

Beneš, Bohuslav

Dramatické prostředky kramářských písní 19. století

In: *Otázky divadla a filmu. II. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 101-126*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120636>

Access Date: 29. 02. 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.

BOHUSLAV BENES

DRAMATICKÉ PROSTŘEDKY KRAMÁŘSKÝCH PÍSNÍ 19. STOLETÍ

Při rozboru kramářských písní nacházíme v některých textech prvky, které bychom mohli označit jako dramatické nebo přispívající k dramatickému charakteru písně.¹ Chceme-li tyto prvky blíže ozřejmit a stanovit jejich strukturální podíl na výstavbě písňových textů, musíme se nejdříve pokusit odpovědět na otázku, jak je možné chápat celkovou divadelnost a dramatickosti — nebo možnosti jejich realizace — v kramářské poezii, a pak teprve věnovat pozornost konkrétním prostředkům, jimiž autoři kramářských písní dosahují dramatického účinu.

Kramářská tvorba zaujímá v rámci pololidové literatury poměrně specifické postavení.² Je současně komerčním i uměleckým jevem a plní řadu mimoestetických a estetických funkcí, které během několika století umožnily vznik a postupnou stabilizaci svérázného typu slovesně-hudebně-divadelní tradice, která v různých vývojových obdobích osciluje tu více, tu méně výrazně mezi lidovou slovesností a uměleckou literaturou. Divadel-

¹ *Dramatické postupy kramářských písní* sledují obecně na materiálu barokních skladeb ve stejnojmenné studii ve sborníku *O barokní kultuře* (Brno 1968), str. 115–132. Předkládaný příspěvek o dramatických prostředcích je jejím volným pokračováním a rozbohem novějších dokladů. Při výkladu o dramatickosti vycházím z názorů Karla Svobody, *O literárních druzích* (Praha 1949), str. 71 n. Novější analýzu podává Artur Závodský, *The Dramatic Element and the Use of Theatrical Methods in the Work of Petr Bezruč*, in: Sborník prací FFBU XVI–1967, D 14, str. 7–36.

² O pololidové literatuře srov. Josef Hrabák, *K metodologii studia starší české literatury* (Praha 1961) a nověji Karel Palas, *K problematice krajové pololidové literatury 18. století* (Praha 1964). O přechodu literární tvorby k triviální srov. poznámky Josefa Hrabáka, *K morfologii současné prózy* (Brno 1969), str. 17 až 20; jeho závěry platí v podstatě i pro kramářskou tvorbu, která je také především zaměřena na děj, její závěr je předem dán a vystupují zde jednoznačně kladné a záporné postavy. Kramářské písně vznikaly na základě konvence mezi autorem a publikem obdobně jako triviální nebo masová literatura: tento jev nazývám dále *kramářskou tradicí*. Srov. v mé knize *Světská kramářská píseň* (Brno 1970), str. 23.

nost a dramaticčnost kramářské poezie nabývá různé intenzity; záleží často na autorském záměru a nadání skladatele, do jaké míry se chce nebo umí s těmito složkami vyrovnat. Řadu divadelních prvků obsahuje vlastně každá kramářská píseň veřejně interpretovaná, uvědomíme-li si okolnosti, prostředí a způsob přednesu při obrazové tabuli. Tuto interpretaci lze nazvat „divadlem jednoho herce“, máme-li ovšem na mysli pouze mimiku, gesta, grimasy, intonaci nebo skandovaný zpěv málokdy melodických veršů.³ Autoři neměli vlastně zapotřebí užívat k vyjádření svých představ výhradně divadelních prostředků, protože se ve veřejně předváděných písničkách vyskytovaly automaticky, jakožto průvodní, sekundární jevy, jehož kvalita byla podmíněna nadáním a improvizacími schopnostmi interpreta. Řečeno divadelní terminologií českého soudobého pololidového divadla, je kramářský interpret sám sobě opovědníkem, který uvádí děj buď přednesem názvu písně, zpěvem prvních strof, různých vsuvek a exklamací, nebo improvizovaným vsouváním dodatečných glos jako „extempore“, dále je hercem v divadle jednoho herce, reklamním vyvolávacem, který je zainteresován na prodeji tisku, a konečně prodávacem speciálního druhu zboží při slavnostní příležitosti. Svým přednesem a gestikulací snaží se zobrazit, přiblížit a zpřítomnit postavy písní a jejich děj; z tohoto zorného úhlu má pohyb a interpretace funkci představující, která je ve struktuře funkcí dominantní.⁴ Tím se velmi blíží především tradičním loutkářům: i ti běžně dovedli intonačně obsáhnout celý svůj repertoár, který nadto ovládali z paměti. Kontakt s publikem navazovali prostřednictvím loutek, kramářský zpěvák však mohl reagovat přímo. Vystupuje tedy ve složitém hereckém projevu nejen vůči „svým“ postavám, nýbrž i vůči publiku, jehož reakci ze své zkušenosti předvídal. Nemůžeme přesně říci, zda se v jeho mimotextovém projevu vyskytuje také „famiлиární“ řeč, již jako by odhaluje svoje nedostatky nebo se vysmívá publiku.⁵ Tento prostředek je spíše vyhrazen sféře divadelní v plném smyslu slova, nikoliv pouze okrajovému mezijeju, jímž je kramářské vystoupení s textem a nářevem.

Divadelnost, která není vždy závazně založena na odpovídajících textových a nářevových prostředcích, liší se interpretace kramářské poezie od ostatních druhů a žánrů pololidové literatury a divadla. V některých případech však dají se i v kramářské tvorbě najít skladby, v nichž můžeme rozeznat někdy záměrné, nejčastěji však nezáměrné využití dramatických prostředků. O obecných dramatických postupech se speciálním přihlédnutím k barokní tvorbě byla již řeč jinde, zde bych si rád povšimnul nejvýraznějších dramatických prostředků v té konkrétní podobě, kterou měly v novější vývojové fázi kramářské poezie. Při jejich analýze je třeba

³ O „divadle jednoho herce“ — převážně na základě dokladů z konce 17. a z 18. století — hovořím v této souvislosti poprvé v citované studii, viz pozn. 1, str. 118.

⁴ Srov. studii *Funkce českých kramářských písní se zřetelem k jejich slovanským paralelám*, Sborník prací FF XVII-1968, D 15, str. 165–185, kde vycházím z pojetí Petra Bogatyreva (srov. tam poznámku č. 5). Pojetí termínu „funkce“ objasňuji v příspěvku *Kramářská balada ve střední Evropě*, Český lid 55, 1968, str. 259–274, zvl. v poznámce č. 3 a 10.

⁵ Tento termín podrobněji rozvádí Petr Grigorjevič Bogatyrev, *Chudožestvennyje sredstva v jumorističeskom jarmaročnom folklоре*, in: Slavjanskije literatury. VI Meždunarodnyj s'jezd slavistov (Moskva 1968), str. 294–336, zvl. str. 314 n.

vycházet z literárněvědných i z folkloristických poznatků.⁶ Přidržíme-li se obecného tvrzení, že dramaticčnost tvaru je v podstatě dána snahou o koncentraci děje směrem k vyhocení konfliktu, musíme tento požadavek v případě kramářské tvorby poněkud modifikovat.⁷ V její nejpočetnější skupině, ve zpravodajsko-historických písních, jde totiž vždy o konfliktní děje, které ovšem jsou dramatizovány jen částečně; k výrazovým prostředkům patří omezení rozsahu popisných, referujících strof, užití přímé řeči v monologu a dialogu a vsouvání případných „scénických poznámek“, tj. strof objektivně sdělujících, co právě dělají jednotlivé postavy, nebo velmi stručně popisujících prostředí ať již autorským pohledem nebo očima „hrdiny“. Kramářská píseň není tedy skutečným dramatickým tvarem, který je dán dějem neseným dialogy, ale obsahuje řadu dalších prvků; není také ani „literárním mikrodramatem“ v plném smyslu slova.⁸ Specifickým případem jsou kramářské balady, v nichž je dramaticčnost relativně výraznější složkou a v nichž je autorský zájem přesunut z popisu samotného děje na přípravu, případně odůvodnění činu hlavní postavy.⁹ Dramatizace v uvedeném rozsahu zde mají jen nepatrně vyšší frekvenci.

Dramatičnosti kramářských písní se dosahovalo převážně mechanickým dosazením jistých vyjadřovacích prostředků, jak uvidíme dále. Jde tedy spíše o vystižení tendence, dominantního prvku, který se vyskytuje bez zřetelného tvůrčího záměru a bez závazného tvůrčího vztahu k zobrazované skutečnosti. „*Jestliže básník zvolí postup epický, jeho vyprávění nás upoutá. Bude-li naopak postupovat spíše problematičtěji, navodí v nás napětí. Napětí je vyvoláváno nesamostatností částí. Ani jediná část nestačí*

⁶ Kramářskou píseň označuje Robert Smetana za jev bez vnitřního synkretického napětí, tj. bez dialektického spojení nápěvu s textem (*K problematice jevu české písně kramářské*, in: Václavkova Olomouc 1961, O české písni kramářské, Praha 1963, str. 13–58, zvl. str. 33n.). Zůžeme-li však obecnou platnost tohoto konstatování na rozbor samotného textu, vidíme, že v něm naopak lze uvažovat i o jisté vnitřní synkretičnosti epických, lyrických či dramatických složek, a podle toho, které z nich jsou v celkové struktuře tvaru dominantní, hovoříme o skladbách s převahou epiky, lyriky či dramatiky. Tak dostáváme komplexní pohled na kramářskou píseň jako tvar sui generis, na nějž současně lze aplikovat i některé závěry Jana Mukařovského, *Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění*, in: Studie z estetiky (Praha 1966), str. 209–222. Analogicky srov. Mihai Pop, *Der formelhafte Charakter der Volksdichtung*, Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 14, 1968, str. 1–15. Tím se základní poznatky literárněvědné a folkloristické (pracované v Popově studii) sblíží na základně strukturalistického rozboru a s jejich pomocí lze poznávat i charakteristické rysy pololidové tvorby, bereme-li ovšem v úvahu její specifičnost ve vztahu k lidové slovesnosti.

