

Beneš, Bohuslav

Dramatické postupy kramářských písní

In: *O barokní kultuře : sborník statí*. Kopecký, Milan (editor). Vyd. 1.
Brno: Universita J.E. Purkyně, 1968, pp. 115-132

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120229>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

DRAMATICKÉ POSTUPY KRAMÁŘSKÝCH PÍSNÍ

Ve svém příspěvku bych se chtěl dotknout některých méně běžných otázek, souvisejících s kramářskou tvorbou a jejím postavením jako masového jevu barokní kultury.¹ Kramářskou píseň analyzuji s použitím některých hledisek funkčního strukturalismu, jak je propracoval na začátku 40. let Petr Grigorjevič Bogatyřov, především v knize *Lidové divadlo české a slovenské*,² srovnávám základní estetické funkce kramářské písně lidového divadla, upozorňuji na shody a rozdíly a uvádím konkrétní příklady dramatizovaných kramářských skladeb.

¹ Vycházel jsem především ze Šaldova výroku o tomto období (Zápisník VIII, 1936): „Barok je dualistický: stojí na velikém ořesu, na sopečné půdě životné krise, je v něm vnitřní pojmový svár: na jedné straně přitakávání životu a přírodě, žízeň poznání i požitků z něho, na druhé straně popírání života, útek od něho, askéze.“ Současně se ovšem baroko „obracelo k lidu“. Srv. též W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921; dále vystižení protikladnosti jednotlivých proudů v barokní literatuře v hesle „Barokko“ (Kratkaja literaturnaja enciklopedija I, Moskva 1962, 456–457) a v základních pracích prokatolického zaměření u nás: J. Albrecht, *O povaze české literatury barokní*, Slovo a slovesnost 1935, 232n.; V. Bitnar, *Duch českého baroku*, separ., Praha 1935; V. Černý, *Esej o básnickém baroku*, Praha 1937; J. Vašica, *České literární baroko*, Praha 1938, 349 str.; *Baroko v Čechách*, zvl. otisk na str. 6.–8. čísla XVI. roč. *Života*, Praha 1938, 224 str.; V. Bitnar, *Postavy a problémy českého baroku literárního*, Praha 1939, 31 str.; týž, *O podstatě českého literárního baroku*, Praha 1940, 224 str.; *Zrození barokového básníka*, Praha 1940, 621 str.; Zd. Kalista, *České baroko*, Praha 1941. Proti nim jako jeden z mála zdůrazňuje pololidovou literaturu E. F. Burian, *Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád*, Kritický měsíčník 1938, 323–333. Srv. dále A. Angyal, *Die slavische Barockwelt*, Leipzig 1961 (přehled); F. Wollman, *Některé projevy vědomí sounáležitosti a součinnosti slovanské humanisticko-barokního rázu*, *Slavia* 26, 1957, 79–104; týž, *Tzv. baroko ve slovanských literaturách*, *Slavia* 28, 1959, zvl. 533n. Z hudebního hlediska alespoň L. Mokřý, *Počiatky hudobného baroka na Slovensku*. Hudobnovedné štúdie VIII, 1966, 97–108.

² Praha 1940, 314 stran. Bogatyřovovy názory je třeba samozřejmě uvádět do současných souvislostí, abychom se vyhnuli určité jednostrannosti funkcionální metody. Autor sám se snažil o dialektické pojetí vývojových etap folklórních materiálů stejně jako někteří jeho současníci, a to na rozdíl od řady dalších badatelů, kteří setrvali v původním pojetí funkčního strukturalismu. K tomu srv. zvláště: V. Voigt, *A néprajztudomány elméleti terminológiái kérdései* (Teoretické a metodologické problémy v etnografii, etnologii a folkloristice východní Evropy). *Ethnographia* LXXXVI, Budapest 1965, 481–500. Ve folkloristice srovnává jednotlivé metody nejnověji V. Gusev, *Folklor*. Sovet. etnografija 1966, 2, 3–21.

