

Beneš, Bohuslav

Ohlas pololidových her na scéně Mahenova divadla v polovině šedesátých let 20. století

In: *Thalia Brunensis Centenaria : Filozofická fakulta Univerzity J.E. Purkyně v Brně k počtě 100. výročí stálého českého profesionálního divadla v Brně*. Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1984, pp. 143-150

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122023>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

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

OHLAS POLOLIDOVÝCH HER NA SCĚNĚ MAHENOVA DIVADLA V POLOVINĚ ŠEDESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

Uvádění lidových („pololidových“) her na profesionálních scénách v českých zemích se v tomto století uskutečnilo dvakrát, nepočítáme-li zpracování látek např. v operách Bohuslava Martinů (*Hry o Marii, Divadlo za branou*) a případně další úpravy středověkých a novějších povídkových látek (Faust) nebo některé obdobné překlady, např. z polštiny.¹ Prvním výrazným údobím těchto inscenací byl konec 30. let; iniciativa je spojena se jménem režiséra a dramatika Emila Františka Buriana a folkloristy Petra Grigorjeviče Bogatyreva, kteří se v prostředí řady výstav a kulturních podniků, věnovaných barokní kultuře, programově nevěnovali jen slohovému umění té doby, nýbrž naopak neprofesionální lidové tvorbě amatérského či folklórního typu. Již tehdy se ukázalo, že i v českém prostředí

¹ K termínům „lidový — pololidový“ je třeba říci, že je zpřesnil Josef Hrabák (K metodologii studia starší české literatury, Praha 1961, s. 82) a že termínu „pololidový“ se začalo užívat v odborné literatuře na označení slovesné tvorby na přechodu mezi slohovou („umělou“) a folklórní. Pololidové skladby, namnoze uchovávané rukopisně, jsou součástí paradigmatické řady „knížky lidového čtení — kramářské písně — interludia — příležitostná tvorba prozaická a veršovaná“, která v 19. století pokračuje masovou nebo triviální tvorbou. Právě tato dvojkořejnost výkladu a časové omezení termínu způsobuje, že se od používání termínu „pololidový“ postupně — zvláště mimo teorii a historii literatury — upouští, i když je to velmi vhodné označení tvorby, která se od folklórních občůzkových nebo dětských her liší zejména tím, že patří do jiného typu tradice a bývá většinou zachycena písemně, což v divadelním projevu do značné míry zabraňuje dalším improvizacím, tedy kolektivní variabilitě, kterou známe z lidové tvorby (folklórní). Termínu „lidový“ tedy dnes v teatrologii používáme vedle označení „folklórní“ (tradiční) jako pojmu obsahově širšího. Srov. k tomu Slovník literární teorie, Praha 1977, s. 287. Podobné problémy vznikly i při používání termínu „narodnaja drama“ a „narodnyj teatr“ vedle folklornyj teatr“ v ruštině, srov. Viktor Gusev, *Russkij fol'klornyj teatr XVIII-nač. XIX veka*, Leningrad 1980, s. 3–7.

existují projevy jakési „dvojí víry“, totiž řada oficiálních, prokatolicky orientovaných estetických hodnot a jevů všeho druhu od světské poezie přes hudbu a výtvarné umění až po umělecké řemeslo, a projevy prostého příklonu k nadpřirozeným jevům, vyjádřené např. lidovým zobrazením „jeslíček“ nebo celou škálou obyčejů, zvyklostí a písní, jež sice byly formálně spjaty s oslavou svatých, ale ve skutečnosti odrážely materiálně a emocionálně zaměřené myšlení českého vesničana nebo obyvatele malého města. Zatímco E. F. Burian je uváděl na scénu, dokončil P. Bogatyrev svou teoretickou práci o lidovém a „pololidovém“ divadle, která po Smetanových-Václavkových *Českých písních kramářských* (1937) a Čapkově *Umění přírodních národů* (1938) vychází u Borového v knihovně „Stezky“. Bogatyrevovo *Lidové divadlo české a slovenské* (1940) je první knihou, v níž jsou u nás sebrány a moderní metodou utříděny a analyzovány lidové obřadní, obchůzkové a maškarní hry výročního cyklu, dále barokní susedské a konečně loutkové divadlo. V tomto pojetí a rozsahu je kniha do dnes základní pomůckou.²

