

ČESKÉ LIDOVÉ DIVADLO V KONTEXTU EVROPSKÉ DIVADELNÍ KULTURY

Cílem studie, jejímž tématem je postavení českého lidového divadla sedmnáctého až devatenáctého věku uprostřed evropské divadelní kultury, není otázku zodpovědět, nýbrž formulovat. Formulace implikuje ovšem již do značné míry odpověď nebo aspoň prejudikuje její povahu. Přestože materiál, který je východiskem stati, shromažďuji a studuji již déle než čtvrtstoletí, neodvažuji se pokládat ověřenou materiálovou základnu za natolik úplnou, aby dovolila vyslovit víc než provokativní hypotézu. Usiluji zde spíše prozkoumat jisté předpoklady k budoucím odpovědím, na nichž se bude podílet řada dalších badatelů. Spíše než demonstrací dovršeného poznání je tedy studie výzvou k spolupráci.

I

Pro studovanou divadelní kulturu se vžil název „lidové divadlo českého baroka“. Přijímám jej jako obecně uznaný a srozumitelný, třebaže terminologicky neodpovídá zcela přesně povaze jevu. Nejde totiž o divadelní kulturu, jež by se celá vyčerpala v údobí baroka. Vznikla v něm, a to ze starsích kořenů, ale její kulminační momenty spadají ze značné části do doby ústupu baroka a nesou i výrazné znaky jiné éry. Je proto třeba užívat vžitého názvu s tímto vědomím.

Není dnes již pochyb o tom, že česká lidová divadelní kultura je — měřeno filiacemi látkovými i tvarovými — jevem odvozeným, z hlediska ostatní kultury závislým a, možno říci, druhotným, pokud ji nazíráme z této perspektivy. Sám jsem kdysi soudil — a dokladem může být studie *Divadlo naší hrdosti*, již jsem publikoval v revui Divadlo, ročník 1950, že toto zjištění ji degraduje na jev inferiorní, a pokusil jsem se tehdy prokazovat opak. Ve snaze vyzvednout její původní prvky a uplatnit její svéráznost izoloval jsem ve zmíněné stati české lidové divadlo od jiných divadelních kultur, ať mu blízkých, nebo vzdálených. Pozdější práce na tématu nutně korigovala východisko a ohraničenost metody, jež usilovala prokázat originální rysy českého lidového divadla především konfrontací s jinými typy tehdejšího soudobého divadla v našich zemích a apriorní diferenciací. Ostatně třeba říci, že — s výjimkou díla Petra Bogatyrjova — se hledisko „předzjednané autonomie“ různou měrou projevovalo ve většině prací věnovaných u nás tomuto tématu, pokud nešlo o badatele katolicky oriento-

vané, kde se opět uplatňovala krajnost opačná: „předzjednaná univerzální základna“, v níž se osobitost jevu namnoze rozplývala.

V této fázi je naše poznání z největší části dosud. Studujeme „české lidové barokní divadlo“; zatím jsme ještě ani nepoložili otázku „*lidového barokního divadla v českých zemích*“. Jediný pokus učinit základnou a východiskem poznání celý komplex divadelní kultury této doby v našich zemích zůstal pohřben v rukopise a nebyl dodnes publikován — mám na mysli dlouholetou práci Jana Porta, zejména jeho dílo *Tvary divadla v Čechách*, materiálově neobyčejně bohaté a přístupné toliko badatelům v archivu akademického Kabinetu pro studium českého divadla. Řešení problému předpokládá ovšem i studium lidové divadelní kultury německé a polské na území Čech a Moravy, maďarské, polské, německé a ukrajinské na území slovenském, rozbor jejich styků, dále studium filiací se souborou divadelní kulturou tohoto typu v zemích sousedních, poznání jejich tradic i vzájemných souvislostí. A to vše nikoli v izolaci, ale v kontaktech s kulturou tzv. „vysokou“, neomezující se výlučně na vlastní oblast kultury divadelní. Pokud bylo v lidských silách, pokusil jsem se problematiku alespoň naznačit, jak prokáží, doufám, příslušné partie akademických Dějin českého divadla.