K základním estetickým funkcím lidového divadla,³ o nichž v citované knize hovoří P. Bogatyrjov, patří přeměna, interpretace, režie, scéna a jisté vlastnosti dramatického textu. Mnohé složky těchto funkcí vyhovují i kramářským skladatelům, jsou jimi přijímány, nebo je také v další vývojové fázi do jisté míry ovlivňují.⁴

³ Souborná bibliografie k lidovým hrám prozatím neexistuje. V českém lidu byly po dlouhou dobu uveřejňovány dílčí materiály a studie nestejné hodnoty, z nichž vybírám nejzávažnější příspěvky, o něž jsem také opíral své závěry. Jde o tyto příspěvky: J. Karásek, *Komedie o Františce...*, ČL 2, 1893, 53–59 a 175–180; F. Levý, *Vánoční hra žáků (studentů) staročeských*, ČL 4, 1895, 308–312; A. Hajný, *Lidová hra vánoční o třech králich v okolí Nymburka*, ČL 4, 1895, 532–533; F. Vaňous, *Chození s králem o letnicích v okolí Vlastiboře*, ČL 4, 1895, 32–34; F. Flos – V. Bolech, *Staročeské lidové hry vánoční*, ČL 4, 1895, 125–133; J. Král, *Divadelní hra lidová o sv. Janu Nepomuckém*, ČL 4, 1895, 400–406; týž, *Komedie o narození Pána...*, ČL 5, 1896, 137–143; týž, *Komedie o sv. panně mučednici Barboře*, ČL 5, 1897, 68–70 a 154–156; týž, *Hra o sv. Dorotě*, ČL 17, 1908, 173–174; K. Köpl, *Velikonoční slavnosti lidu pražského v Královské Oboře v 16. století*, ČL 5, 1896, 18–19; B. V. Spiess, *Divadelní hra lidová o sv. Jiří mučedníku*, ČL 5, 1896, 45–52; J. Holán, *Masopustní hry v Tábořsku*, ČL 5, 1896, 566–568; K. Křivý, *Masopustní hra z Třebíče*, ČL 8, 1899, 161–164; A. Podlaha, *Píseň o útrapách selského lidu z druhé poloviny 17. století*, ČL 8, 1899, 427–428; týž, *Václava Frant. Kozmanecia lidové hry z let 1644–1646*, ČL 7, 1898, 429–434, dále ČL 8, 1899, 11–16, 91–93, 238–242, a ČL 14, 1905, 129–132; J. K. Hraše, *„Se sv. Dorotou“*, ČL 9, 1900, 217–219; O. Pisch, *Sýpka svatomartinská na Hané*, ČL 9, 1900, 238–247; J. Valchář, *Žákovská slavnost na sv. Řehoře na Ledčsku*, ČL 9, 1900, 354–356; Z. Winter, *O staročeských slavnostech*, ČL 8, 1899, 28–30 a 85–87; M. Rybák, *Slovenská hra o sv. Dorotě*, ČL 13, 1904, 193–196; P. Guth, *Zábavy a slavnosti lidové*, ČL 13, 1904; 14, 1905; 15, 1906 (na různých místech); K. Rozum, ČL 16; 17; 18 a 19 (na různých místech); F. Trnka, *Růkadla maškar před 50 lety*, ČL 16, 1907, 454–455; Č. Zíbrt, *Tři neznámé kratochvilné divadelní hry lidové ze století 16.*, ČL 18, 1909, 306–325; Š. Dvořák, *Pouliční bakus na škaradou středu v Milevsku*, ČL 19, 1910, 209–217; V. Vaněk, *Loučení Syna Božího*, ČL 20, 1911, 314–316; Č. Zíbrt, *Život lidu českého na divadle 1785*, ČL 20, 1911, 99–105 a 177–186; týž, K. J. Erbena *opis opery o selském pozdvížení roku 1775*, ČL 23, 1914, 29–37, týž, *Vánoční divadla staročeská a lidová*, ČL 24, 1924, 126–127 (bibliografie); V. J. Obšívač, *Valaši (pastýřské hry)*, ČL 25, 1925, 129–131; J. Vévoda, *Vánoční hry valašské z Bystřice pod Hostýnem*, ČL 26, 1926, 93–96; Č. Zíbrt, *Z koleb sebraných od Jiřka Fejfalika*, ČL 28, 1928, 92–99. Novější práce jsou uváděny v pravidelných bibliografických přehledech v Českém lidu a v Bibliografii české historie.