⁷ Některé dramatické prostředky mají spíše funkci pouhé *dramatizace textu*, tj. jeho roze-psání do přímých řečí postav, srov. Robert Smetana - Bedřich Václavěk, *České písně kramářské* (Praha 1949), str. 144–146.

⁸ V zásadní práci *Estetika folklora* (Moskva 1967) říká Viktor E. Gusev, že základní, organizující složkou folklórního dramatického druhu je děj (str. 151) a teprve dále se postupně dostává k charakteristice samotného dramatického textu. Při rozboru kramářských písní však musíme začít právě zde: ztotožňují se s Josefem V. Bečkou (*O slohu kramářských písní 18. století*, Václavkova Olomouc 1961, str. 231–244), který upozorňuje, že „dějové napětí vyplývá z fabule samé a není stylizováno využitím slohových prostředků“ (str. 233). Ukazují však dále, že lze přece jen hovořit o jejich existenci, málokdy však o autorské záměrnosti jejich využití.

⁹ *Kramářská balada ve střední Evropě*, str. 263 (o funkci kompozice).

sama sobě ani čtenářům. Vyžaduje doplnění.¹⁰ Při rozboru kramářské tvorby nemůžeme jednoznačně říci, že dramatinizace najdeme pouze např. v písních o vraždách nebo v milostné lyrice. Vyskytují se i v líčení zázraků nebo v reportážích o neobyčejných událostech či přírodních katastrofách. Vyžadovat „doplnění“ se zde napřed předvídá, neboť děje jsou dosazovány do klišé vytvořeného tradicí, jehož tvůrci i uživatelé automaticky vycházejí z obecného povědomí o nutnosti šťastného závěru a potrestání viníků. Působení kramářské písně jako dramatického tvaru je tím přirozeně oslabeno. Divák nebo posluchač přichází o závěrečné překvapení a sama „funkce celku“¹¹ se neprojevuje výhradně až v závěru, nýbrž převážně již v titulu písně; tím má veřejně předváděná kramářská skladba poměrně blízko ke středověkému divadlu, v němž opovědník podává napřed informace o ději.

Tolik úvodem o divadelnosti a dramaticčnosti kramářských písní. Pro ukázkou básnických prostředků v dramatinizovaných textech volím doklady z 19. století, protože jsou relativně méně přístupné než starší tisky. Většina editorů a badatelů se totiž zabývala převážně staršími texty ze 16. a 17. století, které jsou bibliograficky a literárněhistoricky zajímavější.¹² Tvorba 19. století se obecně považovala za úpadkovou a nezajímavou, proto se při dosavadních výkladech — až do Smetanových a Václavkových předválečných hodnocení a později prakticky až do celostátní konference v r. 1961 — nevěnovala pozornost formové stránce textů kramářských písní, zvláště pak v jejich závěrečné vývojové fázi. Také samotné texty byly porůznu otiskovány spíše jako kuriozity. Nutno podotknout, že stav dramatických prostředků v kramářských písních je toliko přirozenou výslednou fází jejich předchozího vývoje a že obdobné prostředky nalezneme samozřejmě i ve starších dokladech ze 17. a 18. století, zvláště pokud jde o využití přímé řeči v dialozích, jež jsou součástí výpravného textu písně. Tento vyjadřovací prostředek je strukturální složkou písní s převahou epiky, zatímco v písních s převahou lyriky dává se přednost jinému typu dramatinizací.

Nyní přistoupíme k rozboru konkrétních uměleckých prostředků, jimiž kramářští autoři dosahují relativního dramatického účinku.¹³ Vyjdeme-li z obecné zásady, podle níž se kompozice dramatického tvaru skládá z přípravy, vystupňování a řešení vztahů i konfliktů mezi postavami, uvidíme na první pohled, že tento požadavek má v kramářských písních poměrně omezené pole působnosti, a to jak pro malý rozsah samotného textu, tak z hlediska autorského záměru. Dominantní funkcí většiny světských skla-

¹⁰ Emil Staiger, *Základní pojmy poetiky* (Praha 1969), str. 115.

¹¹ *Ibid.*, str. 118.

¹² K tomu srov. např. obsah sbírky *Spalíček písniček jarmarečních*, vyd. Miloslavem Novotným v Praze 1940, nebo jeho bibliofilské vydání *Pisničky jarmareční, většinou výpravné a vesměs starodávne* (Praha 1930). Antologie R. Smetany a B. Václavka z r. 1937 (1949) sice obsahuje průřez i 18. a 19. stoletím, avšak řídí se hlediskem podat doklady průměrných písní a ukázat celý rozsah kramářské poezie. Ukázky textů čerpám převážně ze své sbírky kramářských písní.

¹³ K termínům „postup“ a „prostředek“ srov. zvláště Viktor Žirmunskij, *Problémy poetiky* (Bratislava 1969), str. 146–164 (K otázce „formálnej metody“).

deb je totiž *zpravodajství*, jehož stylistickým prostředkem je popis nebo výklad, maximálně zaměřený na sdělení novinky. S rozvojem profesionální publicistiky se tato dominanta postupně přesouvá spíše směrem k *funkci zábavné*; zpravodajství pak opouští formu veršované písně a stává se samostatnou společenskou a literární oblastí. Paralelně se zpravodajskými písněmi se během 18. a na začátku 19. století rychle rozvíjí silný proud sentimentálních písní s náměty intimní a společenské lyriky, v nichž je zpravodajská funkce téměř zcela potlačena; jenom forma kramářského tisku přiřazuje tyto písně v povědomí publika ke kramářské poezii. Jejich skladatelé čerpají v mnohem větší míře z lidové slovesnosti a nebrání se ani vlivu soudobých básníků, zvláště v počátcích českého národního obrození.¹⁴ Samozřejmě také velmi záleželo na nadání a literární erudici kramářských autorů, na jejich vkusu a výběru vhodného námětu.

Samo zpravodajské sdělení má dvojí základní formu. Patří sem popisný výklad, oplývající detaily a reprodukující skutečnost s maximálním zdáním reportéřské věrohodnosti, a úvaha nebo líčení, které přes lyrizovanou sentimentalitu neustále zachovává převahu syžetovosti. V řadě zpravodajských popisů nacházíme drastická místa, někdy i horror, zaměřený na zainteresování až uchvácení publika. A právě v takových skladbách můžeme odhalit řadu dramatických prvků. Zde se nejvíce projevuje autorovo intencionální povědomí, že skladba se bude veřejně reprodukovat a že text je nutno prodat. Tomu nemohly neodpovídat příslušné vyjadřovací prostředky, které se sice nevymykají z běžného rámce kramářské tradice, avšak jejich výběr, popřípadě koncentrace obvykle ovlivňuje menší či větší dramatictost skladby. V úvahách nebo sentimentálních, ponejvíce milostných skladbách, setkáváme se naopak se snahou o prostou dramtizaci, jež se projevuje rozdělením děje do strof, střídavě obsahujících promluvy jednotlivých postav. Obojí prostředky se však přirozeně vzájemně prolínají a nelze říci, že by se bezprostředně pojily k jistým námětům nebo námětovým skupinám.

Děj písní s dramatickými prvky bývá uváděn *jinými vstupními formulami* než běžné kramářské skladby. Oslovení publika, běžný to úvod zvláště v kramářských písních zpravodajsko-historických, je nahrazeno bezprostředním vstupem do děje, který by někde mohl odpovídat „scénickým poznámkám“, jinde úvodní úvaze. Tyto skladby tak do jisté míry tvoří přechod k písním s převahou lyriky, pro něž jsou úvody bez oslovení publika nebo čtenáře typické. Popisnost se častěji spojuje s obvyklými úvodními klišé, zatímco se ve skladbách s dramatickými prvky dává přednost tomuto novému postupu – bez ohledu na to, zda jde o písně s převahou epiky (zpravodajské) nebo lyriky (líčení). Paralelně s tímto novým způsobem uvádění do děje, jež zachycujeme v textech zhruba od přelomu 17.–18. století, zůstávají nadále v užívání obvyklá zvolání nebo úvodní oslovení publika. Uvedení do děje mívá např. tuto novou formu:

¹⁴ Srov. za jiné Dobroslava Bergová, *Ohlas kramářské písně v obrozenské poezii*, Václavkova Olomouc 1961, str. 125–143; Bedřich Václavěk, *Lidová slovesnost v českém vývoji literárním* (Praha 1940).

1. Když tu novinu slyšela,
třásla se jí srdce,
vojnu v Polsku vykládali,
mé zlaté Mariánce;
tu jak byla růže její
lice tuze naříkaly,
pro milouška lila hořké slze. (11)

1. U Brna jest pěkný pole,
já ho vorat nebudu;
skázali mně ti brněnští páni,
že já musím na vojnu. (20)

Písňe složené jako rozhovor dvou nebo více partnerů začínají obvykle oslovením dívky:

1. Proč pak jsi, děvče bledé?
Proč jsi celé zemdlené?
Proč pak nejsou tváře tvoje,
Jak bývaly červené? (23)

1. Až mně holka poznáš,
růčičku mně podáš,
hubičku mně přidáš, ... (1)

Vstup do děje formou úvodní úvahy bývá komponován buď jako monologická meditace, nebo jako oslovení, zaměřené mimo představitele děje i mimo publikum, či konečně jako vstupní „moralita“:

1. Ach! tvou láskou obklíčený,
Čím dál hůře a hůře,
Již jsem velice zemdlený,
Polítnij mne, mé srdce:
Rekni jenom slovo malé,
Proč se trápím neustále,
Vyznej, kdo jest příčina?
Ne má, jest tvoje vinna. (22)

1. Jaká žalost protivtenství
teď na světě panuje,
jeden druhému se vzpírá
a všemu se vysměje,
vrchnosti a představených
poslouchatí nechťejí,
jen každý se svým rozumem
to předělati chťejí. (27)

Mezi uvedenými případy existuje samozřejmě množství různých přechodů a vzájemného prolínání a v některých případech i míšení s tradičními ustálenými obraty v úvodech kramářských písní zpravodajsko-historických; toto prolínání je zvláště zřetelné v kramářských baladách.¹⁵

1. Pozorujte všichni moudří mužové,
ať jste náboženství kdo jakého chce,
pijně naslouchejte, dobrý pozor dejte,
je-li pak to pravda a neboli ne. (16)

1. Poslyšte panny, též mládenci,
co jest se stalo v městě Jemnici. (14)

Na tyto úvodní strofy obvykle navazuje bezprostředně děj, tj. sdělení, anebo rozvinutí dialogu. Postavy bývají na rozdíl od zpravodajských písní uváděny jenom jmény, nebo jejich charakteristika vyplývá z dalších dějových souvislostí; podrobnějšímu popisu jednajících osob (zvláště zločinců, vrahů apod.) však autoři kramářských písní s dramatickými prvky věnují malou pozornost: výjimku tvoří kramářské balady a písňe novinového zaměření.