Konec třicátých let byl zcela logicky spojen se zvýšeným úsilím národně obranného charakteru a s hledáním příznačných strukturních rysů celonárodní kultury minulosti pro jejich soudobé využití. Zatímco Jan Mukařovský redigoval knihovnu „Stezky“, v níž podle plánu měla vyjít řada textů a studií upozorňujících na „opomíjené a odlehlé oblasti estetična“,³ vychází koncem roku 1939 reprezentativní sborník *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, v němž je hlavní pozornost věnována období raného křesťanství, posledních Přemyslovců, době lucemburské, husitství a předbělohorskému období a samozřejmě katolickému baroku, a to z hlediska historických, kulturních a uměleckých vztahů Čechů s ostatními evropskými národy.⁴ Výsledkem pražských výstav, koncertů a přednášek z konce třicátých let, věnovaných barokní kultuře, byl konečně sborník Zdeňka Kalisty *České baroko*, vydaný v Praze v březnu 1941, jenž v podstatě obsahuje pouze tvorbu nábožensky orientovanou a tematicky odpovídající lidové texty. Sborník nepochybně nevznikl pouze s ohledem na možný zásah nacistické cenzury, ale jako projev určitých tehdejších kulturních tendencí. Z lidových her jsou zde uvedeny pouze ukázky ze sborníku Košetického, dále *Komedie o svaté panně Dorotě*,⁵ *Pastýřská hra o narození Páně*⁶ a IX. výstup ze *Hry o vzkříšení Pána Ježíše*.⁷

² Doplněné vydání vyšlo pod názvem *Narodnyj teatr čechov i slovakov* ve sborníku P. Bogatyreva *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, Moskva 1971, s. 13–166.

³ Srov. záložku na prvním vydání *Českých písní kramářských*, kde se mj. upozorňuje na takové tituly, jako *Tvar a skutečnost*, *Český kabaretní kuplet*, *Vkus a nevkus*, *Obrázková produkce pouťová*, *Jevištní prostor*, *Mimika a gesto filmového herectví* a jiné.

⁴ Redigoval jej Vilém Mathesius.

⁵ Její text považuje Kalista za nejstarší, srov. uvedený sborník s. 301.

⁶ Text rozebral zejména Stanislav Souček, *Rakovnická vánoční hra*, Brno 1929.

O uvedených edicích hovoříme podrobněji proto, abychom upozornili na fakt, jak na rozdíl od polooficiálních pozitivisticky a částečně i katolicky orientovaných výkladů pokročila badatelská a ediční práce pokrokově orientovaných umělců a vědců. Zcela jiný obraz lidového baroka — o jehož divadelní tvorbě se ostatně Kalista vyjadřuje výhradně z formového hlediska⁸ — podal již v roce 1938 E. F. Burian, s nímž P. Bogatyrev úzce spolupracoval.⁹ Burian poukazuje na laicizaci církevních látek v lidovém prostředí a odstraňování jejich bigotnosti, na zcela jiné pojetí známých liturgických dějů a na lidovou zaměřenost k otázkám obecně mravním, obecně lidským. O dva roky později ukazuje Bogatyrev navíc na prolínání pověr a projevů předkřesťanského myšlení do lidového divadla, na postupnou ztrátu věrskosti,¹⁰ na satirickou funkci lidových her, splývající často s funkcí sociální¹¹ a na další jevy, které souvisejí s předváděním jak světských, tak i náboženských výstupů.

