrzalskou plebejskostí výlučnější charakter, převažoval v nich výchovný a moralistní tón, sklon k rétorice a didaktice,

někdy se stávalo tribunou, z níž byly vytríbenou formou hlásány zásady správného žití. Jedinečný počátek polské tragédie, jaký položil Kochanowski Odmítnutím řeckých vyslanců, neměl po dvě stě let důstojné pokračování. Třebaže někteří magnáti zřizovali ve svých rezidencích divadla, citelně scházeli průbojní a vlivní mecenáši typu Jana Zamojského, kteří by s takovým rozhledem a úsilím dbali o rozvoj národní scény.

Od závěrečné fáze renesančního období až do osvícenství (zhruba 17. a první polovina 18. století) náležely k hlavním vývojovým článkům polského divadelnictví scény školské a dvorské. Na nich však rozhodně převažoval cizí repertoár a cizí jazyky (latina, němčina, italština, francouzština). Jen zřídka uvedlo jezuitské divadlo polská intermedia a dvorská scéna mezi výstupy cizích souborů jen vzácně zařadila polské překlady ze světové klasiky.

Při sporadickém charakteru ostatních scénických vystoupení měla v tehdejší době nemalý význam pravidelná představení divadla klášterního a školního, zvláště jezuitského a piaristického. Jejich hlavním úkolem bylo pomoci při výuce, především při rétorických cvičeních (proto byly tyto výstupy nazývány *exhibitiones*, *declamationes*). Teoretickým východiskem řádových divadel byla jezuitská poetika *Poeticarum institutionum libri tres* Jakuba Pontana a pojednání básníka K. M. Sarbiewského *De perfecta poesi*, jehož devátá část se týká tragédie a komedie.

Nejvíce školských divadel (59) měli v Polsku jezuité, pořádající svá představení pro vlastní, ale někdy i pro neřádové publikum (od r. 1566 do r. 1773), hlavně při příležitosti církevních svátků, výročí a oslav. Jezuité dovedli přejímat účinné jevištní formy od svých odpůrců, navazovali na dřívější tradice a uváděli mystéria, morality, interludia, nej-různější dialogy, humanistické tragédie i tzv. učené komedie a kusy historické s vybranými postavami mučedníků nebo chvályhodných vládců – nebo naopak těch, kteří si zasloužili potupení a byli výstrahou. Rozvíjeli příběhy ze školních příruček, biblické, antické a pastýřské motivy („jezuitský bukolismus“). Jezuitské jeviště bylo osvětleno svrchu, jeho podlaha se svažovala směrem k hledišti. Zadní stěna byla půlena a sesouvána, dekorace na ní se doplňovaly s dekoracemi na otáčivých bočních dřevěných rámech, potažených obrazy (jakési periakty). Později se používalo kulis. Mezi těmito rámy přicházeli a odcházeli herci (ze zásady pouze muži). Vybavení jeviště a kostýmování nebyla věnována zvláštní péče. Představení svými sugestivními personifikacemi silně působila na diváky, přiváděla je až do extáze. Soustavným a dlouhodobým působením, přízpusobivostí a navazováním na způsoby a tradice zafixované v povědomí diváků dařilo se jezuitům vytvářet u publika pro sebe nejvhodnější stereotypní představy o divadle, s nimiž musily pozdější generace divadelníků úporně zápasit.

Piaristé působili v Polsku od r. 1642 a od r. 1660 zaváděli divadelní představení. Z počátku se podobně jako jezuité zabývali tématy myto-

logickými, biblickými, historickými a mravokárnými, později se však orientovali v první řadě na francouzský klasicismus. Tato změna se nejvýrazněji projevila v činnosti ušlechtilého předchůdce osvícenství Stanislawa Konarského a nabyla významu zásadního, neboť po něm na dlouhou dobu nejen polské divadlo, ale celá polská kultura spatřovala ve francouzské tvorbě svůj vzor.