Vystupňování a příslušné řešení konfliktů se v kramářských písních s dramatickými prvky zpracovává buď formou *monologů* (zřídka autor-ských) nebo *dialogů*. Promluvy postav odhalují jak vnější formu, tak podstatu konfliktů a působí komorněji než zpravodajský výklad, který leckdy obsahuje drastické detaily. Monolog může být výhradní formou písňe: pak obsahuje např. introspektivní lyrickoepické meditace, oslovení nepřítomné

¹⁵ Speciálními rysy kramářských balad ve srovnání s lidovými se zabývám v příspěvku *Poznámky k žánru a kompozici kramářských a lidových balad*, Slovácko 1965-VII (Uherské Hradiště 1965), str. 97–104.

postavy nebo retrospektivní výklad děje, formulovaný jako vzpomínka účastníka či svědka události. Dále může být monolog součástí výpravné písňové struktury, v níž je uplatněn jako retardační součást děje, převážně v přímé řeči, nebo konečně je součástí úvodu či závěru skladby, kde slouží k navázání kontaktu autora — a vlastně také interpreta — s publikem.

Introspektivní lyrickoepické meditace se objevují běžně v milostně laděných písních „lyrického hrdiny“, který se vyznává ze svého vztahu k partnerce. Tyto monology podávají pohled do nitra postavy a jsou vyjádřeny obvyklými kompozičními klišé: vyznání lásky, zdůrazňování trvalosti tohoto vztahu, odhodlání překonávat překážky a představa šťastného závěru:

1. *Mám já děvčátko jako svět krásné,
má modré očka, co hvězdy jasné
vábne postavy, zná pěkné mravy,
ta je potěšení mé.*
2. *At si jazyky třeba umelou,
kteří nám naši lásku nepřejou,
krásná Fanyňka musí být moje,
ta je potěšení mé.*
3. *Sňatek manželský zavře všem huby,
přestanou lidské zlostné pomluvy,
tam před oltářem v posvátném místě,
slib stvrdíme zajistě. (16)*

Monologická forma písně se však vyskytuje i v jiných případech, např. v satirických písních. Zde již nejde o statické scény, ale o dějové záběry, které hlavní postava uvádí jako ilustraci nějaké téze. Takto si nejčastěji stěžují nešťastní muži na své ženy (opačný případ je velmi vzácný), které je trápí a nutí dělat, co chtějí. Některé písně obsahují mezi jednotlivými osmiveršovými strofami prozaické jednovětvé vložky, jakési komentáře k předcházejícímu textu, které fungují jako divadelní „řeč stranou“. ¹⁶ Tyto doklady nejsou příliš četné, avšak zajímavě dokumentují jistý „stylistický výboj“ svých autorů:

1. *Ach já nešťastný v tom světě,
jak jsem si svůj věk zkazil,
bylo mně padesát šest let,
když jsem se před loním ženil,
již jest pozdě litovat,
auvej auvej spomínat,
jak jsem se dříve dobře měl,
teď se musím ženy bát.*
2. *Vzal jsem si ženu z hospody,
dvacet lét stará byla,
nevěděl jsem, co v ní vězí,
pít, karty hrát uměla,
ještě by se mně líbila,
kdyby si mne jen vážila,
musím být u ní otrokem,
všecky klíče mně vzala.*

Takhle je, když si starý mladou vezme
ten musí bejt u ní za lokaje.

Starý dobře nedoslejšchají, tak bys se
moh ztratit že bys ani nevěděl.

¹⁶ Tyto texty nelze považovat za dialogy v pravém slova smyslu, neboť „řeč stranou“ je prozaická a nebyla zřejmě ani součástí nápěvu. Srov. též Smetana a Václavěk, str. 118–120, dále v archivu Ústavu etnografie a folkloristiky ČSAV v Brně pod sign. A 1056-21. Tento umělecký prostředek lze nalézt sporadicky i v lidových písních, srov. Čeněk Holas, *České národní písně a tance IV* (Praha 1909), str. 85, č. 115; Jindřich Jindřich, *Chodský zpěvník VIII* (Praha 1955), str. 88, č. 110.

7. *Když já již oběd uvařím,
nic se jí to nelíbí,
tu sobě pořád vymejšíš,
najde hned samé chyby,
jaks to vařil, moc soli dal,
maso tvrdý cos udělal,
tu mně dá hrncem do hlavy,
abych lepší pozor dal.*

Tu jsem prubovala, jestli je hlava
tvrdší než hrnec.

9. *Již jsou skoro tři léta pryč,
co jsem si tu ženu vzal,
za ta tři léta jsem ještě
nikdy s ní nepoležal,
jiní za ní mně chodějí,
v noci přijdou jak zlodějí,
já se musím na ně dívat,
jak pěkně karty hrají.*

S takovejma škaradejma jako jseš
těžko se karty hraje, protože dobře na ně
nevidějí. ⁽¹⁷⁾

Druhým případem jsou meditace, mající formu *oslovení nepřítomné osoby*, zcela pravidelně milované dívky, rodičů nebo přítele. Jde vlastně o jakýsi jednostranný rozhovor s nepřítomným partnerem, při němž hoch obvykle vyčítá své milé nejrůznější prohřešky nebo po ní sentimentálně touží. V protikladu ke zbytečné sebevraždě z nešťastné lásky nabývají tragického zabarvení takové skladby, které zobrazují loučení vojáka s milou a s rodiči, popřípadě jeho stylizovaný dopis z bitvy nebo vojenského tažení. Zde bychom mohli obsáhle srovnávat texty kramářských baladických písní s texty lidových balad, popřípadě s některými náměty skladeb obrozených básníků. V kramářských skladbách vypadá situace takto:

4. *Necht jest ve dne, nebo v noci,
Nemám žádné pomoci,
Stále si na tebe myslím,
Vždycky tě mám před oči:
Nevíš, jaké to soužení,
Milovat jenom v myšlení;
Vyznej, kdo jest příčina?
Ne má, jest tvoje vinna.*

2. *Do Polska marštrujeme,
tamboři buďnují,
rodiče pro svoje děti
nařikají,
neplačte rodiče,
dá nám pán Bůh předce,
že my se šťastně setkáme
na tom marném světě.*

5. *Nechtělo se Polsko podat,
ale se muselo,
když jsme my střilet počali,
jak smutné divadlo;
s kanonu střileli,
kartáče lítaly,
na tisíce protivníků
v krvi se váleli.*

5. *Jestli mne v pravdě miluješ,
Řekni, necht jest to jak chce,
Daruž, co dávno slibuješ,
Netrap darmo mé srdce;
Řekni: ano, chci tě mítí,
S tebou věčně živa býti!
Ach: jináč to být nemůž,
Tys má žena, já tvůj muž. ⁽²²⁾*

7. *Netrvalo tři hodiny,
juž pokoj žádali,
nebo jako dříví v lese
v krvi se váleli,
krev hrozně stříkala,
u města Tarnova,
coby Mariánka řekla,
kdyby to viděla.*

12. *Posledně posílám psaní,
mé zlaté Mariánce,
aby se k svatbě chystala,
pár grošů na hrnce;
podáš mně ručičku,
a příslibíš lásku,
Ubám tě drahá Maryško
upřímně po polsku. ⁽¹¹⁾*

Stejná historická událost může ovšem v podání jiného kramářského autora vypadat odchylně. Shodou okolností mám k dispozici další text písně o potlačení polského povstání na začátku šedesátých let minulého století. Tentokrát je sledováno podstatně jinak. Autor se obrací více

k publiku, svoje názory prokládá oslovením, zvoláním a meditací, jimiž emocionálně podbarvuje výklad:¹⁷

3. *Ach rozmilý Čechu milý,
pros jen Boha s vroucností,
by od nás válku odvrátil
a dal nám pokoj svatý,
neb slyšíme smutné zprávy
a to z cizé krajiny,
jaká bitva a nevěle
je nyní v polské zemi.*
4. *Proč se Poláci z Varšavy
protiviti začali,
že chtějí mít svého krále,
pod Rusem být nechťejí,
daně nechťejí přijmouti,
chtějí míti svobodu,
teď jí mají v Sibirii,
neplatěj nic žádnému.*
5. *Siberie ta je plná
nešťastnými Poláky,
tam je Rusové zavážeť
a sou tam za otroky,
dítky, manželky pobili,
dědiny zapálili,
co byli toho příčinou
divnou smrtí zemřeli.*
7. *Již kráčíme k Sibirii
a ještě vás prosíme,
modlete se za nás všechny,
my vás za to žádáme,
tuto malou modlitbičku
vždy za nás obětujte,
u matičky Krista Pána
potěšení najdete. (27)*

Retrospektivní monolog nemusí mít samozřejmě vždy jenom formu meditace milostného, satirického nebo společenského obsahu; bývá běžný ve výpravných vojenských písních, které často nabývají až baladického zabarvení. Jde tu především o vyprávění očitého svědka, spojené s přemítáním o jeho blízkých, které zanechal doma:

1. *Adyó mé dítě již se loučím,
Bohu a Marii tě poroučím,
již se loučím, již se беру,
do pole širého maršuju.*
6. *Armáda do pole se postaví,
fándle se před námi plápolají,
a nepřítel střilí silně,
jak z kusů tak z flinet do nás
hřmotně.*
7. *Po stranách muziky zvučně hrají,
nám v bitvě kuráže dodávají,
my se bráníme vši mocí,
necht jest bitva ve dne nebo v noci.*
10. *Ten prsten kterýs mně na prst dala,
tvé jméno do něho vyrýt dala,
ten chci nosit na mém prstě,
dokud mně při zdraví zem ponese. (2)*

Monolog, většinou jednostrofový, bývá běžnou součástí také výpravných nebo lyrickoepických písní. Autoři se pravidelně přidržíjí běžného klišé, které spočívá v opakování již popsaného děje nebo stavu přímou řečí. Monology tohoto typu retardují děj a zdůrazňují jeho emocionální, lépe snad sentimentální charakter:

11. *Seděli spolu pod dubem,
přisahali si před Bohem,
že si spolu věrni budou,
tak jako paní s pánem;
že on si Bělínku
to za svoji paní vezme;
jestli ne Bělínko,
ať mne tuto hrom zabije;
s Bohem hráti, přisahati
a slib nedržeti. (13)*

Četné začátky a závěry písní mívají podobu monologu, zvláště když jde o úvodní nebo výsledné moralizování. Zpěvák v nich interpretuje před publikem autorovy myšlenky o marném životě nebo o následcích nesprávného společenského jednání. Ještě během 19. století jsou tato ponaučení zaměřena částečně religiózně; je to projev protireformačního ideologického stereotypu. Formově pak nepřinášejí nic nového. V polovině 19. století začínají se závěry písní ladit také v žertovném duchu a připomínají případně okolnosti, za nichž se píseň skládala:

¹⁷ Stranou záměrně ponechávám výchozí ideovou pozici autorovu, protože rozbor této složky není předmětem mého příspěvku.

5. *Tu písničku skládali,
když se panna s mláďencem hádali,
pod zeleným jalovcem
loučili. (1)*

11. *Dobrou noc vy mláďenci,
pěkně vám děkujem,
vaše falešné řeči
sobě pamatujuem,
dobrou noc vy mláďenci,
jenž jste dobře lhali,*

*dobře že jsme vám za to,
hubinky nedali. (12)*

10. *Tato píseň je složená
na příklady mláďencům,
v Prostějově při skleničce,
a to k vůli děvčatům,
aby si ji zazpívali,
a tej faleš nechal,
by raději hezký chasníci,
večr hubičkovali. (?)*

Řešení konfliktů v *dialogu* má — podobně jako v písniích obsahujících monology — dvojí základní podobu. Dialog může být *výhradní formou skladby*, v níž se promlouvám jednotlivých partnerů věnují významově uzavřené strofy, které se víceméně pravidelně střídají. Tyto písně se objevují stále hojněji již v průběhu 18. století. Autoři v nich zobrazují vzájemné vztahy mluvčích — leckdy i v názorovém nebo časovém vývoji — formou replik, sporů, výměny názorů mezi hochem a dívkou, rodiči a dětmi, mužem a ženou, člověkem a smrtí apod.¹⁸ Rozhovory jsou kompozičně uspořádány různě a líčí vždy jistou epizodu nebo stav, odpovídající tak v obecné rovině dialogům „osobním“ a „situačním“, jak o nich hovoří Mukařovský.¹⁹ Druhou velkou skupinu tvoří písně, v nichž je dialog *součástí výpravné písňové struktury*. Postavy i epizody bývají obsáhle zpravodajsky uváděny předem nebo v průběhu výkladu a dialogy jsou buď součástí dějově nosných či významných strof, nebo jsou rozvedeny v samostatných strofách, které předcházející text uvádí jako přímé řeči. Autoři jich ponejvíce užívají k dramatickému zpřítomnění a ke zvýšení emocionálního účinku v uzlových bodech děje. Tento případ je nejfrekvencovanější.

Výrazným příkladem písní *první skupiny* je text této kramářské písně:

1. *Rozmilá panimámo poslechněte,
co vám chci oznámit, pozor dejte;
všecky kamarádky se vdávají,
a mně zde svobodnou zanechají.*

2. *Co jsi mám začítí nevím sama,
bych se předc jen brzy vdala,
nechám já se krásně malovati,
pak se můžu předce brzy vdátí.*

3. *Po těch malovaných není mnoho,
nečiň toho,
neb skrze malování,
pomínulo brzy milování.*

4. *Má milá matičko, vám se to lehce zdá,
pro mně jest to ale, tůze věc zlá,
neb se v mé hlavě mozek točí,
když vidím jen hošíky před očmi.*

5. *Nehofekujte si nic dcerušky,
však se již dostane na vás všecky,
přijde na vás silná regrutírka,
neobstojí ani jedna holka.*

6. *Jest-li jest to pravda má matičko,
to mně zas okřeje mé srdečko,
nechám se hned odvéct pod dragouny,
to bude radostné bojování.*

7. *Z execírky budu mít velkou radost,
neb jsem k tomu schopná já myslím dost,
z paměti to umím, jak se patří,
jen když je komendant hošík hezký.*

8. *Má milá dceruško, ty se mejliš,
ty tu execírku hned netrefíš,
jen dej dobrý pozor na komando,
můžeš to pochopit velmi snadno.*

¹⁸ Rozhovory se smrtí, známé ze starší kramářské tvorby, mívají obsahově blízko ke středověkým disputacím, avšak formově jsou zcela poplatné kramářské tradici. Srov. např. Novotný, *Spátiček*, str. 162 a 170 nebo „Píseň o spravedlivé smrti“ (přehled č. 24). K předchozímu vývoji tohoto žánru srov. zvláště A. Langen, *Dialogisches Spiel* (Heidelberg 1966) a W. Habicht, *Studien zur Dramenform vor Shakespeare* (Heidelberg 1968).

¹⁹ Jan Mukařovský, *Dvě studie o dialogu*, in: Kapitoly z české poetiky I (Praha 1948), str. 129–156, zde zvl. str. 139.

9. *Co pak se matičko strachujete,
že já to netrefím si myslíte,
neb jsem již viděla execírku,
ta trvá jenom dost malou chvílku.*

10. *Ta execírka není tak hrozná,
ale potom když se strhne vojna,
musejí babky na pomoc,
jestli chtějí nepřátele přemoct. (9)*

Text je zajímavý již tím, že v úvodu autor uplatňuje běžný typ kramářského oslovení, které však v tomto případě není určeno publiku, nýbrž je bezprostřední součástí dialogu; přitom stereotypní oslovení, zvláště ve druhém verši, působí v rodinném rozhovoru poněkud nadsazeně. V rozložení strof, věnovaných jednotlivým promluvám, dá se vysledovat jistý kompoziční záměr. Dívka je hlavním mluvčím, zahajuje tedy rozhovor a po dvou verších se ihned dostává k jádru debaty. Matka se omezuje na kritickou glosu (3. strofa), náznak obecné úvahy a radu do života (5. a 8. strofa). Obavy dívky (1.–2.), její replika (4.), představy o budoucnosti (6.–7.) a odpověď matce (9.–10. strofa) jsou rozloženy poměrně symetricky. Relativně záměrná úprava dialogu se ovšem nevyskytuje ve všech skladbách, naopak můžeme říci, že odhad kompozičního záměru by v řadě dokladů zůstal jen odhadem. Takovým nepravidelně komponovaným textem je např. *Oklamaná milénka (přehled č. 23)*: zde je rozhovor milenců rozložen do strof tak, že hoch se svými otázkami, poznámkami a ujišťováním vystupuje v 1.–2., 5.–6. a 16.–18. strofě (tedy hlavně v úvodu a závěru), zatímco dívka se svými výčitkami, přiznáním a líčením schůzky dostává slovo ve 3.–4. a 8.–15. strofě. Dialog je přerušen jen 7. strofou, v níž se zběžně popisuje místo setkání a rozhovoru. Vzhledem k tomu, že dívčino vystoupení je poměrně rozsáhlé a že je umístěno do osmi souvisle po sobě následujících strof (z celkového počtu 18), mohli bychom spíše snad uvažovat o monologu, kombinovaném s promluvami hoch a s tříveršovou otázkou matky, kterou dívka uvádí v rámci svého výkladu.²⁰ Jeho jádro spočívá ve 12.–15. strofě:

12. *Když jsi chtěl na mně zvědět,
Jaké šněrování mám,
Já jsem ti je ukázala,
Proto že tě ráda mám.*

14. *A my oba rozpálení,
Co jsme dále čtíli,
Čtíli jsme věci marné,
Jež jsme čtít neměli.*

13. *Ještě jsi chtěl na mně zvědět,
mocně jsi mně přemahal,
seno, sláma brzo chytí,
pokoje jsi mně nedal.*

15. *Bůh tě musí za to trestat,
Za tu tvoji nepravost,
Že ty, jenž jsi mne ošidil,
Posavaď až na věčnost. (23)*

Podobně bývají složeny i četné *satirické písňe* — např. o vypovězeném vdovci (*přehled č. 21*). Zde po stručném uvedení do děje (1.–2. strofa)

²⁰ Obdobně je komponována píseň „*U Brna jest pěkný pole*“, z níž vlastním bohužel jen torzo, obsahující osm prvních strof (*přehled č. 28*). Převažuje zde výklad hoch a, který neprávem vyčítá své dívce nevěru a kategoricky prohlašuje:

5. *Ten šáteček, cos mně dala,
ten já ti skutečně dám;
R. abys ty si holka nemyslíla,
že ho za nejlepší mám.*

5. *Ten prstýnek, cos mně dala,
ten já nosit nebudu;
R. pustim já ho do čisté voděnky,
on utone až ke dnu.*

následuje vyznání dívky hochovi (3.—5. strofa), jeho ironická odpověď (6.) a posléze satirický výklad dívky o jejím starém nápadníkovi (7.—10. strofa):