Taková byla tedy situace, za níž koncem 30. let E. F. Burian inscenoval v D 37, 38 a 39 lidové hry a pásma z nich.¹² O tyto poznatky se od r. 1945 opírali další inscenátoři jak jeho vlastních pásem z lidové poezie a lidového divadla, tak také ostatní lidové dramatické tvorby. Poválečná situace byla samozřejmě příznivá především tematicke lidského soužití a projevům lidového protipanského odporu v minulosti, a teprve v 60. letech dochází i na otázky světového názoru, svědomí a sebeuvědomění. K této problematice měli přirozeně i lidoví autoři minulosti z vlastní zkušenosti co říci, a proto každý pokus o oživení jejich hlasů a názorů je nejen ideologicky, ale také z hlediska moderní dramaturgie záslužný, i když je spojen s obtížemi technického rázu a úskalími ideologického výkladu. „Na nás dnes je, abychom hledali a našli vhodné způsoby, jak výtvořily lidových umělců, v mnoha případech skutečné skvosty vzešlé z dílen neznámých představitelů našeho lidu, uchovat i pro budoucnost, aby se tyto hodnoty neztratily pro příští generace; a na druhé straně abychom nepřipouštěli využívání často velmi volných souvislostí s náboženstvím a činností církve, v kterých vznikaly, k šíření a ožívování religiozity, religiozních nálad a tendencí.“¹³

Zatímco inscenace konce třicátých let vycházely z načrtnuté společenskoculturní situace a byly záležitostí převážně pražskou, staly se po druhé

⁷ Oba texty jsou uveřejněny ve sbírce Ferdinanda Menčíka, *Prostonárodní hry divadelní II*, Holešov 1895.

⁸ *České baroko*, s. 324.

⁹ Viz Burianovu studii *Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád*. *Kritický měsíčník* 1, 1938, s. 323—333.

¹⁰ *Lidové divadlo české a slovenské*, s. 32—38.

¹¹ *Ibid.*, s. 42—46.

¹² Petr Bogatyrev, *Lidové divadlo*. Program D 37, Praha 1936—37, s. 188—195; *týž*, *Lidové divadlo*, Program D 39, Praha 1938—39, s. 151—157.

¹³ Jiří L o u k o t k a, *Inspirovalo se naše lidové umění v období baroka náboženstvím?* *Věda a život* 16, 1971, 12, s. 705—709, cit. s. 709.

světové válce součástí dramaturgického plánu také brněnského divadla zejména po době Burianova působení, čímž byl i zde zajištěn kladný vztah k lidové a folklórní produkci.¹⁴ Jeho nejvýraznějším dokladem se nakonec stalo uvedení *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho pro rozjímání jednoho každého a pobožného křesťana, co a jak mnoho pro nás podstoupil a vystál, a svou krev za nás vylil, aby nás tudy od zatracení vysvobodil. Tak nám tady příklad zanechal, abychom tady na světě vše mile a rádi přetrpěli a potom za ním se do nebe dostali a s ním se radovali*. Hra měla premiéru 28. listopadu 1965 v Mahenově divadle, jehož vedení, povzbuzeno obrovským diváckým ohlasem, uvedlo v následující sezóně (21. prosince 1966) další lidovou hru, tentokrát se světskou látkou, a to *Komedii o Anešce, královně sicilíánské, z dob, kdy ještě rytíři pro dosažení slavného jména a cti po světě putovali*. Komedie o umučení dosáhla během dvou let 150 repríz, počet repríz komedie o Anešce byl podstatně nižší a její ohlas byl po celou dobu provozování zastíňován Komedii o umučení, jakkoli se obě hry od sebe podstatně liší jak ideově tematicky, tak také způsobem nastudování.