Soudím, že nyní vstupujeme do další etapy studia českého lidového divadla, kdy by se tyto otázky měly stát objektem soustředěného, organizovaného a mnohaletého studia nikoli několika jednotlivců, ale organizovaného pracovního badatelského týmu. První sondy již prokázaly mnohostranou a poučnou vzájemnou závislost: konfrontace her z českého Podkrkonoší se soudobými německými hrami z oblasti Trutnova, Vrchlabí a Jablonce n. Nisou odhalují na jedné straně souvislosti, jež se projevují téměř až citacemi, patrně vzájemnými, ale na druhé straně dokonce právě přejata, až okopírovaná místa již svými textovými souvislostmi vedou k závěrům, že právě proměnou významu týchž partií v nových kontextech bude možno zároveň prokázat některé rysy oné originality, kterou autor těchto řádek v minulosti usiloval nalézt a potvrdit vyznačováním očividných rozdílů. Tytéž verše, táž scéna nebo dokonce i celá hra vstupem do nových souvislostí společenských, do jiného sociálního kontextu, nabývají odlišných nebo i zcela nových, ne-li protichůdných významů. Dílčí sondy nemohou však suplovat zevrubný průzkum: nedostatek nejen syntetických, ale i analytických prací na tomto úseku poznání vývoje divadelní kultury předurčuje relativnost závěrů, jimiž je nutně poznamenána i přítomná studie.

K rozpoznání aspoň některých aspektů naznačených závislostí přispěla mnohaletá práce kolektivu badatelů, které soustředil v ČSAV úkol pokusit se o vytvoření prvních našich dějin českého divadla. Tyto závislosti se stávají tím zjevnějšími, čím více se daří zaplňovat mezery v dosavadních znalostech např. o působení cizích kočovných společností v českých zemích v průběhu sedmnáctého a osmnáctého století, o skutečné podobě a nezměrné aktivitě řádového divadla v barokním údobí, o konkrétní povaze dvorského a aristokratického divadla u nás, před plebejským publikem se sice většinou uzavírajícího, nicméně užívajícího namnoze talentovaných umělců z řad nevolníků jako výkonných sil, atd. Na ono divadlo, jež jsme si zvykli označovat jako „lidové“, působilo neobyčejně mnoho vlivů.

Lze právem mluvit přímo o vpádu „cizích“ prvků a vlivů, jak je to ostatně pro barokní umění symptomatické v nejšířším měřítku. Od nepopíratelného podílu vzdělaneckých kruhů namnoze již v zárodečných fázích útvaru, jež charakterizujeme — jak ukážeme, plným právem — jako útvar lidové kultury, až po podíl tištěné literatury a silný vliv vykrystalizovaných forem chrámového umění, lze tu snadno prokazovat tak intenzivní proud prvků z hlediska „ryzího lidového divadla“ cizorodých, že by se v jejich studiu mohl dokonce snadno rozplynout sám předmět našeho zájmu — lidové divadlo. A tím i otázka po jeho pravděpodobném místě v kontextu tehdejší evropské divadelní kultury.

*

Dospěli jsme k bodu, kdy je zapotřebí upozornit na základní rys, jímž se vyznačuje předmět našeho zkoumání: že totiž jde o divadlo, kterýžto umělecký druh — nebo spíše společenský jev — má svou vlastní, jedinečnou specifikou. Při její analýze nutně ztroskotávají všechna dílčí hlediska, ať již jsou jakékoli proveniencí. Zejména tu toliko pomocným hlediskem může být analýza literárního textu, slovesné složky, jež bývá nejčastěji zaměřována za analýzu divadla samého, ačkoli je pouze složkou jeho struktury, a to složkou, jež v hierarchii ostatních nemá nikterak konstantní postavení! Divadlo je zvláštní umění, společenský umělecký jev svého druhu, v němž se otázka závislosti a vlivů klade zcela jiným způsobem, než je tomu například v literatuře. Metoda analýzy musí odpovídat povaze studovaného jevu. A je zbytečné prokazovat, že přejímání prvků druhých umění, eklekticismus, nesnižuje nijak *a priori* ně kvalitu posuzovaného a studovaného jevu. Právě největší divadelní tvůrci — důraz je na slově „tvůrci“ — byli eklektiky po výtce: od Aischyla po Brechta zpracovává divadlo látky života i druhých umění. Byla řada Hamletů před Hamletem Shakespearovým a Molière platil by tantiémy, kdyby žil v době ochrany autorských práv, nejméně desítky jiných autorů, od nichž si vypůjčil k Lakomci nejen sám plautovský námět, ale i těm, z jejichž her si vzal doslova i celé scény.