8. *Ptal se maminky, na čtyry krávy,
a u kabátu neměl rukávy,
wos, wos, wos, wos ist ten dos,
na prdeli jeden šos.*

9. *Ptal se tatínka, jak již jsem stará,
sám měl fousička jak vocas kráva,
wos, wos, wos, wos ist ten dos,
šidlem popíchaný nos.*

V 11. strofě vystupují oba mluvčí pohromadě:

11. *Cos mu má milá cos mu slíbila,
vzala pometlo po hlavě bila,*

*wos, wos, wos, wos ist ten dos,
už k nám nepřijde letos. (21)*

Najdeme i texty, v nichž nevystupují jenom dva mluvčí v rozhovoru; sem patří např. *Kratochvilná píseň pro obveselení mysli (přehled č. 4—5)*, která byla s nepatrnými úpravami vydána dva roky po sobě, což je v kramářské produkci poměrně vzácné. Rozhovoru se zúčastňují mladí i staří a debaty jsou promíšeny četnými sentencemi. Autoři písní tohoto typu nevěnují rozsáhlou pozornost popisu prostředí, úvodu do děje či obecným moralizujícími úvahám, nýbrž vkomponovávají charakteristicky postav i nejnútnejší informace o prostředí a okolnostech přímo do dialogů. Pravidelné střídání mluvčích po jedné strofě se vyskytuje sporadicky, stejně tak i jejich výslovné označování.²¹

Nejčastějším případem mezi kramářskými písněmi s dramatickými prvky jsou skladby druhé skupiny, v nichž je *dialog součástí epického výkladu* zpravodajského zaměření — např. v písni o císařském husaru (*přehled č. 29*). Jde o variantu známé pohádkové látky „*Udatný krejčí*“ (sedm jednou ranou — AaTh 1640*),²² v jejímž kramářském přepracování se rakouský císař chlubí silou svého uherského husara před pruským králem. Děj se rozvíjí epickým výkladem:

1. *Rakouský císař Franc
poslal od své armády
jednoho husara,
a to k pruskému králi;
dál jest psaní jemu,
řka: poroučíme tobě,
zítra v tou hodinu
abys byl v Berlíně.*

2. *Husar to psaní vzal,
nevěděl v tom příčinu,
sed na svého koně,
a pospíchal k Berlínu:*

*On po mostě jede,
král na paláci stál,
jak husara viděl,
i hned na něj volal.*

3. *Halt, počkej mé dítě!
odkud ty sem přicházíš?
U kterého krále,
aneb císaře sloužíš?
odpověděl husar:
sloužím u Františka,
krále uherského,
on mne s psáním poslal.*

Pak autor postupně líčí, jak husar přemohl dvanáct pruských vojáků a chlubil se, že takových siláků může císař František postavit do pole sto tisíc. Píseň se uzavírá dialogem mezi králem a husarem a husarovým výstupem:

²¹ Jako např. zmíněná píseň u Smetany - Václavka; totéž v tisku, který vyšel ve druhé polovině 19. stol. u Groáka v Olomouci (Universitní knihovna v Brně, sign. X-26838-27). Ani zde nejsou strofy rovnoměrně rozděleny a jejich spojování v chrudimském a olomouckém tisku je různé.

²² Antti Aarne - Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki 1964 (FFC 184), str. 464.

16. *Erdek teremtete!
králi, to se nepatří,
vezmi sobě svůj groš
stříbrný zas do kapsy:
já mám u Františka
stříbrné toлары;*

*nemám žádné nuzy,
milostivý králi.
Zdráv buď náš František!
Pro něj chci umřítí,
A do poslední chvíle
Krev svou vycediti! (29)*

Uvedený text písně je jakýmsi přechodem mezi písněmi čistě dialogickými a výpravným zpravodajstvím, neboť jen asi třetina z celkového počtu strof obsahuje veršované sdělení; zbytek je složen z dialogů.²³ Obvyklejším případem je zařazování rozhovoru (nebo přímé řeči, zaměřené na příslušného partnera v ději) do závěrů dějových strof, ať již s uvozením mluvčího nebo bez něho. Uplatnění tohoto vyjadřovacího prostředku má však často minimální dramatizační účinek a zdá se, že je to jen další kramářský stereotyp, který se bez valných proměn uchoval přibližně od konce 17. století zhruba asi v 15–20 % zpravodajských písní. Ve známém textu písně o Faustovi (přehled č. 30) vypadají dramatizace takto:²⁴

8. *Prosili ho tí ďáblové,
by je z služby propustil,
on ale dokonce nechtěl,
více je sužovat mysli,*

*vy mne musíte poslouchat,
poněvadž jste slíbili,
kdybyste třeba i v pekle
u Lucifera byli.*

Někdy se v rozhovoru střídá nepřímá řeč s přímou:

15. *Na to v svém srdci on vzdychal,
dábe! k němu promluvil:
aby mčel, proč rač prve
pokání jsi nečinil,*

*sice tě do toho moře
my schoditi myslíme,
neb za naši věrnou službu,
my plat mítí musíme. (30)*

Také ve zpravodajských písních o *zázracích* — abychom obsáhli tematiku kramářské tvorby v celém rozsahu — je využito obdobného dramatizačního prostředku. V *Nové písni* (přehled č. 20) se hovoří o chudé dívce, která uctívala sv. Annu, a když umírala, světice k ní zázrakem přivedla dva františkány, aby ji vyzpovídali. Jako hlavní mluvčí zde vystupuje sv. Anna (v 5., 11.–15. a 17. strofě), která se ve své přímé řeči postupně zaměřuje na všechny jednající postavy v ději:

4. *Když ta chudobná děvečka
tak hořce plakala,
svatá Anna k ní laskavě
tako promluvila:
dcero má, nestejskej sobě,
nežádám já to na tobě
v tvé velké chudobě.*

15. *Tak ty pspěš a nemeškej
jít, mu poručila,
a on zbudil kamaráda,
v tom se mu ztratila ... (20)*

Obdobně je zpracována řada dalších výpravných písní o *zázracích* i světských. V písních o *zázracích* jsou uvedené dramatizační prostředky para-

²³ Obdobně využití dialogů, převážně zpracovaných do samostatných strof, nacházíme přirozeně již ve starších tiscích, srov. např. Novotný, *Spalíček*, str. 14, 22, 43, 63, 88 aj., vesměs z druhé poloviny 17. stol.

²⁴ Cituji podle textu z r. 1862 (přehled č. 30). Je téměř shodný s tiskem u Novotného, *Spalíček*, str. 236 asi z 1. pol. 18. stol. Obdobně viz píseň v Universitní knihovně v Brně, sign. St I-87425-21. Dialogy s podobnou funkcí najdeme i v prozaickém textu o Faustovi, srov. Karl Otto Conrady, (red.), *Deutsche Volksbücher* (München 1968), str. 59–143. Postava Fausta se v české kramářské tvorbě udržela přes dvě stě let.

lelní se stavem v duchovních poutních jarmarečních písničkách, v nichž se dialogy, přímá řeč, zvolání a vyzívání vyskytují zcela běžně. Využívali jich běžně (patrně pod vlivem vypravěčského stylu evangelií) také profesionální autoři. Dochoval se např. kramářský přetisk písně Václava Michala Pešiny (*přehled* č. 8) o zázračném uzdravení němého ovčákova syna, který si velmi přál, aby i slovy mohl velebit Boha. Dějové uzly jsou zde veskrze podány v dialozích, např.:

12. *Za tvé, synu, uzdravení,
co máme dáti té paní?"*
„*Zádala jedné ovčičky!*“ —
„*Necht sobě pobéře všechny!*“

13. *Rekla k tomu také matka:
"Vyžeň z domu i jehňátka!
O dej to všechno té paní,
Žeň, o synu, bez meškání."* (8)

Závěry kramářských písní s dramatickými prvky odpovídají běžným písním s převahou epiky, v nichž se nezbytnost dějového řešení v rámci morální konvence protireformačního období prosazuje ještě ve druhé polovině 19. století, i když zde již neexistuje vnější tlak na jejich uveřejňování. O tom, jak se kramářští autoři vypořádávají s tragickými či komickými situacemi, jsem psal již jinde.²⁵

Přímá řeč v monolozích či dialozích ovšem není jediným prostředkem dramatizace kramářských písní. Nelze zapomínat na *mimotextové prostředky interpretů*, o nichž jsem se zmínil v úvodu: jde především o intonaci, gestikulaci nebo poukazování na obrazovou tabuli, což jsou nedílné součásti „divadla jednoho herce“. Vztah mezi dějem a obrazem je v textech naznačen především tím, že strofy tvoří obvykle uzavřený významový celek, takže děj je také graficky rozdělen do menších oddílů, které na sebe buď bezprostředně navazují, nebo jsou navíc prokládány zvoláním, oslovením publika či autorskou úvahou. Tyto vložky — řekněme extempore — působí nezáměrnou retardací a vyskytují se náhodně a nepravidelně. Jednotlivé strofy se mohou také spojovat do větších významových celků; k nim pak patří příslušné obrazy (obvykle devět až dvanáct na jednom plátně). Jen velmi vzácně obsahuje skladba sama výslovné upozornění na obraz, jako např. *Nová píseň o ozbrojeném Holoferнусu (přehled* č. 16):

1. *Pozorujte všichni moudří mužové,
ať jste náboženství kdo jakého chce*

*jak jeden přes druhého smutně
naříká.*

15. *Dívejte se všichni vy tatíkové,
jak se tu nevinná krev z těla leje,
srdce v těle klesá, když se na to
dívá,*

16. *My se můžem modlit za představený,
že všechno držejí ve svatém pokoji,
kdyby jich nebylo, již by dávno bylo
zas jak je to tady vypodobněný.* (16)

