

## OBLICI TEATARSKOG ŽIVOTA U POLJSKOJ I HRVATSKOJ ZA VRIJEME DRUGOGA SVJETSKOG RATA

Włodzimierz Kot

Predmet je ovog rada poredbena analiza teatarskoga života u Poljskoj i Hrvatskoj u vrijeme fašističke okupacije. U radu će se prikazati postojeće ličnosti, ali i veće razlike koje potječu prije svega iz različitih tradicija i drugačije političke situacije u kojoj su se našla oba naroda. Ovaj problem može se uvrstiti u tzv. interliterarne paralelizme.<sup>1</sup>

Da bi se izbjegli nesporazumi, želim dati nekoliko uvodnih napomena. Naime, predmet je moga interesa samo ilegalno kazalište u vrijeme drugog svjetskog rata u Poljskoj i u Hrvatskoj. Izostavljena su dakle javna kazališta, inače rijetka u Generalnom gubernmanu i prilično brojna poljska kazališta koja su službeno djelovala na istočnim terenima, pripojenim SSSR. Naravno, ne uzimam u obzir ni kazališta koja su radila u okvirima »Nezavisne Države Hrvatske«.

Također želim izostaviti razmišljanja o djelatnosti poljskih vojničkih kazališta koja su postojala izvan domovine, npr. vezana uz poljsku vojsku na Zapadu ili u Sovjetskom Savezu, također neću pisati o kazalištima koja su postojala u zarobljeničkim logorima u Njemačkoj ni o kazališnoj djelatnosti u koncentracionim logorima (u sporadičnim slučajevima<sup>2</sup>).

Sam pojam kazališnog života shvaćam šire u svim oblicima. Uzimam u obzir ne samo kazališta i predstave sensu stricto, već i scenske ekvi-

valente, kao što su npr. umjetničke večeri s recitacijama, pjesnički koncerti, skečevi, žive slike, čak i akademije i mitinzi s pjesmama ili melo-recitacijama.

Želim se pozabaviti problemima, kao što je bilo trajanje neslužbene kazališne djelatnosti u obje zemlje, pitanja repertoara, problem gledalaca i kazališne publike, karakter predstava. Na kraju ću pokušati odrediti ciljeve prema kojima je bila upućena kazališna djelatnost na oba područja.

Pitanje od kojega treba početi jest određivanje vremenskih granica. S obzirom na činjenicu da se u Hrvatskoj ilegalni kazališni život ostvarivao isključivo u neposrednoj vezi s partizanskim pokretom — što se smatra čak za odliku ilegalnog kazališta u Jugoslaviji<sup>3</sup> — kao terminus a quo — treba smatrati izbijanje ustanka u Hrvatskoj, iako se nisu odmah pojavili neki oblici predstava. Razni povjesničari Hrvatske usvajaju različite datume. Autor izvornog rada o partizanskom kazalištu u Jugoslaviji Maja Hribar-Ožegović smatra da najviše argumenata ide u prilog datumu 22. VI 1941 god.<sup>4</sup> kao početku ustanka i prema tome početku ilegalnog kazališta u Hrvatskoj. Jednom od prvih predstava treba smatrati onu koja je bila organizirana u selu Suvaji kod Bosanske Krupe u ljeto 1941. godine. U spektaklu su učestvovali pridošli iz grada studenti i đaci: Dušanka Kovačević, Juraj Marek i drugi, u sastav su ušle grupne recitacije i jednočinka »Vurdelja« od Branka Ćopića. Međutim, kao datum ad quem treba smatrati konačno i cjelokupno oslobođenje zemlje, tj. dan 15. V 1945. U svojoj periodizaciji autorica usvaja također četiri podvrste.