Rovněž otázka tzv. umělecké úrovně klade se v divadle zvláštním, jedinečným způsobem. Divadlo žije totiž jen uvnitř své doby, uprostřed svého času, *vytvářeno společně jevištěm i hledištěm*, a intenzita toho, čemu se říká „výsledné působení“, se neměří kvalitou některé jeho složky (např. textu), nýbrž normami historického kontextu, v němž divadelní dílo vzniklo a do něhož působilo. Analýza vyabstrahované složky celku, jímž je divadelní představení, vede nebo může vést ke zcela jiným výsledkům, než jaké odpovídají historické realitě. Proto rozbor vlivů, které lze identifikovat v některé ze složek této celistvé a jedinečné struktury, může posloužit jako užitečný a cenný *pomocný* materiál, nemůže však nahradit rozbor struktury samé. A vystopování jakéhokoli množství cizorodých prvků, látky přejeté z jiných umění nebo z tzv. „vyšších“ útvarů téhož uměleckého druhu, neříká ještě nic o míře nebo nedostatku originality a povaze i kvalitě jevu samého, pakliže vědecký pracovník zapomene na specifickou problematiku svéprávného, samostatného a jedinečného divadelního umění.

Lidové divadlo českého baroka je nesporně amalgám, zplodina mnoha vlivů z hlediska studovaného jevu „cizích“, přejatých. Vyplývá však z povahy divadla samého, že originálnost určité divadelní kultury může spočívat dokonce i v popření jakékoli tendence k originalitě. Je to paradox jen zdánlivý: ve skutečnosti jde o zjev právě divadlu organický. Spočívá ve schopnosti, ba nutnosti asimilovat přijaté, převzaté prvky a přetvářet je v tvar nový, samostatný a svérázný, který je schopen prokázat svou samostatnou společenskou účinnost — a to ihned, na místě, v přítomnosti. Divadlo nezná jiný čas než přítomný. Buď působí ihned — anebo nepůsobí vůbec. Divadelní představení osnované na témže textu v jiném historickém kontextu je nové dílo, nikoli evokace díla včerejšího. **D i v a d l o s e d ě j e**. V tom je jeden z podstatných rysů jeho specifičnosti.

Z historického odstupu dalšího vývoje divadelní kultury v naší zemi i z hlediska praxe české divadelní kultury dvacátého století, inscenacemi E. F. Burianovými počínaje, české lidové divadlo údobí baroka tuto schopnost asimilovat „cizí“ prvky a přetvářet je v originální divadelní kulturu nesporně prokázalo. Čím se to stalo? Jak to bylo možné?

Na tuto otázku lze dát odpověď. Sestává z několika základních zjištění:

1. Lidové divadlo asimilovalo proud vlivů zejména proto, že tu byla základna, která ony vlivy do sebe vsála, organizovala je v nový tvar a podřídila zákonitostem své vlastní struktury. Bylo tu „jádro“, jež přijalo vnější podněty jako impuls k rozvoji vlastní kultury. Tímto „jádem“ bylo z dřívějších epoch divadelního vývoje uchované vědomí, že divadlo je divadlem — tj. fiktivní, ale v rovině fikce reálnou akcí, jež všecnu materii, které se h r o u zmocňuje, přeměňuje v přítomný děj a místně i časově vzdálenou materii aktualizuje, činíc ji součástí p ř í t o m n ý c h s p o l e č e n s k ý c h p r o c e s ů.

2. Jedním z kořenů — nebo příčin — této schopnosti lidového divadla být divadlem, tj. reálnou akcí ve fiktivní rovině, byla kontinuita, abych tak řekl, „folklórní“; slova zde neužívám v jeho významu druhově specializovaném, nýbrž v historickém smyslu: jako konstatování živé — a v době pobělohorské silně oživené — tradice kolektivních obřadů, zplazených a nově plozených výrobní činností člověka a jeho společenským životem. Tato tradice zpětně vede až k rituálům předkřesťanské éry a obecně souvisí se samotným zrodem divadla. Je známo, že valnou část těchto rituálů si křesťanství podrobilo jen za cenu jejich asimilace, „vsunutím“ (nebo spíše postupným, často i staletým „vsouváním“) nových významů do starých obřadů a ceremoniálů. Dávne rituální praktiky se i v křesťanském rouše projevovaly ve svém prvotním („pověrečném“) významu a ve svých původních — nejednou pronásledovaných — funkcích, byl-li tento „zpětný proces“ podnícen sociálními okolnostmi, soudobou společenskou skladbou, nenadálými událostmi. O podněty tohoto druhu nebylo v pobělohorském údobí a v prostředí nevolnické vesnice sedmnáctého a osmnáctého věku věru nouze! Někdejší magické a rituální funkce, aktualizující se v podmínkách života robotného vesnického lidu v době útlaku, častých válek i hladomorů, vytvářely živnou půdu pro „reálné jednání ve fiktivní rovině“ a ožívování rituálních praktik, doprovázené v rytmu zemědělského roku kolektivními obřady společenského vesnického života; bylo jedním z významných zdrojů, které spolupůsobily při uchovávání ži-