Jen málo kramářských textů mohli bychom srovnat s pravidelnou strukturou dramatického jevištního tvaru, v němž by bylo možné rozeznat jednotlivé „scény“ nebo „výstupy“; lehčeji se v písňových textech dají najít po sobě následující expozice, kolize, krize a peripetie, a to v řadě textů písní především s převahou epiky. Přesto, že veřejná interpretace vyžadovala jistý herecký projev a obsahovala řadu divadelních složek, neulehčovali kramářští autoři interpretům jejich úlohu a nepřipravovali jim záměrně v samotném textu možnosti pro dramatickou nebo divadelní akci. Kramářské písně jsou jen zveršované prozaické zprávy, úvahy, milostné

²⁵ Srov. pozn. č. 1, str. 128–129.

příběhy či popisy zázraků, jejichž zpracování je neseno publicistickým a reklamním aspektem.²⁶

Dramatizace se podstatněji uplatňují v těch písních, které jsou slo-
ženy ve dvou- až čtyřveršových strofách. Spád děje se zde totiž projevuje
velmi markantně. Najdeme mezi nimi i písně, v jejichž jednotlivých stro-
fách se střídají nejrůznější dramatizační prvky. Ve skladbě *Nová píseň na
světlo vydaná jen pro ty, kteří si ji koupí* (přehled č. 15) se v prvních deseti
strofách objeví oslovení nepřítomných osob, které jsou však součástí
děje, dále „režijní poznámky“ o chování hlavní postavy (2. strofa:
*U okenečka stála, / Žalostně plakala, / Bílým šátečkem oči / Sobě
utíráš*; podobně i 4. strofa), autorská řeč (3. strofa: *Proč si děvče
utíráš, / Tvoje modré oči...*), monolog hlavní postavy (5. a 6. strofa),
dále popis situace (7.–9. strofa: 9. *Psání zapečetěné, / Po počtě se veze, /
Ze Nanynka Honzíčka, / Víc vidět nebude*) a konečně monolog druhé hlavní
postavy v jejím dopise (10.–20. strofa), k němuž je připojen neutrální do-
větek. Na textu další písně můžeme podobně ukázat, jak strofy s nižším
počtem veršů relativně zrychlují spád děje a zvyšují dramatickost, v tomto
případě baladickou. Jde o známou revenantskou látku „*Lenora*“ (AaTh
365),²⁷ kterou zapsal Erben a Jindřich a která byla několikrát vy-
dána jako kramářská píseň.²⁸ Text je ve dvou případech (č. 2 a 3 v pozn.
č. 28) podán ve čtyřveršových desetislabičných strofách, ačkoliv všechny
kromě jedné obsahují zřetelné dvoučlenné výpovědi. Významu textu tedy
spíše odpovídá forma dvouveršových strof (popřípadě čtyřveršových s pěti-
slabičnými verši), která je dodržena jak v nedatovaném skalickém tisku
(č. 1 poznámky), tak u Erbena, Jindřicha a v zápisu z tradice (č. 4, 5, 6).
Touto úpravou je spád děje podstatně zdůrazněn, navíc jsou v záznamech

²⁶ Zřetelně zde můžeme najít vliv německých „*novinových písní*“, které se připo-
jovaly k prozaickému textu. U nás se takových „*novin*“ najde poměrně velmi
málo, protože se dávala přednost publikování samotné písně, která zprávu ob-
sahuje. Přímých překladů z němčiny, jež by přebíraly i vnější publikační formu,
není mnoho.

²⁷ A a r n e - T h o m p s o n, str. 127.

²⁸ Kramářské tisky:

1. *Nová píseň mládehcům a pannám na světlo vydána*. V Skalici (přehled č. 14).
Verše jsou uprostřed strof pravidelně odděleny čárkou. Nedatováno, asi z 1. pol.
19. stol.

2. *Nová píseň všem bohatým rodičům na světlo vydaná*. V Skalici 1845. Poslední
pětislabičný poloverš každé strofy se opakuje (Smetana - Václavek, str.
87–89).

3. *Nová píseň všem bohatým rodičům na světlo vydaná* (přehled č. 19). Velkou
písmenou uvnitř strof je označen každý začátek desetislabičného verše a v po-
sledním i opakování druhého pětislabičného poloverše.

4. Rukopisný záznam řidičeho v. v. B o b k a ze Znojma z 25. 8. 1951. Bez názvu
(přehled č. 25). Je to zkrácené znění skalického tisku č. 1.

Záznamy ve sbírkách lidových písní:

5. *Ženich umrlec* (24x 5a 5b 5c 5b). Karel Jaromír Erben, *Prostonárodní české
písně a říkadla* (ELK, Praha 1937), str. 387, č. 7. Textově odpovídá skalickému
tisku č. 1, z něhož je však u Erbena vynechána strofa 21., 25. a 26.

6. *Poslyšte panny ha vy mládeenci* (25×10a 10a). Jindřich (pozn. č. 16) VIII,
str. 161, č. 205. Textově odpovídá zápisu Erbenovu s několika změnami. Jindřich
se na Erbenův zápis odvolává.

Erbenův odkaz na Sušila (*Moravské národní písně*, Praha 1951, str. 128,
č. 141 – *Vražedlný mlhý*) je látkově i nápěvově nepřislušný.

s dvouveršovými strofami vynechány dějově méně podstatné části textu. Vezmeme-li za základ text u Smetany—Václavka z r. 1845 (č. 2), je náš skalický tisk (č. 3) bez podstatných změn. Naproti tomu je ve starším tisku (č. 1) vynechán zdlouhavý popis rozloučení Wilhelma s Anežkou a popis jeho putování do Triestu, tedy část 4. a celá 5. strofa u Smetany—Václavka; také odeslání matčina dopisu a reakce na něj je podána podstatně stručněji. Dramatičtější působí uvádění textu v 1. osobě na rozdíl od popisného výkladu (13. a 14. strofa č. 1 ve srovnání s 9. strofou u Smetany—Václavka). Naproti tomu závěr písně je rozšířen o moralizující dvojverší, které v jiných textech chybí. Znojenský zápis z lidového podání je textově nejstručnější a obsahuje bezprostřední úvod do situace (2 strofy), zákaz svatby a odjezd (3 strofy), projev dívčiny touhy (2 strofy), příjezd mrtvého ženicha a výzvu k cestě (5 strof), příjezd na hřbitov (2 strofy) a závěrečné moralizující ponaučení (2 strofy). Ze vzájemného srovnání textů vyplývá známý jev, že v lidovém podání se bez opory tištěného textu uchovává skutečně jen baladická dějová „kostra“ a že dialogu je použito jako prostředku ke zvýšení dramatického napětí, což je ostatně postup některých lidových balad. Konkrétním vyjádřením dramatizace je v textu č. 1 např. neuvozená přímá řeč, jíž je ukončena jakási expozice děje:

3. *Ta její matka v tom zbraňovala,
radě tě utopím než bych tě dala.*

Konflikt je zdůrazněn opakovaným popisem téhož děje, podepřeným v další strofě synekdochou a užitím historického prezentu:

6. *Ta její matka psaní napsala,
že již svou dceru tejdén provdala.*

7. *Napsala psaní drobnou literou,
že již má dceru tejdén provdanou.*

Kolize je vystupňována: řemenář žalem umírá, dívka ho zaklíná, matka odvádí její pozornost k modlitbě; děj se dostává do krize, mrtvý milý přijíždí a vyzývá dívku k jízdě na svatbu:

21. *Když jsou vyjeli z města za bránu
hosti čekali na jejich svadbu.*

Peripetie, obsahující tři strofy, je uvedena zvoláním:

22. *Otvírejte se vrata krchová,
vezem nevěstu a to Wilhelma. (14)*

V závěrečných třech strofách obrací se autor s ponaučením k rodičům. Podobně zřetelně členěných textů ovšem kramářská tvorba obsahuje poměrně málo.

Jazykové prostředky dramatizovaných kramářských písní se v podstatě neliší od běžných skladeb a jsou stejně nezáměrné jako dramatizace samotné. Využití trópů a figur je někdy obdobné jako v jiných druzích pololidové poezie nebo v barokním sousedském divadle; musíme však zdůraznit, že kramářské písně vycházejí z jiné slovesné a hudební tradice. Relativní blízkost i světských skladeb básnickým prostředkům kancionálových a kramářských duchovních písní vyrovnává přílišné rozdíly a tím se okruh možností značně omezuje.²⁹ Tak např. oxymorón, běžné v lidovém divadle

²⁹ K básnickým postupům a prostředkům pololidové literatury srov. Karel Palas, *Pololidové básnictví barokní a kancionálová píseň*, in: *O barokní kultuře* (Brno 1968), str. 75–85, zde zvl. str. 82 n.

a v „jarmarečním folklóru“, se objevuje v jednotlivých písních pouze jako strukturní prvek celé skladby; nikdy však je nenajdeme jako prostou součást vyjadřovacích písňových prostředků.³⁰ Jeho užití se omezuje na humoristické až satirické písně zvláště o starých pannách, které čekají na svou příležitost a omlouvají své nedostatky:³¹

7. *Nechť mluví, kdo co chce,
předc jsem hezké děvče,
jenom že velký nos mám
a na tvářích kůže trochu se krabátí
a hlavu šedivou mám,*

*třeše se celé tělo
a předc by se vdávat chtělo,
jenom kdyby přišel
šikovný šviháček,
všecko by to být mohlo.*

Podobně bychom mohli obsáhle citovat ze skladby *Nová píseň mláden-cům a pannám pro obveselení mysle na světlo vydaná*, v níž se typickou formou kramářské „míchanice“ vypravuje o smrti „bohatého“ sedláka.³² Tyto texty bývají složeny jako monology nebo se uplatňují dialogy, jak jsme to připomněli výše. Metafory jsou v kramářských písních zastoupeny poměrně málo. Snaha autorů o zpravodajskou strážlivost a celkový publi-cistický charakter textů, zaměřených na maximální věrohodnost, pone-chává metaforám jen nepatrné místo. Nejvíce se s nimi setkáváme v ly-rických písních, do nichž pronikají jednak z lidové písně, jednak z barokní umělé poezie, která sloužila pololidovým veršovcům začasť za vzor. Snaze o novinářskou senzačnost však naopak nevedily nejrůznější hyperboly, kterými mnohé texty přímo oplývají; příkladů bychom mohli vypsát řadu.