⁴ Tuto vzájemnost a možnosti poměrně volného přechodu tvárných prostředků a postupů z umělé do pololidové literatury, jejich zlidovění a zpětné ovlivňování umělecké literatury profesionální lidovou slovesností je třeba mít neustále na zřeteli, protože oblíbeným zprostředkovatelem těchto vlivů byla právě kramářská poezie.

Dalšímu výkladu je třeba předeslat – to je ovšem mimo rámec této studie – že termín „lidové divadlo“ není vlastně dodnes dostatečně diferencován. Zahrnujeme sice s Bogatyrjovem do této oblasti tvorby jak občůzkové hry, tak i sousedské barokní divadlo a dramatzované výstupy obřadního charakteru, ale z hlediska žánrového rozboru a řady uměleckých postupů jde o různé oblasti, které lze sloučit v jeden celek jen s použitím funkcionalistického metodologického postupu. K tomu srv. Bogatyrjov v cit. knize, 23–27. „*Pokládám za lidové i takové hry, které vznikly z umělých dramát náboženských a světských, a to tehdy, jestliže tyto hry, když se dostaly na vesnici, zlidověly, podstatně se změnily, přiblížily se svou formou k jiným lidovým hrám a staly se tak součástí struktury, kterou tvoří folklor příslušné oblasti.*“ Velmi konkrétní podněty k řešení folklórnosti přináší na ruském materiálu B. N. Putilov, *Ob očerednyh zadačach izučenijsa istorii russkogo folklora*, Sovet. etnografija 1960, 4, 17–29, zvl. na 20n., dále V. E. Gusev, *O chudožestvennom metode narodnoj poezii*, Russkij folklor V, Moskva 1960, 24–55; S. N. Azbelev, *Otnošenije predanijsa, legendy i skazki k dejstvitenosti (s točki zrenijsa razgraničenijsa*

Jednotlivými složkami funkce přeměny jsou v lidovém divadelním projevu *masky*, *kostým* a *rekvizity*. Nelze předpokládat, že by se prodavač kramářských písní ke své činnosti zvláště upravoval, i když z pozdější doby existují jistá svědectví o stereotypnosti zevnější úpravy písničkářů.⁵ Kramářský „herec“ se tedy ve svém vystoupení neztrácí v masce, ale naopak neustále připomíná svou přítomnost a vnucuje se pozornosti publika již proto, že vystupuje nejčastěji sám nebo s minimálním hudebním doprovodem. O přeměně lze vlastně hovořit jen tehdy, když prodavač písně zpívá různé postavy odlišným hlasem podobně jako loutkář, který sám imituje všechny své hrdiny.⁶ Od hereckého projevu v loutkovém divadle i v lidových vystoupeních se však kramářovo „představení“ liší výchozím záměrem, který je zde dán reklamně-propagační funkcí kramářského tisku a snahou získat zákazníka-kupce. Neprodává tedy své umění jako loutkář, ani nevydělává příležitostně, jako herci sousedských nebo obchůzkových her, nýbrž je na prodeji závislý a interpretaci poskytuje „navíc“. Rekvizity (kromě hudebního nástroje a obrazové tabule) nejsou doloženy.

Silněji a bezprostředněji vystupuje v kramářově projevu funkce interpretací, z níž se za několik století existence a veřejné reprodukce kramářských písní vytvořila svérázná tradice, jejíž vývoj a kvalitu ovšem nelze srovnat s tradicí lidové slovesnosti.⁷ Kramáři na sebe upozorňovali