vého vědomí podstaty divadla a divadelnosti — jak to moderní české divadlo připomnělo prakticky E. F. Burianovou inscenací Vojny nebo Bosorkou Zuzany Kočové.

3. Dalším zdrojem oživovaného vědomí staleté kontinuity — a posilováním konsistence „jádra“ — byla tradice liturgického dramatu, náboženského divadla, jak se u nás počalo formovat koncem dvanáctého věku v souvislosti s formováním tohoto divadelního druhu v západní i střední Evropě. Postupné odlučování církevního — a potom světského — divadla od křesťanského rituálu, od chrámových obřadů a liturgických ceremoniálů, dále se právě ve znamení posilování těch momentů, které byly po-
ciťovány uvnitř křesťanské liturgie jako cizorodé, zatímco divadlu jako specifickému druhu byly organické a svéprávnost divadla upevňovaly. Tento postup „od církevního obřadu k náboženskému divadlu“ a od něho k divadlu, jež bylo z křesťanského ceremoniálu vyloučeno, postihl František Svejkský v knize *K počátkům českého dramatu* (Praha, Universita Karlova 1967) a prakticky na jevišti jej demonstrovala zejména Sokolovského inscenace *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho* (Brno 1965), kde lze o jediném večeru na materiálu lidového podkrkonošského divadla z XVIII. století postihnout protikladný proces uchovávání i porušování tradice, jímž se utvrzuje specifičnost divadla — i prokazuje nepřerušovaná kontinuita s tím, co je zároveň popíráno.

Uhrnem: protože se lidové české divadlo pobělohorské konstituovalo na bázi této dvojediné tradice, která kontinuitu nerušila, nýbrž naopak prodlužovala a prodloužila do dob, kdy v jiných oblastech se vývoj divadla s dosavadní tendencí rozcházel (a během devatenáctého století zcela rozešel), vytvořily se tak podmínky, aby se nový vývoj, přínášející postupy odlišné, proměnil v podněcující sílu tam, kde v jiných okolnostech znamenal počátek diskontinuity a zánik „divadla starého typu“. Prostředí, do něhož tu nové vlivy vstupovaly a zasahovaly, bylo natolik „zaostalé“, že je nestačilo a nemohlo transformovat. Uprostřed divadelní kultury rozvíjející se směrem k tomu, co bude později nazváno — podmíněno vytvořením „kukátkového prostoru“ ve zvláštních divadelních budovách a postupující profesionalizací divadla, jeho začleněním do vznikajícího tržního systému — „vyšší divadelní kulturou“, vytvořila se tak ve specifických historických podmínkách našich zemí „enkláva“, jejíž svéráznost vznikla negací: odmítnutím novodobých vývojových tendencí divadelních, nebo — což je v podstatě totéž — neschopností tyto tendence akceptovat. Co se z jednoho aspektu může jevit jako zaostalost, může být z jiného pohledu nazváno *pamětí*. V českém lidovém divadle pobělohorského údobí si české lidové divadlo pamatuje samo sebe. Pamatuje si samo sebe jako *divadlo*. A slabost, pro niž budou mít pozdější věky epitheta „naivní“, „primitivní“, „chudičké“, ukázala se silou dostačující k tomu, aby „cizí vlivy“ nejen tradici nepohltily, ale naopak staly se impulsem ke vzniku osobité divadelní kultury.

České lidové divadlo uchovalo při životě divadelní systém, který počínal být právě v době rozkvětu našeho lidového divadla ostatní divadelní kulturou opouštěn. Prodloužilo v modifikované a svérázné podobě pojetí divadla jako „reálné akce ve fiktivní rovině“ — a to až do dob, kdy diva-

delní vývoj se ve většině evropských zemí — rychleji spějících ke kapitalistickým výrobním způsobům a vztahům — radikálně se staletou tradicí rozešel.