Shrme-li poznatky, které jsem se v tomto příspěvku snažil doložit příklady, zjišťujeme toto:

1. Divadelnost kramářských písní je dána způsobem interpretace na veřejnosti a je konstantní složkou kramářské tvorby;

2. dramatičnost je dominantní složkou pouze asi 15–20 % kramářských textů (v nich je omezen rozsah popisných strof a rozšířeno využití pří-mé řeči);

3. k uměleckým prostředkům pro vyjádření dramatičnosti kramářských textů patří:

zvláštní vstupní formule, které na rozdíl od běžných stereotypů bez-prostředně uvádějí do děje formou rozhovoru, výkladu nebo úvahy,

monology, kterými je buď složena celá píseň nebo které tvoří součást děje, retrospektivu, úvod či závěr skladby,

dialogy, které jsou opět buď výhradní formou skladby nebo jsou to rozhovory dvou či více postav, komponované jako součást děje, zvláště ke zdůraznění jeho dramatičnosti,

mimotextové prostředky při výstupu v „divadle jednoho herce“, využití kratších strof ke stupňování děje.

³⁰ Zdůrazňuji to proto, že české kramářské písně a jejich tradice se tím podstatně liší od obecného „jarmarečního“ folklóru, o němž hovoří Bogatyrev v uvedené studii (pozn. č. 5), zvl. na str. 297 n.

³¹ Kromě textu u Smetany – Václavka, str. 135–138, je tato píseň zachycena v brněnském Ústavu etnografie a folkloristiky, sign. A 937-3 a A 1056-3 s různými nápěvy; srov. zápis z terénu u Čeňka Holase I, str. 97, č. 133 a Jindřicha Jindřicha V, str. 22, č. 16 a str. 80, č. 73.

³² Srov. též Josef Petřtyl, „Míchanice“ ve formě kramářské písně, Václavkova Olomouc 1961, str. 144–145.

PŘEHLED KRAMÁŘSKÝCH PÍSNÍ A TISKŮ POUŽITÝCH K ROZBORŮM

Uvádím jen záznamy, které jsou publikačně obtížně dostupné, nebyly otištěny vůbec, anebo jsou zajímavou variantou. Pokud není jinak uvedeno, pocházejí z mé sbírky kramářských písní; texty, otištěné M. Novotným a R. Smetanou - B. Václavkem, cituji s označením stránek přímo v poznámkovém aparátě. U písní je uveden název, popis 1. a 2. stránky a kurzívou první dvojverší. Současně je udán počet strof a charakteristika veršů. Přípisy v uvozovkách jsou poznámky cenzurní komise, z nichž se dozvídáme přesný den a hodinu vydání tisku; jsou připsány perem na titulním listě. V tomto stručném přehledu se v hlavních rysech přidržuji katalogizačních pravidel R. Smetany - B. Václavka. Texty jsou seřazeny v abecedním pořádku podle názvů. Zkratka D znamená dřevoryt, R rytina.

Některé začátky písní uvádí Čeněk Zíbrt v *Bibliografickém přehledu českých národních písní* (Praha 1895). K textům č. 4 a 5 srov. B. Václavka, *Tři zlidovělé písně Františka Vacka-Kamenického*, in: Bedřich Václavěk - Robert Smetana, *O české písni lidové a zlidovělé* (Praha 1950), str. 33—43. Znojenské tisky se doslova kryjí s pražským textem z téhož roku.

1. Dvě
nowé pjsně
pro obweselenj mysle.

D: dva muži ve fraku při rozhovoru

Tisk M. Hofmanna w Znogýmě 1856.

„Ersch. am $\frac{25}{6}$ 856 um 11 Uhr Vormittags“

*U Třinisstě hágeček,
około něg zelený tráwniček,*

5× a a b b (c) (Velmi nepravidelný počet slabik ve verších)

Giná

*Ač (l) mně holka poznáš,
růčičku mně podáš,*

4× 6a 6a 6a 6b 6b 5c 7d 7d 7d (Velmi nepravidelný počet slabik, veršové schéma se různí)

(UK Brno, bez signatury)

2. Dvě světské Pjsně
Laučenj Wogaka,
s swau Milownicy, wssem
Milownjkům Spjvánj
na Swětlo wydaná

D: voják loučící se s dívkou, v pozadí krajina

W Litomyssli wytisstená

Spjwá se obwzłasstnj Notau.

1. *Adyo mé Djtě giž se laučjm,
Bohu a Maryi tě poraučjm,*

13X 10a 10a 8b 8b (Srov. Zíbrt, Bibliografie, str. 12 a 21)

Glná

1. *Adye má Neymilegssý!*
pěkně se ti poraučjm,

7X 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e

3. Krásný měsíček.

Mrawný zpěw pro nassi mládež
k newinnému vyraženj.

D: amorek u antické vázy s květinami

Tisk a náklad S. Pospjssila w Chrudimi 1864

Ozdobná linka

Zpjwá se gako: „Nanyňko, Nanyňko, ty gsi
trucowitá

1. *Ach proč ten měsíček*
Za mrak se ukrývá,

9X 6a 6b 6a 6b 6c 6d 6e 6d

4. Kratochwilná pjeň

pro obweselenj mysli
mládenců a panen.

D: rostlinný motiv

Tisk w Znogmě u M. Hofmanna, 1852

„Er 23/10 1852“

Spletené snítky

Zpjwá se gako: „Rád bych se oženil.“

1. *Wdegte mě matičko,*
dokud gsem mladá

11X 11a 11a 10b 11b

(UK Brno, bez signatury. Srov. Zíbrt, Bibliografie, str. 290)

5. Kratochwilná pjeň

pro obweselenj mysli
mládencům a panán (!)

D: tančící vesnický pár

Tisk w Znogmě u M. Hofmanna 1853.

„10/6 853“

Spjwá se gako: „Rád bych se oženil.“

1. *Wdegte mě matičko,*
dokud gsem mladá,

11X 11a 11a 10b 11b

(UK Brno, bez signatury. Srov. Zíbrt, Bibliografie, str. 290)

6. Lamentaci pigáka

proti ssenkýřowi a swé zlé
ženě

D: pijící muž v městském obleku v ozdobném rámu

Tisk w Znogně u M. Hofmanna 1853

Ozdobná rozvinulina s antickou maskou

*Z hlubokosti mé těžkosti
k tobě hořekuju,*

19X 8a 6b 8c 6b 7(8)d 7(8)d 6e

(UK Brno, bez signatury. Srov. Zibrť, Bibliografie, str. 300)

7. Libj spěw
pro mládency a panny
w čas radostí.

D: portrét dívky s dekoltem v ozdobném rámu

Tisk w Znogně u M. Hofmanna 1853.

„Ersch. 11/8 853“

Ozdobná rozvinulina s antickou maskou

*1. O hřebyčku zahradnický,
růžičko woňawá,*

10X 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e

(UK, Brno, bez signatury. Srov. Zibrť, Bibliografie, str. 229)

8. Nábožná
powěst aneb pjesň
Wyňatá z modlicj knížky pod názwem
„Zdráwas Maria“ od Wáclawa Mih. Pěssiny

D: anděl se svatozářím vede za ruku pastýře

Tisk St. Pospjssila w Chrudiml. 1861.

*1. W Lužičku(!) owčák něgaký
byl s manželkou řádně sňatý*

17X 8a 8a 8b 8b

9. Nářek staré Panny,
nad
swobodným stawem.

D: rokoková dívka sedící v parku

W Znogně u Martina Hofmanna 1852

Obrázek fantastické krajinky s plameňákem a drakem

*1. Rozmilá panimámo poslechněte,
co wám chci oznámit, pozor deyte;*

10X 10(11)a 10a 10b 10b

(UK Brno, bez signatury)

10. Nářek
zamilowaného

D: muž ve šlechtickém kroji nabízí planoucí srdce

Tisk S. Pospjssila w Chrudjmi 1862.

Ozdobný pásek

Zpjwá se gako: „Gaká žalost a soužení mně smutnému nastalo.“
Sepsal a do tisku uvedl Josef Ter.

1. *Ach komu pak se mám swěřit,
komu pak mám žalowat,*

13× 8a 7b 8c 7b

11. Nowá a radostná Pjseň
Wogáka do Polska
marssjrugjcjho

D: jezdec w historickém kroji na pádicím koni

W Skalicých. S powolením c. k. Cenzury.
Když tu nowinu slyssela, ec.

*Když tu nowinu slyssela,
třáslo se gj srdce,*

12× 8a 6b 8c 6b 6d 6e 8f 6e

12. Nowá kratochwjlná pjseň
o sswrarným (!) hossjčku

D: kavalír před sedící dámou (stínový obrázek)

Znogmě (!) u M. Hofmanna 1852.

Ozdobná rozvinulina z květů

*Panímámo rozmilá,
gá gich pěkně prosjm,*

11× 7a 6b 7c 6b 7d 6e 7f 6e

(UK Brno, bez signatury)

13. Nowá pjseň
mládencům a pannám.

D: holub přinášející druhému hořící srdce. V pozadí krajina s domy

Tisk a náklad S. Pospjssila w Chrudimi.