U Poljskoj je ilegalni kazališni život počeo mnogo prije, jer se naša zemlja našla u ratu s Njemačkom već 1. IX 1939, a nekoliko dana kasnije (17. IX 1939) u istočni teritorij države ušla je Crvena armija. Osim toga, ipak je dosta teško precizno odrediti početak djelovanja ilegalnog kazališta. Iako je već u prosincu 1939. Državni institut kazališne umjetnosti u Varšavi prikupljao svoje predratne studente,<sup>6</sup> a u Krakovu nekoliko književnika i kazališnih ljudi počelo je u konspiraciji voditi nastavu za adepte. Nisu to ipak bile prave predstave. Tek u veljači 1940. u Varšavi su vodene u konspiraciji scenske probe s namjerom da se prikaže Shakespeareov »Troilus i Kresida«, na nekoj od slobodnih pozornica jer su se naivni konspiratori nadali brzom svršetku rata. Kako se to ipak nije dogodilo, u jesen iste 1940. godine počelo se s inicijati-

vom drugog tipa, naime s tzv. koncertima žive riječi. Taj karakteristični nadomjestak kazališta bio je tipičan za cijelo razdoblje okupacije u Poljskoj.<sup>7</sup>

Prvom izvedenom u konspiraciji predstavom smatra se spektakl koji je prikazan 19. rujna 1940. godine u jednom od krakovskih stanova, a izvela ju je grupa amatera pod upravom budućeg glumca Adama Mularczyka. Program spektakla bio je sastavljen od slučajno prikupljenih pjesama, jednočinki, skečeva itd. pod općim naslovom »Smijeh je zdravlje«; tek u proljeće iduće godine ta je grupa potražila ambicioznije tekstove i prikazala je scene iz »Svadbe« S. Wyspianskoga.<sup>8</sup>

Također je teško odrediti konačni završetak djelovanja poljskog kazališta. Paralelno s oslobađanjem naše zemlje, grupe koje su djelovale u konspiraciji prerastaju u normalna kazališta. Samo radi jednostavnosti uvjetno usvajam dan bezuvjetne kapitulacije Njemačke, tj. 8. svibnja 1945. godine.

Može se dakle govoriti o izvjesnim sličnostima ilegalnog teatarskog života u Hrvatskoj i u Poljskoj. Kazališna djelatnost počela je relativno rano, samo nekoliko mjeseci nakon početka rata u Poljskoj i u Jugoslaviji, a završila je u svibnju 1945. godine.

Prije nego prijedem na analizu pojava teatarskog života na tim dvama područjima, želim obratiti pažnju na osnovnu razliku između poljske i hrvatske situacije, koja uvjetuje sve veće razlike, a to je razlika u političkoj i vojnoj situaciji, koja je bila prisutna u oba društva za drugoga svjetskog rata.

U Hrvatskoj su tada bili vanjski neprijatelji Nijemci, Talijani, Madari, ali su postojali i unutrašnji: ustaše, četnici, pa zahvaljujući tome borba jugoslavenskih partizana nije bila samo patriotska nego i društvena, socijalna.

U Poljskoj je međutim društvo bilo jedinstveno — bez obzira na društvena shvaćanja — ako se radilo o oružanoj borbi s fašističkom Njemačkom. Dokaz je tome da Nijemcima nije pošlo za rukom stvoriti poljsku marionetsku vladu kvislinškoga karaktera. Na poljskim terenima uvrštenim u sastav Njemačke i u Generalnom gubernmanu već u jesen 1939. god., dakle odmah nakon završetka rujanske kampanje, stvorena je vojna organizacija koja je pokušavala svojim djelovanjem obuhvatiti cijelo naše društvo: Savez oružane borbe, koji se kasnije pretvorio u Ze-

maljsku armiju, najjaču u Poljskoj vojnu organizaciju koja je imala 1944. godine više od pola milijuna vojnika. Osim te organizacije, od siječnja 1942. god. djelovala je po broju znatno manja Narodna garda kao predstavnicu ljevice koja je početkom 1944. god. pretvorena u Narodnu armiju. Krajnju desnicu reprezentirali su u rujnu stvoreni 1942. odredi Nacionalnih oružanih snaga. Te tri organizacije, a i druge manje, dođuše nisu uvijek međusobno surađivale, ali su ipak imale kao osnovni zadatak rat s fašističkom Njemačkom.