II

Přibližně do sedmáctého věku bylo evropské divadlo tím, co středověk označoval termínem *ludus*: bylo plodem hry, a samo bylo hrou. Vzhledem k životní praxi se jevilo jako fikce, cosi umělého. Bylo — v tomto smyslu — neskutečné: realizovalo se jako iluze. Tomu slovu třeba rozumět: označovalo, co se rodí hrou, co vzniká jako její výsledek. (In-ludere, asimilací il-ludere, z toho illuse, dnešním pravopisem iluze.) Etymologie pomáhá dešifrovat prvotní smysl: šlo o svět vytvářený hrou. Nepředstíralo se tu, že divadlo je praxí a že je lze s praxí zaměnit. Bylo tím, čím bylo: divadlem. Ználo se k sobě, *přiznávalo svou realitu*. Iluze středověké scény se prezentovala nezakrytě jako fikce.

Bylo to divadlo *jednoprostorové*. Ználo jen jeden, a to nerozdělený prostor. Proti ostatnímu světu byl limitován, v sobě tvořil kompaktní celek. Jako celé předchozí dějiny divadla také středověk neznal a nepřipouštěl pozdější pojetí divadelního prostoru jako děleného, jak to počala renesance a dovršil další vývoj. Herci i diváci měli nad sebou totéž společné nebe či klenbu chrámu, týž strop světnice nebo krčmy. Divadlo existovalo v prostoru pojednaném jako nerozdělený, byť členěný celek, týměž světelným zdrojem jednotně osvětlený a vůči ostatnímu prostoru a každodenní skutečnosti ohražený závaznými pravidly hry. V tomto prostoru vznikalo společnou aktivitou všech, kdo na hře měli podíl.

Bylo to, dále, divadlo *příležitostné*. Nehrálo se stále, nýbrž někdy. Frekvenci onoho „někdy“ určoval rytmus přírody, lidské práce, společenského života. Vyskytující se občas, mělo divadlo povahu fenoménu neběžného. Nebylo na dosah snadno a pořád. Hráno o svátcích, a samo svátkem, představovalo zpravidla kulminační bod sociálních rituálů a ceremoniálů. Stálo proto v hierarchii hodnot hodně vysoko! Bylo obvykle tím, nač se všichni nejvíc těšili. Idea permanentního provozu se dosud nezrodila.¹ Divadlo nebylo běžnou produkcí specializované profese, ale společenským obřadem, slavností, událostí. Bylo ještě kolektivní akcí, byl to „výkon života“.²

Jeho působnost se opírala o soustavu pravidel, konvencí, které krystalizovaly a tříbily se věky. Byla to pravidla proměnlivá i změnitelná, nicméně závazná. V tomto smyslu to bylo divadlo svrchovaně *konvenční*, neboť spočívalo na dohodnutých pravidlech, z nichž některá měla tradici staletou, jiná i tisíciletou. Tou nejstarší konvencí byla dohoda herců a diváků (konvence mezi oběma hlavními póly tohoto fenoménu), že to, co se v limitovaném prostoru děje, je divadlem — a *ničím jiným než divadlem*. Gnoze podstaty i specifiky divadla byla živá a nemohlo dojít k záměně. Jestliže se divadlo chtělo stát úkonem života, musilo se od něho nejprve odlišit. Teprv distance umožňovala působnost! Divadlo se musilo stát na-

¹ Provozem je divadlo přibližně tři století.

² Václav Černý, *Středověká drama*, Bratislava 1964, 152.

před „něčím jiným“, tedy samo sebou, aby vůbec mohlo do života vplývat. Nerozdělený prostor diferenciaci podmiňoval: právě proto, že byl celistvý, dovozoval odlišit divadlo od praxe a vést přesnou hraniční čáru mezi divadlem a nedivadlem, životní realitou mimodivadelní. Navíc skutečnost, že divadlo bylo obřadem, svátkem a výjimkou, obdařila divadelní prostor i akce v něm povahou prostředí mimořádného, vyňatého z běžné praxe a každodenní reality, svou podstatou sakrálního. Odlíšení umožnilo působnost. Takto pojato a hráno, divadlo se stávalo úkonem praxe. Bylo jím ve svých velkých dobách i chvílích.