Šedesátá léta byla ovšem poněkud jiným prostředím pro lidové hry než konec třicátých let, neboť tentokrát se v české a slovenské divadelní kultuře neřešila jako hlavní otázka národnostně záchovného a uvědomovacího přínosu lidové dramatiky, nýbrž především možnost postavit ji do protikladu k módním jevům, jež se pod vlivem západoevropské dramatiky začaly projevovat i u nás. Vyšli jsme však z národopisně-teatrologicky orientovaného díla Bogatyrevova a budeme tímto směrem pokračovat. Při uvádění lidových her v šedesátých letech byla ještě jedna velmi vhodná situace: tyto inscenace neobyčejně dobře zapadly právě do počátku čtvrtého období vývoje folklorismu u nás, kdy po amatérském pěstování tradice, po „etatizaci“ lidového umění v padesátých letech a po krátkém období „tíhy z folklóru“ přichází od r. 1964–5 nový uměřený rozvoj pěstování a scénického ztvárnění folklórní tradice.¹⁵ Lidové divadelní hry tvoří tímto snahám významný pendant, neboť sousedské divadlo konce 18. a začátku 19. století jak některými svými postupy, tak také vytvářením obdobných paradigmatických řad úzce souviselo s tradičními občůzkovými obyčejovými hrami výročního cyklu, s nimiž se setkáváme ve vystoupeních souborů.¹⁶ Folklórní a „pololidovou“ tvorbu však nejvíce spojuje jedna ze základních zákonitostí folklóru, totiž tzv. „zpětná vazba“

¹⁴ Svědčí o tom i poslední inscenace Burianovy Vojny, realizovaná v Mahenově divadle Zuzanou Kočovou v r. 1960.

¹⁵ O vývoji folklorismu u nás hovořím ve studii Úloha lidové slovesnosti v kultuře socialistického Československa. Sborník prací FF BU F 19–20, Brno 1976, s. 91–114.

¹⁶ Hovořím o tom v článku Několik poznámek k dramatickým prostředkům pololidového a folklórního divadla v minulosti a současnosti. In: Folklór a scéna, Bratislava 1973, s. 86–93.

vnímatele a interpreta, umožňující nebo ovlivňující kvalitu i kvantitu improvizací při komunikačním procesu jakéhokoliv typu, tedy i divadelního.¹⁷ I když texty lidových her liturgického obsahu byly pevně dány jejich prozaickou předlohou, přesto se liší např. od jezuitského dramatu XVIII. stol. se stejnou tematikou, neboť šlo o dvojí inscenační záměr a v některých případech i o markantní pronikání lidových sociálních představ do známých náboženských dějů, jak o tom hovořil již E. F. Burian. Navíc je lidové divadlo konkrétním přínosem k inscenačním snahám o divadlo výpovědi, nikoliv o pouhé divadlo scénické iluze nebo o divadlo živých liturgických obrazů. Společenské i teatrologické kvality tedy hovoří pro uvádění lidové produkce, samozřejmě v soudobém pojetí a s využitím těch základních společenských a uměleckých intencí, které jsou v ní obsaženy. Divácký ohlas („zpětná vazba“) sice v dnešním profesionálním divadle nemůže ovlivnit možnost improvizací, jako tomu bývalo začátkem 19. stol., zůstává však zejména při jistém složení publika složkou, která může ovlivnit výkony a někdy i dílčí pojetí postavy hercem; proto si kritického a diváckého ohlasu obou inscenací lidových her všimneme blíže.