Postoji međutim i druga razlika. Naime u Hrvatskoj kao uopće u cijeloj Jugoslaviji, postojali su oslobođeni teritoriji na kojima se razvijao život manje-više normalno, nezavisno od okupatora i bez potrebe za konspiracijom. Međutim u Generalnom gubernmanu takvih teritorija zapravo nije bilo. Stalni partizanski odredi koji su boravili u šumi bili su relativno malobrojni, pretežno su djelovale grupe formirane povremeno od boraca koji su živjeli u konspiraciji, a koje su se odmah nakon takve akcije raspršavale.

Prema tome jedino oslobođeno područje za vrijeme cijele okupacije bila je Varšava dok je trajao varšavski ustanak (od 1. kolovoza do 2. listopada 1944) i samo tada su mogli biti aktivni razni oblici nezavisnoga, javnog poljskog kazališta. Međutim kao princip služio je život u uvjetima okupacije, koji je zahtijevao stalnu neprekidnu konspiraciju. O ratnoj egzistenciji poljskih intelektualaca književnika tako je pisao nobelovac Czesław Miłosz: »Ipak smo živjeli i pošto smo bili pisci, nastojali smo pisati. Doduše, stalno nas je netko napuštao jer su ga odvodili u koncentracijski logor ili na strijeljanje. Ništa nismo mogli. Bili smo kao ljudi na ledenoj santi koja se topi. Nije se mislilo na to što će se dogoditi kad se otopi. Ratni izvještaji su davali podatke o našem natjecanju sa smrću. Trebalo je pisati: to je bio jedini način da pobjegnemo od očaja. Osim toga, cijela zemlja je bila obuhvaćena konspirativnom mrežom i zaista je ovdje postojala »podzemna država«. Zašto prema tome ne bi smjela postojati ilegalna književnost? Tiskanje časopisa i knjiga na jeziku porobljenog naroda bilo je zabranjeno. Usprkos tome kulturni život nije bio ugušen. Ilegalna izdanja bila su umnožavana na šapirografu ili ilegalno tiskana u obliku časopisa, brošura i knjiga maloga formata koji je bio najpogodniji za raspačavanje. Organizirana su mnogobrojna predavanja i autorske večeri. Bile su čak organizirane i ilegalne kazališne predstave. Sve je to podizalo moral porobljenoga naroda koji se ipak još uvijek branio.«<sup>9</sup>

Okupacioni uvjeti koji su zahtijevali očuvanje konspiracije nisu dopuštali da se stvore brojnije glumačke grupe ni da se prikupi veća publika. I tu se može uočiti još jedna razlika između Hrvatske i Poljske što se tiče formiranja teatarskoga života.

U Hrvatskoj su ilegalno kazalište organizirala politička odjeljenja i ono je bilo podređeno vojnim jedinicama u kojima su stvarani »agit-propi«, uz štabove pojedinih brigada. Ovakva struktura izrazito pokazuje utilitaran a ne samo estetski karakter kazališnih predstava. I u tome također vidim razliku između hrvatskoga kazališta i poljske ilegalne scene koja je utilitarnu djelatnost posvećenu slobodoljubivim idejama prikazivala više sublimirano.

Teatarski život u Hrvatskoj na početku je uglavnom poprimio oblik manifestacija, agitacionih predstava, akademija, skečeva, recitacija itd., a tek kasnije i normalnih spektakla koji su naravno najčešće imali aktualnu tematiku koja je propagirala oružanu borbu s domaćim i stranim okupatorom. Radi momentalnih, propagandnih ciljeva taj oblik predstave bio je najpogodniji jer je djelovao istovremeno na oko i uho većeg broja okupljenih ljudi, za koje drugačiji oblik propagande nije bio pogodan, budući da su to bili vrlo često nepismeni ljudi ili barem koji nisu prije učestvovali u kulturnom životu. Svojim predstavama kazalište NOB-a nadovezalo se također na progresivna kazališna ostvarenja u prošlosti. U međuratnom razdoblju kazalište hrvatske ljevice ponekad je poprimilo avangardni oblik pokazujući vezu s poetikom ekspresionizma. Naravno, u partizanskim predstavama, koje su se dijelile u dvije osnovne vrste, predstave u vojnim jedinicama (frontovskim) i predstave organizirane za gradsko stanovništvo, moralo se zbog pripremljenog gledaoca odustati od bilo kakvog pokušaja modernijeg pristupa predstavi. Inače, kao što piše Maja Hribar-Ožegović, veći broj ondašnje publike nije uzimao u obzir formalni kriterij artizma ali zajednički kolektivno doživljavajući predstavu primao je djelo nezavisno od njegovih isključivo umjetničkih vrijednosti. Zbog toga su na isto tako dobar prijem nailazili naivni skečevi Afrića kao i dobro komponirani kazališni komadi Nušića ili Cankara.<sup>10</sup>