III

Novodobé evropské divadlo vznikalo jako polemika s touto tradicí. Konstituovalo se jako její opozice. Nepřijalo, přerušilo a nakonec popřelo kontinuitu, jež trvala u nás pět, ve Francii sedm století. Viděno ex post, z historické perspektivy, byl to rozchod patrně nutný a zabránit se mu nedalo. Viděno z hlediska historie divadla, byl to rozchod neblahý a divadlo na něj doplátilo. Zpočátku to ovšem vyhlíželo jinak. Dost dlouho to vyhlíželo jinak — zdálo se, že nadchází zlatá doba divadlu: za dvě stáletí se v Evropě nastavělo budov a adaptovalo sálů víc než předtím za celé dějiny divadla. Nikdy předtím nebylo tolik scén, herců, diváků, autorů i kritiků, dokonce vznikl speciální průmysl a obchod...! Měřeno kvalitou kultury a intenzitou působnosti, vyhlíží to jinak: divadlo se octlo v neznámé dříve situaci, jež je ohrozila v jeho základní funkci — nebo v tom, co jí až dosud bylo. Nový společenský systém vtáhl divadlo do svých zákonitostí, jejichž určujícím stimulem a rozhodujícím momentem se stal zisk. Podrobil divadlo svému režimu; poznenáhlu je přiměl přeskupit pořadí funkcí i pozměnit podobu. Ten proces probíhal v různých končinách Evropy různě a nestejným tempem, ale jeho konečný výsledek byl všude týž: podřízení produkce i odběru zákonitostem tržního oběhu. Hlediska trhu nabyla vrchu, divadlo se stalo zbožím. Dříve zbožím být mohlo, nyní — chtělo-li existovat — jím být musilo.

Od těch dob se divadlo produkuje a divadelní dílo nabízí a kupuje jako kterýkoli jiný předmět denní nebo luxusní potřeby. Divadelní profesionál prodává, co má a umí: svůj talent a práci. Konzument (jak výstižně přesně označení!) to podle osobní záliby, ochoty a potřeby kupuje. Do poloviny devatenáctého věku se tento stav v Evropě téměř univerzalizoval, ve dvacátém trvá — navzdory tomu, že se její část vyprostila ze starého řádu.³ Napohled divadlo kvete — frekvence produkce i konzumu je přes občasné výkyvy stále vysoká. Divadel je mnoho, autorů houfy, ba zástupy. Přesto s frekvencí kulturnosti a intenzitou kultury je to horší: stále vyhlížíme „svého“ Aischyla, Shakespeara nebo analogie kvalit, jež vydala italská komedie. Provoz dosáhl permanence — krize divadla je, zdá se, rovněž permanentní.

³ Socialismus principy tržní směny v divadle nezrušil, i když působnost — do jisté míry — limitoval. Nicméně ztrátový „kulturní statek“, byť společensky významný a „potřebný“, není před důsledky tržní směny chráněn. Poslední vývoj u nás tyto tendence posílil.

Obec v antickém, středověkém nebo ještě shakespeareovském smyslu se už v dnešním hledišti neschází nebo jen přechodně a vzácně.⁴ Její místo zaujali platící diváci, hlediště ovládl zákazník. Ovládl i scénu, neboť tam se od těch dob vše děje – v poslední instanci – vzhledem k němu. Někdejší jednotný prostor se rozdvojlil – rozdvojení dostalo architektonickou definitivu. Stabilizovaný model divadelní budovy dal hmotný výraz proměně, jež zdaleka ovšem nebyla pouze prostorová: promítla se sem transformace mnohem podstatnější, jejímž jádrem jsou procesy společenské a intelektuální. Divadlo bylo donuceno vzdát se dosavadní kontinuity a tisícileté tradice a přijmout existenci za podmínek, které ohrožily přímo podstatu tohoto umění. Přiměli je k paradoxnímu aktu: *aby existenci zachránilo, akceptovalo přesně to, co tuto existenci ohrožuje*. Obrazně vystihl situaci nejpřesněji Edward Gordon Craig v jedné ze svých nejhlubších statí.⁵ Představil si legendárního praotce evropského divadla v roli ředitele dnešní velké scény. Poctěný Thespis připadá si tu jako v blázninci: uskutečnit cokoli z hlavních funkcí divadla, jak mu rozuměla dneškem obdivovaná antika, je tu prostě nemožné. „Příslušným činitelům“ to připadá jako dětinství, naivnost, doklad zaostalosti a z hlediska provozu zbytečnost. „Zakladateli“ evropského divadla jeví se pak dnešní jeho podoba jako cosi, co naprosto nechtěl a nezamýšlel, jako fráze a podvod, něco, co vlastně ani není. Výsledek by se jen v podrobnostech lišil, kdyby Craig do této role vybral kteroukoli jinou postavu velkých dob divadla, kdy je ještě dělali všichni a pod společným nebem nebo stropem, kteréžto hmotné pojmy tu fungují i jako obraz hlubší lidské jednoty.