Diváky Komédie o umučení lze rozdělit na malou skupinu „zásadových“ ateistů, projevujících svůj nesouhlas převážně orálně, na skupinu věřících (katolíků i evangelíků), která se projevovala v rozmanitě zaměřených článcích v odborném tisku, a konečně na nejpočetnější a společensky nejvlivnější skupinu diváků nábožensky inertních, kteří hodnotili především divadelní kvality inscenací. Ohlasy vypadaly takto:¹⁸ „Jádro Komédie je velmi pozemské a lidské, stejně tak jako její morálka,“ napsal Jaroslav Opavský v recenzi, uveřejněné v Rudém Právu 31. 1. 1966. „Bylo by mnohem spíše slabostí než silou, kdybychom v tomto divadle nebyli schopni rozeznat pod slupkou to, co je podstatné, co nepatří ani nebi, ani peklu, ale lidem na zemi“, uzavírá svůj příspěvek. Srovnáním s řadou dalších obdobných ohlasů zjišťujeme, že marxistická apercpece lidového divadla přesně odpovídá známé Leninově teorii dvou kultur v třídní společnosti, kdy hry vznikly, a že závěry z ní vyvozené platí i v nových podmínkách naší společnosti. Odpovídá tomu také původní záměr autora divadelního textu Jana Kopeckého, který z boskovské, lastibořské a semilské hry vybral autentické pasáže a doplnil je texty z železnobrodské hry a z dalších rukopisných fragmentů. „Celek redigován z hlediska svého dnešního určení modernímu divákovi.“¹⁹ Což v podstatě odpovídá dobrému — ostatně hojně využívanému — právu samotných lidových autorů a upravovatelů

¹⁷ Divadelního proto, že o dramatičnosti folklórního divadla nelze hovořit, srov. L. M. Ivleva, *Obrjad Igra. Teatr. (K probleme tipologii igrovych javljenij)*. In: *Narodnyj teatr. Leningrad 1974*, s. 30—35.

¹⁸ Oddělení dokumentaristiky Státního divadla v Brně shromáždilo ke Komedii i umučení 70 článků, recenzí, kritik, anotací a poznámek z let 1966—1968 (krabice č. 580) a 33 záznamů z let 1966—67 o Komedii o Anežce (krabice č. 608).

¹⁹ Viz text programu představení, vydaný k premiéře.

na vlastní názor a přístup. „Smysl veškeré živé kultury není v mýtitelství, nýbrž ve vědomí souvztažnosti všeho, co děláme, s tím, co dělali lidé před námi a ve zprostředkování všech skutečných hodnot, které obsahuje minulá i současná kultura, generacím, které přijdou po nás,“ uvedl dramaturg činohry Bořivoj Srba v rozhovoru o inscenaci Komédie v Programu Státního divadla v Brně v lednu 1966. Veskrze kladně byla hodnocena scénická hudba Jana Nováka.²⁰ Hodnocením výkonů jednotlivých herců se zde nebudeme zabývat, je však neobyčejně zajímavé, že jak brněňští, tak i pražští a bratislavští kritikové se převážně shodují v kladném posouzení výkonů protagonistů.²¹ Neméně zajímavé je, že k převažující shodě se dochází i při hodnocení režijního ztvárnění hry v pojetí Evžena Sokolovského, jemuž se vedle obecné chvály vytýká nejednotné ladění hry, projevu-jící se konkrétně v nedodržování napětí mezi dramatickou osobou a lidovým hercem (který tak vyjadřoval své stanovisko), v nejednotnosti kostýmů a konečně v celkové koncepci, jež byla v poslední třetině hry výrazově přesunuta k uplatnění snahy vyrovnat se s biblickým tématem. Z jednotnosti kritických ohlasů však lze naopak právem soudit, že herecké a inscenační vyznění bylo zcela bezprostřední a tak jednoznačně působivé, že tím nepochybně odrazilo záměry svých tvůrců. Při všech výhradách lze tento aspekt považovat za kladný. Srovnání brněnské inscenace s Paloušovým režijním pojetím v Realistickém divadle v Praze²² přináší nový poznatek, že napětí mezi postavou hry („dramatis persona“) a jejím interpretem se zde zřejmě podařilo dodržet a navíc zobrazit. Divácké ohlasy zájezdů obou scén dokládají, že tradice lidového divadla mají pevné kořeny v nejširších vrstvách publika.²³ Ohlasem nejcennějším byl neličený

²⁰ Srov. J. Trojan, Muzika ke Komedii o umučení od Jana Nováka v tento čas skomponyvaná. Práce, Brno, 18. 1. 1966 a J. Fukač, Komédie o umučení... tentokrát muzikantsky. Rovnost 3. 12. 1965.