Rovněž jinověrecké školy pořádaly svá divadelní představení; od r. 1564 v Gdaňsku, později v Elblagu, Toruni, Lešně a v dalších městech. I jejich zaměření bylo převážně didaktické. Příkladem jim sloužilo strasburské školní divadlo, které zvláště za vedení rektora Jana Sturma bylo na vysoké úrovni. Studoval zde i Jan Zamojski. V této souvislosti je třeba vzpomenout i působení J. A. Komenského v Lešně, neboť ve svém výchovném systému kladl na divadlo mimořádný důraz, sám hry psal a uváděl. Z jeho režijních poznámek je patrné, že dobře znal tehdejší divadelní praxi, dbal i na využívání hudby a kostýmů. Za svého správcovství na bratrské škole v Lešně uvedl se svými žáky vlastní hry *Dionogenes cynicus redivivus* (1640), *Abrahamus patriarcha* (1641) a někdy též jemu připisované hry *Susanna* (1646) a *Hercules monstrorum domitor* (1647). Po odchodu Komenského z Lešna předváděli zde v r. 1650 a 1651 dramatisaci jeho *Brány jazyků*. Věhlas Komenského přivedl do bratrské školy v Lešně příslušníky významných polských rodů, trvale zapsaných do dějin národní kultury (v první řadě Leszczyńských a Opalińských, jimž velký pedagog pomáhal reformovat školy), čímž i vliv jeho školního divadla pronikal do polských, hlavně protestantských škol, nejvíce ve Velkopolsku a na Pobaltí.

Královské dvorské divadlo se začalo formovat ke konci 16. století, především od svatebních slavností krále Zikmunda III. s Annou Rakouskou v červnu 1592, do nichž byly v provedení italských a španělských umělců vřazeny mytologické scény, zpěvy Orfea a nymf a intermediální výstupy z komedie dell'arte. Po těchto slavnostech docházelo k občasným představením nejdříve v Krakově, později ve Varšavě a dalších královských rezidencích. Král povolal do Polska italské hudebníky („maestro di capella“ zde tehdy byl Luca Marenzio). Ještě více než Zikmund III. oblíbil si divadlo další Vazovec na polském trůně Vladislav IV. (1632 až 1648), který po svém návratu z italského pobytu zavedl r. 1628 operní představení a udržoval stálý italský soubor pro operu, balet a komedii. Scénu a dekorace královského divadla zajišťovali B. Bolzoni a A. Locci. Locci vybudoval pro krále na varšavském zámku první stálý divadelní sál v Polsku (byl otevřen 1637). Jeviště mělo na svou dobu dokonalé periakty, hrálo se na dvou scénách — velké dolní a menší horní pro uvádění intermedií. Představení *dramma per musica* zde řídil V. Puccitelli, sám zpěvák a autor libret k operám Marka Scacchiho na náměty náboženské a mytologické; s oblibou rozváděl vzrušující milostné příběhy. Vedle opery a baletu bývala často na programu komedie dell'arte.

Královské divadlo bylo reprezentativní aristokratickou scénou, profesionálním barokním divadlem, které se vyrovnalo tehdejšími předními evropskými jevišti. Od smrti Vladislava IV. až do obnovení provozu divadla v r. 1688 odbývala se v něm pouze sporadická představení, připravená zpravidla zahraničními soubory v cizích jazycích. R. 1662 byl zde uveden Corneillův *Cid* ve znamenitém překladu J. A. Morsztyna (dva roky po polské premiéře v Zamošti). Dvorské divadlo našlo nového mecenáše v králi Janu III. Sobieském. Královna Maria Kazimíra, sama vystupující na jevišti, se postarala o nový italský soubor a o nástupce Puccitelliho ve funkci dvorního autora. Stal se jím J. B. Lampugnani, který zajišťoval především frašky, pastýřské hry a operetní repertoár (*operetta rusticale in musica*). K povinnostem předního státního hodnostáře „velkého maršálka“ náležela také intendantura „zábav, komedii, baletů a slavností“. Královna Sobieska měla svoje divadlo také v paláci Zuccari v Římě. Za Jana Kazimíra a Jana III. Sobieského se v politice i kultuře prosazovala galománie, hlavně zásluhou jejich manželek-Francouzek. V divadle však ještě delší dobu dominoval italský vliv a italské soubory. Rovněž králové ze saské dynastie (vládla v Polsku 1699—1763) dbali o své dvorské divadlo nejen v Drážďanech, ale i ve Varšavě, kde znovu hostovala řada významných zahraničních souborů, hlavně italských, francouzských a německých. Opět byly uváděny v první řadě komediální, operní (*buffo-opera*, *opera seria*, *opera comique*) a baletní díla. Velmi populárními autory se stali reformátor komedie dell'arte Goldoni a Metastasio svými melodramy, synchronizujícími dramatické a hudební prvky.