žanrov), Slavjanskij fol'klor i istoričeskaja dejstviteľ'nost', Moskva 1965, 5–25, a V. P. Anikin, *Vozniknovenije žanrov v fol'klore (K opredeleniju ponjatia žanra i jeho priznakov)*, Russkij fol'klor X, Moskva–Leningrad 1966, 28–42. O. Sirovátk a zahrnuje pod tento pojem „... všechny projevy, v nichž se herecky, tj. mimicky a dramaticky znázorňuje nějaký děj; jinými slovy, všechny výstupy, v nichž se uplatňují hlavní divadelní složky: na prvním místě přeměna herce v jinou postavu, dále divadelní maska, kostým, rekvizita, výprava, pohyb, dramatický text a režie“ (ČL 49, 1962, 49) a řadí sem tedy dětské hry, lidové obřady jistého typu, obchůzkové hry, selské-sousedské hry, lidové zpěvohry, opery a operety z 18. stol. a loutkové divadlo. Domníváme se, že termíny „lidové divadlo“ a „pololidové divadlo“ by měly být řešeny spíše z hlediska původu a genetických vlivů, tedy z hlediska jejich strukturální tvorství a teprve pak z hlediska jejich funkce, jinak se nedostaneme dále než k pouhému popisu jednotlivých jevů.

⁵ Srv. K. V. Riedel, *Der Bänkelsang*, Hamburg 1963, 14n.; G. Gugitz, *Lieder der Straße*, Wien 1954, 3–28.

⁶ O tom blíže J. Veselý, *Komedie a hry. Podle loutkářských tradic, starých rukopisů a Matěje Kopeckého obnovil...* Praha 1930, 452 str., IV. díl, XIII n. Zde jsou i některé písně, převzaté z kramářského prostředí do loutkových her, srv. 58, 171, 207. Podobně srv. F. Pujman, *Hra zpívaná a tvorba lidová*, Muzikologie 4, 1955, 130 n., O. Sirovátk a, *Vyprávění a dramatická řeč v lidové baladě*, Slovácko 1964, Uherské Hradiště 1964, 43–52; H. Laudová, *Lidový tanec a lidové divadlo*, ČL 51, 1964, 328–333 (o divadelních prvcích v lidovém tanci); K. Procházk a, *Matka žehná dceři na svatbě*, ČL 11, 1902, 446; J. Harušická, *Svatba na Slovensku*, ČL 20, 1911, 287–289 a 417–419 (lidové proslavy); Š. Dvořák, *Lidové hry na Milévsku*, Praha 1916 (recitace, skandování).

⁷ Nejvýrazněji o tom srv. A. Satke, *Hlučinský pohádkář Josef Smolka*, Ostrava 1958, 263 str., dále N. I. Savuškina, *Ob izučeníi ispolnitel'skogo načala v fol'klore*, Sovet. etnografija 1963, 3, 154–158; I. Sándor, *A mesemondás dramaturgiája* (Dramaturgie vypravěče pohádek), Ethnographia LXXV, 1964, 523–556; Z. Ujváry, *Az egyén szerepe a népszokásokban* (Úloha individua v lidových obyčejích), ibid. LXXVI, 1965, 501–520. Podrobnější bibliografické údaje srv. V. E. Gusev, *Estetika fol'klora*, Leningrad 1967, 317 str., zde na 175–190, pozn. č. 24–70.

nevybíravými prostředky, mimochodem ne nepodobnými těm, jichž při svém veřejném vystoupení používali jezuitští misionáři 17. a 18. století.⁸ Složkami interpretační funkce jak v lidovém divadle, tak i v kramářské oblasti je zvláštní intonace, způsob deklamace a skandování, specifická mimika a stírání hranic mezi divákem a hercem.⁹ Kramář jako hlavní aktér „*divadla jednoho herce*“ užívá jednotlivých složek této funkce obdobně jako lidový herec, ale s aspektem prodavače.¹⁰ Intonační prostředky jsou ovšem do jisté míry ovlivněny nápěvem písní, s nímž také souvisí způsob melodického skandování s protahováním posledních slabik veršů a hojným používáním portamenta, dodnes doložitelným např. ve vesnickém kostelním zpěvu.¹¹ Deklamace nebo skandování vychází z převládajícího sylabismu kramářského verše a řady transakcentací, které mu dodávají (zvláště v trojslabičných klauzulích) známou kostrbatost,¹² kterou jedni autoři považují za hrubý nedostatek, druzí naopak za kuriózní neopakovatelné kouzlo této tvorby.¹³ Srovnání řady tisků a podrobný rozbor však ukazuje, že tyto názory jsou jednostranné. V kramářské poezii skutečně existuje řada skladeb, které mají půvab barokní pololidovosti, vyjadřují — i když nepříliš často vybroušenou formou — city a představy svých autorů a vyvolávají podobný estetický požitek jako třeba barokní lidová malba na skle. Bohužel však takových písní není mnoho a ztrácejí se v záplavě řemeslných výrobků, určených pro širokou spotřebu. Interpreti barokního lidového divadla měli v mnoha případech možnost většího rozvinutí deklamace, protože šlo o rozsáhlejší vystoupení. V krátkých jednoaktovkách (*Salíčka, řehořské a dorotské hry*) byli však omezováni stejně jako kramářští písničkáři nevelkým rozsahem textu (v kramářské písní bývá maximálně asi 300 veršů, v průměru však sotva polovina). Deklamační složka kramářských vystoupení nabyla podobně jako intonace jistého tradičního „kramářského charakteru“, totožného s vystoupením poufových vyvolávačů všeho druhu.