²¹ Srov. K. Bundálek, Nad pašijovou komedii. Rovnost 30. 11. 1965; V. Pazourek, Velká divadelní podiváná. Svobodné slovo, Brno, 4. 12. 1965; L. Čavojský, Pašiová hra, hraná s pasiou, ale... Pravda, Bratislava, 15. 2. 1966; A. Závodský, Divadlem lidu k dnešku. Svět v obrazech, Praha, 19. 3. 1966; V. Hepner, Hra Brněnských o Spasiteli, Práce Praha 2. 7. 1966; Z. Srna, Lidové pašije z Podkrkonoší. Práce Brno 15. 12. 1965; týž Ještě k inscenaci Pašijí, ibid. 21. 12. 1965. První a poslední kritiky udávaly tón velmi seriózního hodnocení s podrobnými rozborů jednání postav.

²² Premiéra 23. 5. 1966, k ní srov. P. Grym, Divadlo se vrací k lidovým zdrojům, Lidová demokracie Praha 1. 5. 1966 (předběžný rozhovor s K. Paloušem); týž, Z ryziho lidového citu a moudrosti, Lidová demokracie Praha 26. 5. 1966; J. Opavský, Od pašijí k Piu XII. a k dnešku, Plamen, květen 1966; o vlivu obecnstva hovoří K. Palouš v Divadelních novinách z 27. 9. 1967.

²³ Mahenova činohra hrála Komedii ve dnech 27.–28. 6. 1966 v Divadle na Vinohradech, 23. 6. 1968 na II. nádvoří státního zámku ve Žďáru n. S. a 30. 6. 1968 na stadiónu Bludník ve Strážnici. Realistické divadlo se svou inscenací navštívilo v r. 1967 Železný Brod a amfiteátr v Semilech (o tom blíže Paloušův citovaný rozhovor v Divadelních novinách). Krajské divadlo pracujících v Mostě a Divadlo Petra Bezruče v Ostravě nastudovalo Komedii v r. 1967 pouze pro svou scénu.

údiv Petra Bogatyreva, který se v květnu 1968 zúčastnil jednoho z posledních brněnských představení, nad schopností herců navázat aktivní kontakt s obecenstvem, neboť ten typologicky odpovídal kontaktu v původním prostředí her.²⁴ Svou chválu tlumočil na besedě po představení, které se kromě režiséra zúčastnili i protagonisté. Divadelní realizaci a hereckým pojetím se podle Bogatyreva hra blížila vrcholu soudobých inscenačních možností lidové tvorby vůbec.²⁵

Zřetelně jiného typu je *Komedie o Anešce*, v níž se zpracovává světská látka. Hra byla dějově neobyčejně složitá, což soudobého diváka kdysi právě lákalo, neboť byl na pomalé a narativní odvíjení děje zvyklý. Brněnská úprava byla však navíc přeplněná zpěvními a tanečními výstupy, které se zejména ve druhé části projeví jako výrazně retardační prvek; hra však nebyla ideově tak náročná, jako *Komedie* o umučení, a tomu odpovídal i obecný ohlas. Diváci netvořili tentokrát výrazné skupiny a ani jejich postoje nebyly vypjatě protikladné. Inscenačně velmi jednotná jevištní stylizace, připomínající poněkud loutkové divadlo, byla do té míry práva svým předlohám, že „její inspiraci lze najít nejen v ústní slovesné tradici, ale i v literatuře.“ Současně však i zde nacházíme stylovou rozpornost, „která tlačí lidovou komedii k pomezí, za níž začíná oblast pokleslé dramatiky umělé...“²⁶ Četná upozornění vedla Jana Kopeckého k zajímavému pokusu nahradit opovědníkovy výstupy komponovanými kramářskými texty, zkrátit dialogy a tím urychlit spád děje. Srovnáme-li takto upravený text²⁷ s původním,²⁸ zjišťujeme četné další kompoziční zásahy, které zjednodušují a zpřehledňují vnitřní strukturu hry a nepochybně by kladně ovlivnily divácké pojetí. Je to jeden ze vzácných případů autorského postupu, kdy dramatik zcela v duchu „zpětné vazby“ dále přemýšlí o výsledném tvaru své hry. I tato brněnská inscenace měla adekvátního muzikanta v Josefu Bergovi, který... „navozuje situaci, balancující mezi okázalou vážností ochotnické scény a karikaturizujícím pohledem současného diváka“.²⁹