Partizansko kazalište ograničavalo se najčešće na tradicijsko prikazivanje djela jugoslavenskih suvremenih pisaca, kao što su bili: Branko Ćopić, Ivo Čaće, Matej Bor, Hasan Kikić, Joža Horvat, Ivan Goran Kovačić, Šime Šimatović, Vjekoslav Afrić i dr. Uglavnom to nisu bila dje-

la koja bi se mogla uvrstiti u istaknuta ostvarenja jugoslavenske dramaturgije. Doduše razdoblje rata u Hrvatskoj stvorilo je opširnu partizansku književnost — Vladimir Nazor govori o preko 600 raznih publikacija;<sup>11</sup> mogu se ovdje naći djela natprosječne vrijednosti, koja su čak jako utjecala na razvitak hrvatske i uopće jugoslavenske poslijeratne književnosti.<sup>12</sup> Sve se to ipak nije odnosilo na dramsko stvaralaštvo. Ova je činjenica bila razlogom što partizanska djela uglavnom nisu ušla u stalan repertoar jugoslavenskih kazališta poslije rata.

Od suvremenih stranih autora treba spomenuti prije svega Leonida Leonova čiji je komad »Naježda« bio neobično popularan u jugoslavenskom ilegalnom kazalištu s obzirom na blisku i aktualnu tematiku za gledaoca. Osim toga, treba još spomenuti i to da su onda bile neobično popularne sovjetske melodije i revolucionarne pjesme.

Klasični su autori bili u partizanskom repertoaru relativno rjeđi, i to se odnosilo i na jugoslavenske pisce (Jovan Sterija Popović, Branislav Nušić, Petar Kočić, Ivan Cankar) kao i na strane (Nikolaj Gogolj, Lav Tolstoj, Anton Čehov, Karel Čapek, Moliere). Inače uopće nije prikazan pripremani komad »Škrtac« francuskog komediografa.

Treba napokon spomenuti i to da su u Hrvatskoj postojale tri manje-više kompletne glumačke grupe, osim mnogobrojnih grupica koje su funkcionirale uz vojne odrede. To su bile grupe od profesionalnih zagrebačkih gumaca od kojih je sastavljeno Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije koje je počelo svoju djelatnost 22. IV 1942. god. predstavom kod Donje Dubrave, zatim amaterska grupa »August Cesarec« (osnovana 25. VI 1942) i napokon tzv. Centralna kazališna družina (CKD), osnovana u srpnju 1943. kao profesionalni glumački ansambl uz XIII proletersku brigadu »Rade Končar«.

U okupiranoj Poljskoj tajni kazališni život imao je raznovrsnije oblike. Počevši od predstava profesionalnih grupa, u svom scenskom obliku bliskim kazališnim predstavama, preko predstava amaterskih grupa i školskog kazališta, do konspiracijskih književnih večeri i pjesničkih audicija. Ovaj posljednji oblik djelatnosti, statistički gledajući, bio je najčešća forma i to takva koja je imala najviše učesnika. Bohdan Korzeniowski, istaknuti poljski kazališni radnik (prije rata predavač u Državnom institutu za kazališnu umjetnost u Varšavi, za vrijeme okupacije zajedno s Leonom Schillerom i Edmundom Wiercińskim organizator konspiracionog Kazališnog savjeta) ovim je riječima opisao te pjesničke spektakle:

»U godinama 1942—1944. nekoliko glumaca i književnika vodilo je u Varšavi konspirativni rad neobičnog tipa. Naime, oni su organizirali — uz iste mjere opreza kao kod magaziniranja i podjele oružja ili kod izdavanja tajnih pisama — recitiranje poezije. Učesnici tih aktivnosti, slično sudionicima oružane borbe, imali su opravdani osjećaj prijeteće opasnosti. Za probe su se dogovorili na unaprijed određen način, pjesme su nosili ili u koricama ili između listova nerasječenih knjiga, mjesto sastanaka mijenjali su više puta. Te su mjere opreza bile udvostručene, kad se radilo o »javnim« nastupima. Pozvani učesnici stizali su pojedinačno u određeno vrijeme, izgovorili bi lozinku kod vrata i zauzimali mjesto. Neki pisac, čije prezime se nije spominjalo, držao je uvodnu riječ. Neki glumci, također nenajavljeni po prezimenu, recitali su pjesme.«<sup>13</sup>

Uz riječi Kudlinskoga treba, mislim, kazati još nešto. Naime, na prije svega imale oblik koncerata žive riječi. Evolucija spektakla, koja je pošla od odustajanja od dekora prema podizanju značaja pjesničke riječi, imala je ipak dublje umjetničko obrazloženje. Ovo objašnjava izjava poznatog krakovskog teatrologa Tadeusza Kudlińskoga: »Konspirativno kazalište koje je radilo za vrijeme rata u Krakovu prema riječima njegova osnivača dra M. Kotlarczyka nije bilo ništa drugo nego kazalište riječi koje se svjesno ograničavalo samo na vrijednosti što su se svodile na recitaciju teksta uz minimalno učešće scenske optike. Ovo je bila reakcija (već onda!) na pretjerano naglašenu vizualnu i tehničku stranu kazališta. Poslije je to kazalište dobilo ime Rapsodyczny.«<sup>14</sup>

Uz riječi Kudlinskoga treba, mislim, kazati još nešto. Naime, na prvom su mjestu u djelatnosti okupacionog kazališta bili komadi poljskih pisaca koji su imali najveće idejne i umjetničke vrijednosti, a od pjesničkih tekstova uzimala su se djela koja su pripadala tzv. poljskoj velikoj romantičarskoj književnosti: Adamu Mickiewiczu, Juliuszu Slowackom, Zygmuntu Krasińskom, Cyprianu Kamilu Norwidu i njihovim nastavljačima Stanislawu Wyspiańskom i Janu Kasprowiczu. Djela tih pjesnika, koja inače uglavnom nisu imala dramski karakter, odlikovala su se slobodarskom tematikom i igrala bitnu ulogu u buđenju i podržavanju slobodarskih težnji poljskoga društva za vrijeme podjele Poljske, tj. prije dobivanja nezavisnosti i obnove poljske države 1918. godine. Za vrijeme fašističke okupacije ljudi su se vratili toj književnosti. To potvrđuje deviza djelatnosti kazališta žive riječi: »Deo et patriae«, Odatle je

poticao kult velike poljske romantičke poezije u kojoj je bilo mesijanzma i koja je imala vjerski i slobodarski karakter. Treba spomenuti da je član grupe Kotlarczyka bio i Karol Wojtyła, sadašnji papa Ivan Pavao II.<sup>15</sup>

Ako se radi o »normalnim« spektaklima, tzv. iluzionističkom kazalištu, koje se zasnivalo na glumačkom radu i koje se služilo scenskim dekorom i rekvizitima, ovdje su se našli među konspirativno prikazivanim autorima takvi pisci kao što su bili Aleksander Fredro i njegov sin Jan Aleksander (obojica su bili dobro poznati u Hrvatskoj u XIX stoljeću jer su njihova djela bila često prikazivana), Gabriela Zapolska (njezini su komadi svojevremeno bili rado gledani u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu), Stefan Žeromski, Ludwik Hieronim Morstin, Karol Hubert Rostworowski, Antoni Cwojdzinski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jerzy Zawieyski, Aleksander Maliszewski i mnogo drugih manje značajnih.