V té době se již celá aristokracie bavila divadlem. R. 1724 August II. ve varšavské Saské zahradě zřídil a August III. přestavěl Opernhaus. Zde v letech 1758—1762 hostovala slavná drážďanská opera a „a la longue“ uvedla 11 oper. Po Vídni a Drážďanech se tak Varšava stala dalším operním střediskem. Opernhaus (Operalia) byl později pronajímán nejrůznějším souborům. Jestliže August II. byl frankofil, August III. znovu podporoval především italská díla a soubory. Varšavský starosta a vlivný ministr F. Brühl se pokoušel zorganizovat soukromé divadlo, psal francouzské a německé hry. Když už byl nepohyblivý a nemohl chodit, dával se na komedie nosit.

Podle vzoru královského dvora i mnozí polští magnáti pořádali ve svých rezidencích scénická představení. Již v polovině 17. století kancléř Jerzy Lubomirski uvedl Morsztynův překlad *Aminty* T. Tassa. Jeho syn S. H. Lubomirski s oblibou zřizoval divadelní stánky a k zajištění jejich repertoáru psal selanky a jednoaktovky. V 18. století vznikla v Polsku řada magnátských scén, nejvíce v rezidencích Radziwiłłů. Zde častěji než na panovníkově dvoře zazněla polština. Byly uváděny hry domácích autorů nebo cizí repertoár v polském překladu, což podněcovalo originální dramatickou tvorbu. V Nieświeži řadu her napsala a přeložila F. U. Radziwiłłowa a v letech 1749—1752 tam byly hrány 3 vaudevilly s pol-

ským textem. V Podhorcích korunní hejtman W. Rzewuski inscenoval své tragédie a komedie, jejichž uvádění se zúčastňoval hejtmanův komorník Jakub Słowacki, děd velkého romantického básníka a dramatika. V Heilsbergu čelný básník polského osvícenství I. Krasicki svou skvělou tvorbu poetickou doplňoval díly dramatickými, v Pulavách u Czartoryských vedle několika členů literárně činné rodiny psali pro scénu rovněž přední básníci polského sentimentalismu F. Karpiński a F. D. Kniaźnin. U Lubomirských v Łancutě byly ve francouzském originále dávány Parady J. Potockého, v Grodně byla při divadle průmyslníka A. Tyzenhauze zřízena „dramatická škola“ (tak byla nazývána škola pro výchovu herců). Vysokou úroveň mělo divadlo Ogińských ve Słonimi, Sułkowských v Rydzyně, nejvýstavnější byla divadelní budova Branických v Białystoku. Vedle dvořanů a žáků různých škol vystupovaly na magnátských jevištích také zahraniční divadelní soubory, kterých v Polsku pobývalo nemálo.

Již od r. 1611 vystupovaly tu na svých cestách po evropských zemích soubory anglické (J. Spencera, J. Greena — ve Varšavě vystupoval 1616 až 1617, kdy směřoval z Polska do Čech, dále A. Askena, A. Aerschena, J. Bentleye), které patrně podobně jako v německých městech, v Gdaňsku, Elblagu a Královci, kde byly častějšími hosty, hrály převážně v němčině. Dále to byly soubory francouzské (např. soubor Dechallierse s herci Grandvalem, Belletourem, d'Érvalem a se slečnou Tourteville), italské (T. Ristoriho a A. Bertoldiho s dekoracemi Servandoniho a Bibieny) a německé (die Zellischen Commoedianten, drážďanská opera aj.). V repertoáru cizích souborů převažovaly opery, balety a komedie dell'arte, z předních evropských autorů byli uváděni zvláště Shakespeare, Marlowe, Cernille, Racine, Molière, Voltaire, Metastasio, Goldoni.