1. *Ach Bože můg, ach Bože můg!
kterak nynj wolá duch můg*

13× 8a 8a 8b 6a 8c 6d 8e 6d 8f 6f (g)

14. Nowá pjseň
mladencům a pannám
na světlo vydána.

D: dívka ukládající se na lůžko

W Skalici

1. *Poslyšte panny, též mládenci,
co gest se stalo w městě Gemnici.*

27× 10a 10a

15. Nowá Pjseň
na swětlo wydaná gen pro ty,
kteřj gi kaupj,
D: pouštění žilou u středověkého lazebníka
W Skalicy, 1845.
S powolenjm cýs. král. Cenzury.
Páni asentjrugete, když asentjrugete, ec.
Ozdobný závěs
1. *Páni asentjrugete,
Když asentjrugete,*
21X 7a 6b 7c 8b
16. Nowá pjsenň
o ozbrogeném Holofernu
a gebo (!)
welikomyslnosti nad swou krásou.
Přitom o nábožné Judytě z města Bethulie.
D: císařský dragoun na pádícím koni
Tisk a náklad Jos. Bergrowé w Litomyssli, 686. (!)
1. *Pozorugte wssichni moudřj mužowé,
ať gste náboženstw j kdo gakého chce,*
16X 11a 11a 12b 11b (11a 11a 6b 6b 6c 5e)
17. Nowá pjsenň
o zlé ženě.
Ach já nesstastný w tom swětě ec.
*Ach já nešťastný v tom světě,
jak jsem si swůj wěk zkazyl,*
11X 8a 7b 8c 7b 7(8)d 7(8)d 8e 7d (Strofy jsou proloženy prozaickými jedno-
větými vložkami. Parafráze písně u Erbena, Praha 1937, str. 379.)
18. Nowá pjsenň
pro mládency a panny
o krásné Fanynce.
R: Čtoucí milenecká dvojice v parku
Tiskem Jos. Berger-ové w Litomyssli 1865.
1. *Mám já děwčátko jako swět krásné,
má modré očka, co hwězdy jasné*
11X 10a 10a 9(10)b 7b
(UK Brno X-26839-298)
19. Nowá pjsenň
wssem
bohatým rodičům
na swětlo wydaná.
D: umrlec v rakvi, dva mužové s archou úmluvy, sedmiramenný swícen v pozadí
Tiskem dědičů Jozefa Škarnicla.
Poslysste panny, také mládenci ec.

1. *Poslyšte panny, také mládenci*
Co se jest stalo w městě Jemnici

15× 10a 10a 10b 10b (Poslední pětislabičný verš se opakuje)

20. Nowá pjeň,
wssem swaté Anny
milownjkům
na swětlo wydaná

D: sv. Anna, klečící před P. Marií

Tisk S. Pospjssila w Chrudimi. 1862.

Zpjwá se gako:
Z hlubokosti mé těžkosti, ec.

1. *Slyšte o diwném zázraku*
křestané rozmilj,

(Na poslední dvoustránce přitištěna litanie Pět radostí zjevení nebeského)

19× 8a 8b 8c 8b 8d 8e 8d

21. Nowá Pjeň.
Wypowězený wdowec.
Weselý spěw.

D: tři postavy starců ve středověkých oděvech

1848

Ozdobná rozvinulina v rámečku

1. *Pasla beránky na nassem poli,*
ge getelinkau setj zworánj,

15× 10a 10a 7b 7b

22. Nowý Zpěw,
Nařjkánj Milownjka.

D: nůž zabodnutý v srdci

Ach! twau láskau obkljčený.

Ozdobná trojlínka

1. *Ach! twau láskau obkljčený,*
Čtm dál hůře a hůře,

Wytisstená w Skalicy.

10× 8a 7b 8a 7b 8c 8c 7d 7d

23. Oklamaná milenka.
Pjeň weystražná mládencům a pannám.

R: milenecká dvojice, v pozadí kostel

Tiskem Jos. Berger-ové w Litomyssli 1866.

Nápěw: Když gsem gá ty koně pásal, ec.

1. *Proč pak gsi, děwče bledé?*
Proč gsi celé zemdlené?

18× 8(7)a 7b 8c 7b

(UK Brno X-26839-318)

24. Pjseň
o spravedliwé smrti,
kteráž darů nepfigjmá, žádného se ne-
stidj a nebogj; mladému, starému, bo-
hatému, chudému, stegně poslouží.
- D: kostlivec mífí oštěpem na dámu v rokokovém oděvu
- Tisk St. Pospjssila w Chrudimi. 1861.
- Zpjawá se gako: Ach gá nesfastná ssenkýfka, ec.
- Poslechněte mne mládenci,
kteří s láskou hragete,*
- 23× 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e (Parafráze písně u Čelakovského, srov. Zibrť, Biblio-
grafie, str. 29)
25. *Poslyšte, panny, též i mládenci,
co jen se stalo v městě Jemnici.*
- 16× 10a 10a (Rukopisný zápis ze Znojemska z r. 1951)
26. Swětská pjeň
pro
mládency a panny.
- D: kavalír před sedící dámou (stínový obrázek)
- Tisk u M. F. Lenka w Znojmě 1860
- „13/7 860“
- Ozdobná krajinka s tvrzí a větrným mlýnem
- Trawička se zelená,
ssla na nj má mlá,*
- 12× 7a 6b 7c 6b 7d 7d 6b (Mezi strofami prozaické jednověté vložky)
- (UK Brno, bez signatury)
27. Truchliwá pjeň
o hrozném pozdwyženj
w Polsku.
- D: emblem Maria, obklopený zbraněmi a prapory
- Tisk S. Pospjssila w Chrudimi — 1864.
- Ozdobná listová rozvinulina
- Zpjawá se gako:
Poslechněte o křestané mé hrozné zpjawání atd.
- 1. Gaká žalost protiwenstwuj
teď na světě panuge,*
- Sepsal a vydal Josef Chládek.
- 12× 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e
28. *U Brna gest pěkný pole,
gá ho vorat nebudu;*
- (Torzo bez titulní stránky)
- 9× 8a 7b R. 10c 7b

29. Wogenská Pjseň
o gednom
Cýsařském Husaru,
který dwanáct Pruských Wogáků přemohl.

D: dragoun s dámou, v pozadí krajinka s kostelem a zámkem

W Litomyssli, 1848

Ozdobný pásek

*1. Rakauský Cysař Franc
poslal od své armady*

16X 6a 7b 6c 7b 6d 6e 6f 6e

30. Wypsánj
dalece rozhlásseného a známého
Doktora Fausta,
předně z špaňhelské řeči na německou,
a opět z německé na českou řeč přeložené.

D: portrét muže s parukou

Tisk S. Pospjssila v Chrudimi 1862

*Slysste křestané pobožnj,
o příběhu přehrozném,*

23X 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e (Var. srov. Novotný, Špalíček, str. 236)

PROCÉDÉS DRAMATIQUES EMPLOYÉS DANS LES CHANSONS DE FOIRE DU 19^e SIÈCLE

Les chansons de foire occupent une place assez spéciale dans le cadre de la littérature semi-folklorique. Elles représentent un phénomène à la fois commercial et esthétique; grâce aux nombreuses fonctions esthétiques et extraesthétiques qu'elles remplissent, elles se constituèrent — au bout d'une évolution qui avait duré plusieurs siècles — en un type spécifique de tradition littéraire-musicale et théâtrale qui oscillait entre le folklore et les belles-lettres. Le caractère théâtral et dramatique de la chanson de foire est plus ou moins prononcé selon les intentions et le talent de l'auteur. Toute chanson de foire chantée en public comporte nécessairement de nombreux éléments dramatiques: elle est exécutée devant un public et devant un panneau d'images. On pourrait considérer cette sorte d'interprétation comme „théâtre d'un seul acteur“ car il y a la mimique, les gestes, les grimaces, l'intonation et la déclamation des vers non mélodiques. Ce caractère théâtral distingue la chanson de foire, chantée en public, de l'interprétation des autres genres littéraires et dramatiques du semi-folklore.

La plupart des chansons de foire ont pour fonction dominante un renseignement. Le procédé stylistique employé est le récit d'un événement. Grâce au développement du journalisme professionnel, la fonction de divertissement gagne de plus en plus de terrain dans les chansons de foire. Dès le 18^e siècle, il existe dans les pays tchèques, parallèlement avec les chansons de renseignement, un puissant courant de chansons sentimentales dont les sujets relevaient du lyrisme intime ou social. Ici, la fonction de renseignement est réduite au minimum et ce n'est guère que la présentation du texte imprimé qui fait associer de telles créations aux chansons de foire dans l'esprit du public. De nombreuses descriptions contenant des éléments de cruauté et d'horreur sont riches en procédés dramatiques. Dans les chansons sentimentales, on observe la dramatisation simple trouvant son expression dans la division du récit en strophes comportant alternativement des dialogues de différents personnages.

Dans les chansons de foire riches en procédés dramatiques, la gradation de conflits et leur dénouement ont la forme de monologue ou de dialogue. De telles chansons comportent des méditations introspectives, l'exposé rétrospectif de l'action sous forme de monologue présenté comme un souvenir d'un témoin de l'événement relaté, des réflexions morales de caractère général, des allocutions au public, etc. Le monologue et le dialogue peuvent cependant représenter un des éléments constitutifs de la structure d'une chanson. Dans ce cas, on les utilise comme des facteurs retardateurs (dans le discours direct le plus souvent) ou comme des parties constitutives de l'introduction ou de la conclusion; ils servent à nouer le contact entre le chanteur et le public.

Les dramatisations sont les plus fréquentes dans les chansons composées de strophes à deux ou à quatre vers. Les procédés linguistiques utilisés dans les formations dramatisées ne diffèrent guère de ceux qu'on emploie dans les chansons d'actualité ou sentimentales courantes et leur choix dépend surtout du caractère dramatique des faits relatés.

En conclusion, on peut donc dire que le caractère dramatique est un attribut constant des chansons de foire et qu'il résulte essentiellement du fait qu'elles sont chantées en public. L'élément dramatique n'est dominant que dans 15–20 % des textes: la description y est limitée et le discours direct y occupe une place relativement plus importante. Le caractère dramatique est exprimé par des moyens artistiques bien déterminés, telles les formules d'introduction spéciales, qui ne s'adressent pas à l'auditeur mais qui servent à l'introduire directement dans l'action, ou par des monologues et des dialogues qui constituent la chanson entière ou une partie plus ou moins grande de son texte et, enfin, des procédés non-littéraires qui apparaissent lors de l'interprétation de la chanson en public. L'ensemble de ces moyens constitue ce qu'on pourrait appeler „théâtre d'un seul acteur“.