Lista stranih autora čija su djela bila prikazivana u tajnim poljskim kazalištima ni izdaleka nije tako opširna i zanimljiva. Od šest prezimena jedino tri se mogu istaknuti: Sofoklo, Moliere i Cocteau. Karakteristično je da u nas nije bilo djela stranih autora, punih političkog sadržaja, kao što je npr. »Majka« od Karela Čapeka, a naročito »Najezda« Leonida Leonova koja su tako uspješno prikazivana u partizanskom kazalištu u Jugoslaviji.

Dakle samo u vrlo ograničenom opsegu može se govoriti o nekoj repertoarskoj analogiji u poljskom i hrvatskom ilegalnom kazalištu jer se osnovica toga repertoara na oba terena umnogome razlikovala. Stanovita sličnost može se uočiti u kultiviranju nacionalne klasike, a i u djelima koja su imala karakter neposredne agitacije, što je bio tako čest slučaj u kazalištu NOB-a, a što se može naći, u škrtoj mjeri, i u kazalištu okupirane Poljske.<sup>16</sup> Ova se sličnost javlja u najvećoj mjeri u dvomjesečnom razdoblju varšavskog ustanka.<sup>17</sup> Na marginalijama tih problema htio bih spomenuti malo poznati ali karakteristični za ovo vrijeme fakt da je komandant VI okruga AK (Zemaljske armije) objavio u Varšavi u kolovozu 1944. godine natječaj za pjesmu prigodom Dana vojnika. Prva nagrada je bila pištolj »steyer«, druga puška »mauser«, a treća pet ručnih granata. Poljska je tada bila rijedak primjer zemlje u kojoj je pjesnička nagrada bila šansa za ponosnu smrt s oružjem u ruci.

Valja napokon spomenuti još jednu razliku, koja je postojala između hrvatske i poljske situacije. Spomenuo sam da M. Hribar-Ožegović



spominje posebne veze koje su postojale između ilegalnog kazališta i vojne djelatnosti partizana. U nas takve veze uglavnom nisu postojale. Kulturni život u okupiranoj Poljskoj razvijao se u principu nezavisno od situacije na frontovima i partizanske djelatnosti (osim kratkotrajnog razdoblja varšavskog ustanka i noćne — od partizana štćiene — predstave za seosko stanovništvo u Kozim Boru prilikom Pučkog praznika),<sup>48</sup> imao je drugačije zakone, drugačije gledaoce i do izvjesne mjere i izvođače. Kulturni život se odvijao uglavnom iako ne isključivo u gradovima, u privatnim stanovima, stvarali su ga najčešće ljudi iz profesionalnih umjetničkih sredina, a publika se regrutirala pretežno iz krugova kulturno izgrađene inteligencije i ilegalnih studenata. Sama činjenica kultiviranja poljskoga jezika, poljske književnosti i kulture bila je u ondašnjem »imperium germanicum« zabranjeno djelo, zbog čega je prijetila kazna u najmanju ruku koncentracionim logorom, što se može donekle usporediti s borbenom akcijom.

Valja se malo pozabaviti i pitanjem prostorija, u kojima je funkcioniralo ilegalno kazalište, a isto tako i opsegom društvenog djelovanja. U okupiranoj Poljskoj kazališni prostori uglavnom su bili u privatnim stanovima: u velikim sobama, koje su dozvoljavale da se napravi međa između mjesta za scensko prikazivanje i mjesta za publiku. Nerijetko su predstave bile organizirane u školskim dvoranama i društvenim prostorijama a i u dobrotovornim ustanovama — ilegalno ili poluilegalno, što znači na principu dozvole koja se dobivala za predstavu bez pokazivanja pravog karaktera, pod izgovorom lekcija ili privatnih plesova za zaposleno osoblje ili nekih filantropskih djelatnosti. Scene su bile također i podrumi u Poznanju, varšavske ložionice centralnog grijanja, privatne stolarske radionice, garaže firme »Saatgutstelle« te tereni tvornice »Solvay« u Krakovu, slikarske radionice i baletne škole. U katoličkoj crkvi Isusa Kralja na prijelomu godine 1939/1940. organizirana je predstava koja je bila sastavljena od recitacija i insceniranih poljskih božićnih pjesama. Pod crkvenom zaštitom organizirane su predstave u Lavovu. Rodoljubna publika bila je sakrivena pod maskom vjernika koji bi išli na večernju.<sup>49</sup> Jedino su predstave pod otvorenim nebom zbog klime bile u nas rijetke.