Souběžně s divadlem školským a dvorským rozvíjelo se dále divadlo lidové, třebaže jeho plebejská, měšťanská odnož v druhé polovině 17. století zanikala. Z liturgického dramatu se vedle velikonočních her od 16. století pořádaly též vánoční hry, v jejichž rámci se formovala pro polskou kulturu tak významná a svérázná „szopka“. Šopka je polská forma lidové jesličkové loutkové hry. Výrazu šopka (tj. kůlna, chlív, místo Ježíšova narození) se pro označení vánočních her a mystérií užívá od 19. století. Dlouho nebyl jeho význam přesně vymezen, nepřesně jím bývá nazýván i betlém s nepohyblivými figurkami, tj. jesličky (jaseňka). Šopka zobrazuje děje spojované s evangelijní a lidovou tradicí vánoc. Její podoba se ustálila v 16. století na kompozičním principu střídání tancovaných a zpívaných výstupů, zpravidla monologických, na představování jednotlivých postav a simultaneitě paralelních dění. Vyznačuje se častým využíváním fantastických prvků, které doplňuje snaha o zachování situační konkrétnosti a cit pro detail. Naivní realismus středověký, barokní a lidový v ní splývá s dětským primitivismem (děti se zúčastňovaly představení jako diváci i jako herci). Do liturgického základu hry postupně pronikalo stále

Szopka, chodzenie z szopką

<https://www.marekwaszkiel.pl/2018/12/21/szopka/>



SZOPKI
W KRZYSZTOFORACH



NATIVITY SCENE
IN THE KRZYSZTOFORY

81. KONKURS SZOPEK KRAKOWSKICH
KRAKÓW NATIVITY SCENE CONTEST

WSTĘPNY PRZEGLĄD PRAC

PRELIMINARY REVIEW:

7.12.2023, godz. 10.00–12.00

Rynek Główny, pomnik Adama Mickiewicza

Main Market Square
by the Adam Mickiewicz Monument

WYSTAWA POKONKURSOWA

CONTEST EXHIBITION

11.12.2023–25.02.2024

Rynek Główny 35, Pałac Krzysztofory



více světských a literárních momentů, nové epizodické postavy i celé scény, prvky satirické, žertovné a komické (hlavně z intermedii školního, renesančního, plebejského a měšťanského divadla 17. století, ze slovesných děl a z folklóru), lidové písně a koledy, později jevy společenské a sociální. Vedle motivů biblického vánočního cyklu odrážely se v šopce dřívější tradice masek a symbolů z dávných korovodů i působení přijíždějících zahraničních profesionálních loutkových souborů. Vývoj šopky úzce souvisel s vývojem loutkového divadla. Těšila se velké oblibě v 17. a 18. století. Přispívala k tomu nepochybně i možnost ztotožňovat se s dramatem chudobného mateřství a osudem toulající se rodiny bez domova; pastýřské motivy byly blízké folklóru. Teatralizace církevních obřadů, častá zvláště v barokní době, ve svém důsledku vedla k zákazům předvádění šopky v kostelích, když církevní hodnostáři usoudili, že byla překročena únosná míra společenské kritičnosti a nevázané dovádivosti. Další vývoj probíhal potom převážně mimo církevní půdu, podobně jako u ukrajinského vertěpu a běloruské batlejky. Je příznačné, že se ve všech těchto třech svérázných formách uplatnily lidové typy neohrožených hrdinů a tzv. herody, čili příběhy o Herodesovi, v nichž bylo možno velmi výrazně odsoudit tyranské vládce (v souvislosti s tím se vyvinul zvyk „chození s Herodesem“ analogicky jako „chození s šopkou“ nebo „chození s Dorotou“ v západní Haliči). V Polsku bylo povšechně rozšířeno vytváření skupin, které koledovaly a předváděly hry; v Čechách a u východních Slovanů se více používaly loutky marionetového typu.