Z hlediska tohoto evropského divadelního vývoje reprezentuje české lidové divadlo sedmnáctého až devatenáctého věku kvalitu ojedinělou a v označených souvislostech kuriózní. Je to divadlo, které se za tímto vývojem pronikavě opozdilo. V hlavních zemích západní Evropy, jež v těchto staletích se stávají v oblasti divadelní kultury určujícími, ustoupily středověké divadelní formy a tvary ze scény celkem zákonitě a organicky. Odumíraly a posléze odumřely přirozenou smrtí: v osmnáctém století stopy po nich téměř mizí a jsou pocíťovány jako anachronické.

V českých zemích bylo jinak. Zde naopak právě v této době – převážně na venkově a v menších aglomeracích, jež neztrácely charakter zemědělsky vyrábějících společenství – zděděné divadelní tvary ožily a do konce osmnáctého a počátkem devatenáctého věku vydaly svéráznou a silnou divadelní kulturu.

Byla to kultura opožděná, v kontextu hlavních tendencí evropského divadelního vývoje anachronická. Opoždění bylo způsobeno specifickými podmínkami českého historického vývoje: zatímco v údobí „druhé nevolnictví“ po bělohorské pohromě a jejích společenských následcích navazují města kontakty s evropským vývojem divadla na tomto novém stupni, nevolnická česká vesnice, uchovávací si v podstatě kompaktně národní i třídní povědomí, žila dál v souvislostech, jejichž základní směr byl dán včerejškem. Přirozeně konzervativní venkov, ponechaný sám sobě a udržovaný v zaostalosti, prodloužil jinde opouštěnou kontinuitu a do-

⁴ Např. v ruském divadle v prvních fázích revoluce – srov. doklad u Thomsona a v knize *Aischylos a Atény*.

konce právě nyní — a v tom je specifikum i unikum českého kulturního vývoje — vytvořil z fondů této tradice významnou divadelní epochu, kulminující na rozmezí osmnáctého a devatenáctého věku, tedy v době, kdy divadlo výrazně městské plulo již v nových vodách. Pražské německé divadlo — a v souvislosti s ním i začínající české profesionální divadlo obrozené — tuto kulturu buď již opustilo, nebo ji postupně opouští. A osvícenství ji usiluje dokonce likvidovat jako pozůstatek středověké zaostalosti. Bylo již rozpoznáno a řečeno (Mikovec, Bogatyřov, Port, V. Cerný, Hrabák), že české lidové „selské a sousedské divadlo“ (šťastný termín Mikovcův) prodloužilo středověkou tradici a obdařilo ji na dvě století živými funkcemi. Zděděné tvary obměňovalo a obměnilo, nedotklo se však základních konvencí, jež určovaly vývoj divadelní kultury v našich zemích od samých jejích počátků.

Zpoždění za vývojem, způsobené okolnostmi z hlediska druhu vnějšími, vedlo posléze k izolaci a skončilo přibližně v polovině devatenáctého století v mrtvém rameni. Ale než tam lidové divadlo dospělo, projevilo se v jednom směru blahodárně: umožnilo v jedné, byť z hlediska hlavního vývojového trendu evropského divadla pobočnou linii konzervaci tvarů jinde většinou zaniklých. „*Málokterá jiná země dovoluje tak dobře jako Čechy studovat otázku trvalé persistence dramatu středověké tradice v moderní době.*“⁶ Poněvadž se, byť v omezené a pozdějším vývojem zčásti též poznamenané podobě, české lidové divadlo uchovalo prakticky při životě až do doby, kdy je sběratelský a studijní zájem stačil ještě do značné míry zaznamenat, zůstala tak v našich zemích otevřena možnost na některém dalším stupni přerušenu kontinuitu obnovit nebo se o to aspoň pokusit.