Broj gledalaca na tim spektaklima bio je vrlo različit, od sedam tisuća gledalaca koji su slušali pjesničke audicije Wiercińskiej, stotina ljudi prisutnih na predstavama školskog kazališta Wawera i Grochowa, a i na krakovskim premijerama kazališta Mularczyka, također rado po-

sjećivanih — do predstava komornoga tipa organiziranih u privatnim stanovima, koje su inače bile najčešće. U njima je obično bilo 20—30 gledalaca.<sup>20</sup> Upravo ove su predstave imale najvišu umjetničku razinu i valjda su najviše utjecale na daljnji razvitak našega kazališta.

U Hrvatskoj su predstave partizanskog kazališta bile najčešće pod vedrim nebom, tako da bi mogao u njima učestvovati najveći broj gledalaca. Ponekad su to bile školske zgrade ili druge veće prostorije. Posljednjih dana rata partizansko kazalište služilo se također i normalnim kazališnim zgradama (npr. u Splitu). Nije bilo međutim komornih predstava u privatnim kućama, što je bilo karakteristično za poljski kulturni život u vrijeme okupacije.

Publika je uglavnom bila mnogobrojna. Tako je na primjer na svakoj predstavi Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije bilo po 5—6 tisuća osoba.<sup>21</sup> Ne baš malu publiku imalo je i kazalište »August Cesarec«. Dalo je ukupno 344 predstave, koje je gledalo više od 200 tisuća gledalaca. Otpada dakle prosječno 600 osoba na jednu predstavu. S obzirom na gledaoce, uglavnom vojnike, jugoslavensko partizansko kazalište opsegom djelovanja znatno je premašivalo poljsko okupaciono kazalište, koje je bilo više komornog karaktera, ali je također imalo raznovrsniji umjetnički izraz.

Veliku razliku vidim također u činjenici čvrstog povezivanja kazališta NOB-a s vojskom, vojnicima. Možemo za nj otvoreno reći da je bilo »teatrum militans«. Međutim u okupiranoj Poljskoj i glumci i gledaoci bili su prije svega građanske osobe, poljsko vojno kazalište djelovalo je uglavnom izvan granica zemlje.

Razlika između poljskog i hrvatskog kazališta svodi se također i na teren djelatnosti. U Generalnom guvernermanu tajni kazališni život koncentrirao se uglavnom u gradovima, čemu je pogodovao veći broj glumaca i bolji uvjeti za konspiraciju. Osim toga i u selima se može zabilježiti pojava samoniklog pučkog kazališta koje je potjecalo iz tradicije božićnog koledanja ili marionetskog kazališta. Nisu to ipak bile česte pojave. Međutim, u Hrvatskoj područja djelatnosti kazališta NOB-a bila su prije svega sela i mali gradovi, što se vidi iz popisa predstava objavljenih u spomenutoj radnji Maje Hribar-Ožegović. To je potjecalo od samog karaktera partizanskih ratnih akcija. U rukama jugoslavenskih partizana bilo je seosko područje. Međutim, veći gradovi su bili pod kontrolom okupatora.

Različit je napokon bio i umjetnički izraz obaju kazališta. Maja Hribar-Ožegović smatra da je posebno dostignuće partizanskog kazališta bilo odbacivanje tradicionalne građanske dramaturgije, na čije mjesto se uvode mali kazališni oblici: skečevi, jednočinke, plakat-predstave — žive slike (tableau). Ovo se čak i kodificiralo, stvorili su se posebni zakoni i specifična. Ipak nakon završetka rata i usporedo s promjenom vanjskih okolnosti jugoslavensko kazalište gubi te crte.<sup>22</sup>

Poljsko konspirativno kazalište izradilo je također nove oblike predstave, kao na primjer Kazalište riječi koje je stilizacijskom diskrecijom, stišavanjem spektakularnih efekata i vraćanjem prvog mjesta pjesničkom tekstu stvorilo podlogu modernijem antinaturalističkom kazalištu koje je prekinulo s iluzijom i usmjerilo se prema pjesničkoj drami. Oblici spektakla koje je izradio poljski okupacioni teatar bili su također modelski različiti i daleki od dostignuća hrvatskoga kazališta.