Při interpretaci kramářské písně běžně dochází — podobně jako v lidové slovesnosti — k jedinečnému neopakovatelnému projevu, i když charakter improvizace lidového herce vychází z jiných funkcí. Kramářská improvizace totiž zasahuje pouze oblast reprodukční, nikoliv sám text, fixovaný

⁸ Objektivní obraz Vlčekův v *Dějiny české literatury* II, Praha 1951, 9n. a 48n.) idealizuje a sentimentalizuje J. Vašíčka (*České literární baroko*, Praha 1938, 7).

⁹ O tom porůznu v Haisových pamětech, uveřejňovaných v 17.–19. ročníku *Čes. lidu Č. Zibrtem*.

¹⁰ Další rozbor srv. P. G. Bogatyřov, *Ausrufe von Austrägern und wandernden Handwerkern als Reklamezeichen*. Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung, Berlin 1965, 60–73. Bogatyřov zde ukazuje na dramatické scénky, kterých využívají prodavači na trzích, aby přilákali kupce. Zde i další literatura.

¹¹ K otázce nápěvů a tzv. obecní noty srv. R. Smetana (*České písně kramářské*, Praha 1949), úvod, 21n.

¹² Podrobněji o tom hovořím v příspěvku *Otázky rytmicko-metrického rozboru veršů české kramářské poezie 17.–19. století*. Teorie verše I, Brno 1966, 227–235.

¹³ Dva póly protikladných názorů jsou obsaženy jednak ve studii Bartošové *O naší poezii kramářské*, *Lid a národ* II, Vel. Meziříčí 1885, 195–293, kde najdeme značně skeptické vyjádření o uměleckých kvalitách kramářské tvorby, jednak ve studích, uveřejněných v čas. *Polska sztuka ludowa* XX, 1966, č. 3–4, kde je triviální tvorba posuzována poněkud nekriticky, např. v příspěvku J. Dunina, 195n.

tiskem, a její charakter je ovlivněn existencí a složením koupěchtivého publika v mnohem větší míře než v lidové hře.¹⁴ Herci také měli mnohem více možností vyslat mezi publikum své výběrčí již během hry (pokud tak nečinil opovědník v závěru), zatímco kramář se musel o ekonomický efekt přičiňovat sám. Byl také sám sobě spojovacím článkem mezi obecnstvem a zobrazovaným dějem, sám si „konferoval“ a reagoval na publikum, z jehož středu mohl ovšem očekávat zcela minimální odezvu – jde totiž o případ, Bogatyrjovem nazývaný *pasivní kolektivnost*.¹⁵ Při interpretaci lidové hry, zvláště obchůzkové, se naproti tomu často projevuje *aktivní kolektivnost*, vyplývající z toho, že přihlízející znají předem děj a hodnotí spíše jeho provedení jednotlivými představiteli nebo variabilitu detailů než celkový dramatický tvar. Kromě toho se často cítí spoluherci (nebo jimi skutečně byli) a mají tak praktickou možnost srovnání svých představ o hře s jejím současným předváděním.¹⁶ Deklamaci i mimiku, stejně tak jako gesto a další dramatické, zpěvoherní a pantomimické výrazové prostředky je třeba individuálně srovnávat na konkrétním dokladovém materiálu, jehož je však pro barokní období poměrně málo. Ze starších vývojových fází se zachovaly většinou jen texty písní, ale i z nich můžeme usuzovat, že tržiště takového zpravodajsko-reklamního představení nespočívalo v jednoznačném zpracování detailu, ale že se v něm i tehdy přihlíželo k současné existenci dalších složek, někdy i v oblasti mimoestetických funkcí; patří k nim taková úprava děje, aby byl zajímavý a současně věcně blízký, dále snadnost nebo naopak poutavá neobvyklost nápěvu a snaha vyhovět touze kupujícího přinést domů z pouti nebo jarmarku „suvenýr“.