Pokusy o renesanci českého lidového barokního a postbarokního divadla na moderní české scéně souvisejí s úsilím divadelní avantgardy i současného divadla obnovit zapomenuté principy divadelnosti a obrodit jimi současné divadlo. Souvisejí se vzpourou moderního divadla proti konvencím onoho divadelního systému, jenž identifikací jeviště s životní realitou usiloval v podstatě divadlo jako specifický umělecký druh a životní fakt zrušit. Tak zpoždění poskytlo nakonec náskok: co bylo příčinou postupného zániku, stalo se v nové situaci — jak prokázaly a prokazují zkušenosti let třicátých i šedesátých — důvodem k životu.

LE THÉÂTRE POPULAIRE TCHÈQUE DANS LE CONTEXTE DE LA CULTURE EUROPÉENNE THÉÂTRALE

En Europe occidentale les formes du théâtre médiéval ont reculé de la scène d'une façon organique. Le théâtre du moyen-âge mourait d'une mort plus ou moins naturelle. Il en était tout autrement dans les pays tchèques. Alors que dans la plupart des autres pays occidentales l'ancien théâtre joué dans l'espace non divisé, tel que le cultivait le moyen-âge, disparaissait rapidement, en Bohême et Moravie ces formes et procédés du théâtre médiéval connaissent au contraire une renaissance par la

⁵ Edward Gordon Craig, *Croyance et faux-semblant*. Théâtre en marche, Paris, Gallimard 1964, 146n.

⁶ Václav Cerný, op. cit., 148.

modification du théâtre populaire baroque tchèque. Depuis, pendant deux siècles, ils avaient formé une époque théâtrale individuelle et unique en son genre. Vu de la perspective des courants principaux du théâtre européen de l'époque, c'était la culture qui avait pris du retard. Ceci avait été causé par des circonstances spécifiques, à savoir la situation du peuple tchèque lorsque après la bataille à la Montagne Blanche (1620) il dut subir presque trois siècles d'asservissement. Il était menacé par le danger d'être germanisé. Dans la première moitié du XVII^e siècle, la noblesse tchèque avait été chassée du pays, les intellectuels décimés, le pouvoir des villes tchèques rompu pour deux siècles. La conscience nationale tchèque se maintenait jusque seulement dans le peuple serf des campagnes. Il avait créé, à l'époque que l'on appelle baroque en raison de la prédominance de ce style dans le pays, une culture riche et originale des chants et de la musique populaire, de l'art plastique, de la littérature et de l'architecture — et notamment aussi du théâtre.

Alors que les couches dirigeantes de la société — les gouvernants étrangers du pays soumit et asservi — nouent des liens avec la culture européenne à des degrés qui signifient une forte ingérence dans la continuité culturelle de l'évolution des pays de Bohême, le peuple serf et exploité des campagnes continue à vivre dans des connexités où le sens principal est donné par le passé. La campagne conservatrice, maintenue dans son état arriéré ou colonisée culturellement de force, conserve et prolonge ainsi la continuité ailleurs abandonnée. Ce n'est donc que bien plus tard, à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle — donc à l'époque où même le théâtre des villes de Bohême et Moravie évoluait dans un courant tout à fait différent — que culmine dans le milieu campagnard tchèque la culture théâtrale créée sur la base des riches traditions populaires.

A cette époque, le peuple campagnard joue le théâtre à sa façon sous les monts des Géants, en Bohême du Sud et Moravie, partout. Son noyau reste tel qu'il était compris et joué par ses ancêtres. La seule différence est la plus grande intensité, car la campagne appauvrie et subjuguée trouve dans le théâtre une occasion particulièrement favorable pour ses manifestations sociales collectives. Elle en profite intensément, en harmonie avec le rythme de la nature, du travail et de la vie sociale.

Ce théâtre populaire a prolongé dans les pays de Bohême la tradition théâtrale médiévale et l'a comblée, pendant deux siècles, de fonctions vivantes. Il a transformé les formes et les sujets, mais les conventions principales sur lesquelles reposait la culture théâtrale depuis ses origines jusqu'à cette époque ne furent pas touchées. Le retard pris sur le développement du théâtre dans les autres pays (depuis la fin du XVIII^e siècle même par les villes tchèques) mena progressivement vers son isolation — au cours du XIX^e siècle cette branche théâtrale finit sur un chemin sans issue. Mais avant d'y arriver elle se manifesta encore dans un sens d'une façon remarquable: elle permit dans une ligne, bien que secondaire quant à la perspective, de conserver les formes qui, ailleurs, avaient presque disparu.