Trebalo bi obratiti pažnju na još jednu činjenicu koja je povezivala oba kazališta, a koja nije bila naročito podvučena na prethodnim stranicama. U ilegalnom kazalištu postojala je vrlo čvrsta veza između scene i gledališta unatoč primitivnim tehničkim sredstvima. O takvoj bliskosti — kako naglašava Marczak-Oborski — mogu jedino maštati, i to samo u izuzetnim trenucima, najistaknutije i najbogatije scene našeg svijeta.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> Vildi: Henryk Markiewicz: *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego (u) Przekroje i zbliżenia stare i nowe*. Warszawa 1976, s. 418.

<sup>2</sup> Vidi Czesław Ostańkiewicz: *Konspiracyjna działalność kultura w Oświęcimiu*. »Tygodnik Powszechny« 1961, nr 44.

<sup>3</sup> Maja Hribar-Ožegović: *Kazališna djelatnost za vrijeme NOB-a* (rukopis doktorske disertacije čuvan na Katedri za noviju hrvatsku književnost Sveučilišta u Zagrebu), s. 5.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>6</sup> Roman Nowicki: *Theatre Schools in Poland*. Warszawa 1962, s. 8.

<sup>7</sup> Stanisław Marczak-Oborski: *Teatr czasu wojny*. Warszawa 1967, s. 13.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>9</sup> Czesław Miłosz: *Zniewolony umysł*. Paryż 1953, s. 93.

<sup>10</sup> M. Hribar-Ožegović, op. cit., s. 115.

<sup>11</sup> Vladimir Nazor: *Djela*. Zagreb 1949, knj. XV, s. 370.

<sup>12</sup> Zdenko Lešić: *Hrvatska književnost u narodnooslobodilačkom ratu (1941—1945)* (u) *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Zagreb 1978, s. 600.

<sup>13</sup> Bohdan Korzeniewski: Uvodno predavanje pred prvu predstavu Estrade poetycke Kazališta Poljske armije u Lodju *Na gruzach dom*, 21. X 1945, rukopis u zbirci Marije Wiercińskiej u Institutu za umjetnost PAN, Warszawa (citiram po S. Marczak-Oborskom, op. cit., s. 138).

<sup>14</sup> Tadeusz Kudliński: *Religijny teatr słowa* (u) *Literatura achrześcijaństwo*, Kraków 1981, t. II, s. 92.

<sup>15</sup> Vidi: Bolesław Taborski: »... *Na pulsie wielkich spraw narodu*«, Karol Wojtyła i *Teatr Rapsodyczny*. »Tygodnik Powszechny« 1981. nr 44.

<sup>16</sup> Iz izdane ilegalno zbirke *Piosenka i wiersz w podziemnej Polsce* (zbirka repertoarskog materijala, ima u njoj među ostalim *Po śmierci kłamie*, satirički antifašistički skeč, koji je napisao »Nadolwicz«, s. 1—6, Warszawa, rujana 1943, sveska 1) možemo zaključiti da su u Poljskoj bile također i predstave političke, agitacione, ipak su bile malobrojne jer o njima ništa ne spominju čak ni najmarljiviji ispitivači kazališta ratnog vremena.

<sup>17</sup> Vidi: S. Marczak-Oborski, op. cit., s. 114—117.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 259.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 140—141.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Joža Rutić: *Partizanska kazališta*. »Kazališni list« 1945/46, br. 3, 18, 21, 30 (Citiram po M. Hribar-Ožegović, op. cit., s. 137).

<sup>22</sup> M. Hribar-Ožegović, op. cit. s. 121.