Některé složky interpretační funkce jsou tedy obdobné jak v lidovém dramatickém projevu, tak i v kramářově vystoupení. Zvláště zřetelně se objevují ve *zpěvavých monologiích družbů o svatbě, vyvolávačů z obchůzkových her* nebo *opovědníků v lidových barokních hrách*, kteří většinou používali buď sylabického verše, nebo rytmizovanou prózu s trojslabičnými, často transakcentovanými klauzulemi, hojnými právě v kramářské písni. Dramatická funkce jejich sólového vystoupení se velmi blíží kramářskému „divadlu jednoho herce“, ve kterém je sdělení podáno jako izolovaný výstup, který není součástí jiného dramatického kontextu.¹⁷ V těchto přípa-

¹⁴ Stav ve folklórní tvorbě zkoumá např. V. P. Anikin v článku o ústních básnických skladbách, jejich variantách a verzích z hlediska kolektivnosti folklóru (Ethnographia LXXV, 1964, 350–361), dále A. M. Astachovová, *Improvizacija v ruskom folklóre (Jejo formy i granicy v raznyh žanrach)*, Russkij folklor X, 1966, 63–78 a V. E. Gusev, *O kollektivnosti v folklóre*, ibid. 3–27.

¹⁵ Srv. P. G. Bogatyrjov, *Die aktiv-kollektiven, passiv-kollektiven produktiven und unproduktiven Tatsachen*. II. Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques. Copenhague 1940. Také G. Ortutay, *Principles of oral transmission in folk culture*. Acta ethnographica VIII, 1959, 175–221 nebo V. Adăscăliței, *Despre actul creației folclorice*, Revista de folclor IV, 1959, 1–2, 25–41.

¹⁶ To se týká hlavně fašanku, kterého se pravidelně zúčastňovali odvedenci-regrúti, takže všichni mladí muži z vesnice měli možnost konkrétní kritiky. Srv. také na různých místech u A. Václavíka, *Výroční obyčeje a lidové umění*. Praha 1959, 580 str.

¹⁷ Konkrétním příkladem jsou *Smlouvy aneb chvalitebné řeči svadební pro družbu neb držitele svatby...*, Kutná Hora 1765, které vydal F. J. V a v á k, 109 str. Spisek

dech jde o lidové a pololidové slovesné tvary, do nichž postupně pronikají zásady barokní poetiky, a kramářská píseň se tak opět projevuje jako jeden z běžných zprostředkovatelů mezi umělou a lidovou poezií již proto, že byla často jediným tištěným veršovaným textem v řadě vesnických domácností a sloužila vedle náboženské literatury reformační nebo protireformační jako jeden z mála literárních ovlivňovatelů lidového vkusu a současně jako jeho produkt. Pokud pak jde o zajímavost a přitažlivost děje, dosahovali jí kramářští autoři jednak výběrem tematiky, jednak obratným vsouváním individuálních osudů do obsahově vzdálenějších zpravodajských dějů.¹⁸