Životnost šopky byla podmíněna tím, že byla všem dostupným, svérázným a nosným typem scénického projevu, že vstřebala a rozvíjela obecně chápané a účinné formy starší tradice, velmi živě reagovala na současné dění a v pozdější době s úspěchem přijímala podněty z umělé literatury, na jejíž rozvoj zpětně nemálo působila. Z původního mysteriálního rozvíjení biblických dějů dospěla tak šopka ve 20. století až k modernímu a aktuálnímu revuálnímu a satirickému útvaru.

Po švédském vpádu na polské území a dlouholetých bojích na východním pomezí dále pokračoval úpadek polského feudálního státu, šlechtické společnosti a kultury. S omezováním městského živlu ztrácelo půdu slibně se rozvíjející plebejské divadlo, jehož podstatnou součástí byly výsměšné frašky, komedie satirického, groteskního a komického zaměření. Spontánní divadelní tvorba nacházela ještě nějaký čas výraz hlavně v intermedii, která byla občas uváděna také při školských představeních a pronikla do výročních a masopustních slavností i do mysterijních a jestličkových výstupů.

Jestliže tato domácí, s životními podmínkami lidu spjatá linie divadelního vývoje byla nepříznivými okolnostmi zatlačována, kontakt s evropským divadelním vývojem byl udržován zásluhou královského divadla, na němž se po silném vlivu anglickém a italském prosázoval francouzský klasicismus. Mohl se však uplatňovat pouze v úzkém dvorském kruhu.

Důraznější bylo jeho působení prostřednictvím magnátských scén, kde byla přední díla francouzských klasicistů nejen uváděna a překládána, ale též podněcovala k originální dramatické tvorbě.

Proti všeobecnému úpadku národního života, vrcholícímu za panování saské dynastie v první polovině 18. století, začali vystupovat nejuvědomělejší polští vlastenci, hledající nápravu. Piarista Stanisław Konarski, zaslužilý reformátor polské společnosti, zejména školství, založil r. 1743 při vzdělavatelském ústavě Collegium nobilium divadlo, jehož činnost zaměřil na podporu opravných snah. Podle vzorů francouzských klasicistů napsal pro ně Tragédii Epameidóndása (uvedena 1756), v níž napadal sarmatismus* a liberum veto, zneužívané na polských sněmech. Proto také antický hrdina byl ve hře obhájen, neboť jeho přestupek proti platným zákonům přinesl společnosti prospěch, zachránil město před zničením. V piaristickém divadle byly francouzské tragédie (Corneillovy, Racinovy, Voltairovy) uváděny v překladu a komedie (Molièrovy, Regnardovy, Dancourtovy) v originále.

Úsilí Konarského podnítilo i jezuity, kteří rovněž zanechávali latiny a přijímali některé klasicistické novoty. Na rozdíl od piaristů však položili důraz na komedii a ženské úlohy, které u piaristů hráli chlapani, jezuité nadál eliminovali a v překladech nebo hrách vycházejících z cizích dějových a motivických schémat zaměňovali na postavy mužské. Jezuité měli ve svých řadách talentovaného dramatika F. Bohomolce; v letech 1753 až 1764 uvedli dvě desítky jeho her.

Širší veřejnost mohla navštěvovat představení zahraničních souborů, především italských a německých, kterých na polském území, zvláště ve Slezsku, Velkopolsku a na Přimoří již delší dobu vystupovala celé řada (v r. 1754 se turné po Polsku zúčastnil také velký německý herec Konrad Ackermann). Tyto profesionální soubory vedle dramatických děl uváděly často komedii dell'arte, pantomimu a komické scénky, nezřídka též artistické výstupy, jejichž tradice se udržovala od středověku.

První stálé divadlo otevřel 18. 1. 1762 varšavský kupec Franciszek Albani; po roce však byl nucen je pro bankrot uzavřít. V představeních tohoto divadla, konajících se v pronajaté Operální, vystupovali francouzští herci s převážně francouzským repertoárem (Molière, Dancourt, Destouches, Marivaux, Diderot).

* sarmatismus — mnohovýznamový termín, užívaný zvláště osvícenskými reformátory polské společnosti pro souhrnné postihu charakteru šlechtické kultury (hlavně v 17. století), její stavovské nadřazenosti, sebeuspokojení a kulturní zaostalosti.