Z uvedených vybraných kritických a diváckých ohlasů inscenací pololi-

²⁴ B. B e n e š, Petr Bogatyryjov mezi herci. *Rovnost* 83, 1968, 116, s. 3.

²⁵ Konfrontaci diváckých ohlasů podal na celostránkovém výběru P. V a č k á ř, *Rozpory*. Divadelní a filmové noviny 9. 2. 1966.

²⁶ Oba citáty jsou z recenze D. J e ř á b k a, *Komedie o Anešce*, *Divadelní noviny*, Praha 25. 1. 1967.

²⁷ Jan K o p e c k ý, *Komedie o Anešce královně sicilíánské*, z dob, kdy ještě rytíři pro čest a slávu svého jména po světě putovali. Dilia, Praha, červen 1968, č. 9255. K úpravě přivedla J. Kopeckého účast na brněnské konferenci o barokní kultuře, kde měl referát ze svého oboru, a na níž se seznámil s referátem o dramatických postupech kramářských písní. Požádal jeho autora o odpovídající kramářské texty pro *Opovědníka*, a tak za spolupráce dvou brněnských pracovníků vznikla verze rozmožněná v Diliu. Pokud je nám známo, nebyla dosud nikde uvedena na scéně.

²⁸ *Komedie o Anešce, královně sicilíánské*... Hradec Králové 1967, 89 stran.

²⁹ Srov. Z. H a v l í k, *Vánoční premiéra v Mahenově divadle*. *Práce*, Brno 22. 12. 1966.

dových her na brněnské scéně vyplývá několik obecnějších poznatků. Zřejmě je nutné režijně se vyrovnat s vnitřní dichotomií „dramatis personae“ a snahou o její vyjádření nebo naopak potlačení hercem. Ten se totiž ocitá v neobyčejně složité situaci, neboť má tlumočit starou ideologii novodobými výrazovými prostředky v prostředí se zcela jinými společenskopolitickými zájmy a dominantami. Tato úskalí se podařilo překonat jednoznačně pokrokově orientovaným režijním vedením, které vycházelo z onoho materiálně a emocionálně zaměřeného myšlení drobného člověka minulosti, o němž byla řeč v úvodu našeho příspěvku, a dále je rozvinulo, zejména v antireligiózní poloze divadelního podtextu. Současně poznal autor scénáře, že dramaturgickému a inscenačnímu ztvárnění zřejmě nebude vyhovovat pouhý pokus o historicky věrnou rekonstrukci, nýbrž snaha o autentické přiblížení narativní lidové hry dnešnímu divákovi. Musela proto být do jisté míry upravena jazykově sémantická a funkční rovina celého představení tak, aby tradicionalismus a „naivita“ textů nespádaly implicitně k jejich věrskému traktování. Se snahou o takto pojatou autentičnost je v jistém rozporu rafinovanost a možnost moderního divadelního výrazu včetně promyšlené hudební složky příslušných představení. Tím je současně ovlivněna jak nová sémiotická funkčnost a ideovost pololidových her, tak také jejich existence v daném historickospolečenském konotačním poli. To je známý a přirozený vývoj většiny jevů folklórní a pololidové tradice, které tvoří integrální součást národní kultury minulosti i současnosti. Přesné historické traktování a pochopení jejich autentičnosti vytváří i v kvalitativně změněných podmínkách možnosti pro nové estetické a emocionální uplatnění, které není v rozporu se socialistickou kulturou a současně odpovídá Leninově představě o existenci dvou kultur.