Ve srovnání s lidovým divadlem je však v kramářské tvorbě svébytná funkce scény. Kramářova obrazová tabule navozuje obdobné emoce jako scéna lidových i školských dramát, kde např. určitá barva nebo gesto byly jasným symbolem, který si divák ihned zařadil do svého příslušného okruhu představ. Stejně „makrostrukturní“ emoce vyvolává tabule s vyobrazeními vražd, poprav, přírodních katastrof a zázraků nebo vražedných nástrojů.¹⁹ Svou popisností a snahou zachytit co nejobsáhlejší děj se nápadně podobají votivním obrazům neznámých insitních (naivních) autorů, jež proužnu nacházíme v oblíbených poutních kostelech.²⁰ Stejně, jen zhruba naznačené scény jsou i v textu příslušných kramářských písní a lze vyjádřit domněnku, že právě kompoziční řazení těchto scén již předem počítalo s obrazovým znázorněním. Jistá rozvíklost některých popisů byla kromě jiného vypočítána na to, aby příslušné scény dostatečně působily v hluku tržiště nebo pouti, i když samozřejmě i zde musíme připustit jisté působení barokní poetiky, odposlouchané ze soudobé umělé poezie a jiných pramenů. Tak se mohl i divák, který přišel na vystoupení pozdě nebo něco přeslechl, zapojit do emocionálního kontextu, vytvářeného interpretací písně.²¹

současně obsahuje kramářskou píseň *Dvanácte pannen usnulo* (srv. K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, Praha 1937, 261, č. 76; F. Bartoš, *Národní písně moravské v nově nasbírané*, Praha 1901, 47, č. 55; R. Smetana – B. Václavěk, *České písně kramářské*, Praha 1949, 59) a dokumentuje prolínání obřadu, životního kroku a divadelního představení, spojeného s kramářskou poezií.

¹⁸ Na konkrétních příkladech ukazují tento postup ve studii *Přispěvek k poetice českých kramářských písní I. Zpravodajsko-historické písně*. ČL 53, 1966, 185–192 a v jeho pokračování (*II. Lyrické písně*), ČL 54, 1967, 68–76.

¹⁹ Podobně srv. Č. Zíbrt, *Cedule komediantů a zvěřinců kočujících v zemích českých před 100 lety*. ČL 21, 1912, 24–40 a 79–90. Paralelu podává B. Wiczorkiewicz, *Gwara warszawska dawniej i dziś*, Warszawa 1966, 404 str., na různých místech.

²⁰ Dodnes např. ve křtinském kostele i z doby nedávno minulé (poslední obraz je datován 1960). Některé obrazy byly doprovázeny kramářskými texty; je známa píseň o obrazu P. Marie, který odrazil kouli rouhavého střelce. Vyobrazení této události jsem našel na jednom z votivních obrazů z konce 18. století v poutním kostele ve Vamberčicích.

²¹ O společenských a obchodních poměrech na trzích a poutích srv. V. Jamera, *Klokotská pouť*, ČL 25, 1925, 272–275; B. Moravec, „Světlem jdoucí“, ČL 4, 1895, 235–237; F. K. Schubert, *Na českém jarmarce v Tábořsku roku 1850*, ČL 23, 1914, 172–179; A. Píkhart, *Španělské obrázky*, Osvěta 39, 1909, 802–813; Č. Zíbrt, *Rýjmovalky kramářské a drýdčnické na trzích a poutích*, ČL 19, 1910, 70–79; E. Horský, *Svatojanská pouť v Praze jindy a nyní*, ČL 20, 1911, 329–331; Č. Zíbrt, *Na českém jarmarce před 40 lety*, ČL 22, 1913, 80–96.

Kramář-herc neměl oddělený jevištní prostor se zvláštní architektonickou úpravou, neměl rekvizity a kostým, ale vytvářel si prostředí pro svůj přednes *obrazovou tabulí* a *vyvýšeným prostorem* („Bänkelgesang“). Zvoláním, hrou na nástroj a ukazováním děje na „kulise“ odděloval „jeviště“ od publika.²² Postavy s tabule sestupovaly v jeho podání do této náznakové scény a stávaly se jakýmsi spoluhráči zpívaného děje. Vystoupení se zřejmě vždy chápalo jako druh představení, k jehož vnitřní dramatické struktuře přispívaly texty s dialogy, jež nejučinněji ovlivňovaly spád děje. Tabule má tedy i funkci určující, dokresluje děj, precizuje představy o jeho místě a času, i funkci představující, neboť pomáhá v „hereckém“ projevu, předvádí další postavy děje a spolupůsobí při oddělování zpěváka od davu. Představující funkci má i pohyb (nápadný a často stylizovaný), i celkový přednes písně.²³

Můžeme nyní přejít k samotnému textu písní. Viděli jsme již výše, že divadelnosti kramářského vystoupení se dosahuje naplněním řady estetických funkcí, zvláště pak dramatizací samotného děje. Jde tedy v podstatě o výběr námětu, postav a prostředí, a o jejich zpracování v písní.²⁴ Zdálo by se, že některé speciální náměty samy lákají autory k dramatizaci, jako např. přírodní katastrofy, historické události, války a loupeže, avšak současně s nimi a zvláště v pozdějších vývojových obdobích jsou dramatizovány i náměty vysloveně lyrické. Dramatizace zasahují sice v barokní kramářské písní do různých námětů, avšak většina skladeb je zpracována zpravodajsky, tj. epicky až epicko-lyricky, takže divadelní funkce těchto písní se projevuje především v interpretaci. Ani výběr postav není jednoznačně soustředěn jen na určité typy, neboť mezi nimi najdeme jak představitele šlechticů, tak i měšťanů, vesničanů, vyvrhelů společnosti i jejich nejlepších reprezentantů. Postavy se projevují jednostranně, v průběhu děje se charakterově nevyvíjejí a skladbami veskrze proniká přímočaré prosazování zásady názorně odměňovat dobro a bezprostředně trestat zlo. Nepatrnou výjimku tvoří postavy některých zločinců, kteří se v závěru děje kajícíně přiznávají a litují svých skutků. Mezi postavami kramářských písní specificky vyniká čert, který na rozdíl od lidových her vystupuje vždy pod označením ďábel jako vykonavatel trestu a nástroj božího hněvu, zatímco v četných lidových hrách je to směšná postava.²⁵ Tento zásadní rozdíl je dalším článkem, jenž spojuje kramářskou tvorbu

²² Srv. také F. Stiebitz, *Pomyslné jeviště v antickém a moderním dramatu*. Věda a život III, 1937, 229–242.

²³ K tomu srv. např. obsáhlou práci T. Dömötörövé, *Naptári ünnepek-népi szinjátszás* (Die Festbräuche im Jahreslauf und das Volksschauspiel), Budapest 1964, 272 str. a recenzi V. Voigta s další literaturou v *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 12, 1966, 384–388; podobně kladná je recenze L. Schmidta v *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XIX (68), 1965, 201–202.

²⁴ Vycházím z podrobné studie K. Svobody *O literárních družích*, Praha 1949, 101 str. Zde zvl. 71n. (Drama).

²⁵ Doklady viz J. Fejfalik, *Volksschauspiele aus Mähren*. Olmütz 1864, 87, 98, 107 (dorotské hry), dále 54n. a 72 (vánoční hry). Postavou čerta se zabýval ve svých československých přednáškách také L. Röhrich v r. 1965. Čert v kramářských písních vystupuje jako objekt posměšků jen v písní o sv. Prokopovi, jinak má obdobné funkce jako v písních o Faustovi (srv. např. *Spalíček písniček jarmarečních*, usp. M. Novotný, Praha 1941, 236).

s barokními představami umělé a náboženské poezie. Prostředí děje bývá podáno s maximální přesností nebo alespoň s publicistickou věrohodností a tvoří kulisu děje často s dramatickou úkonností; černý les, bouřlivá noc, osamělé stavení a různé výjimečné okolnosti navozují předem příslušnou emocionální atmosféru.

Barokní lidové hry nemají na rozdíl od soudobých kramářských písní tak široký dějový záběr a soustřeďují se hlavně na liturgické výjevy. V obchůzkových hrách, pokud nebyly zakázány vrchností, nacházíme zbytky věrských představ a v lidových představeních pak výjevy z občanského života s obecným dějem i morálkou; ke zpracování soudobých látek z doby roboty docházelo až od poloviny 18. století. *Hra o tureckých válkách* z konce 17. století je značně alegorická, zatímco její kramářská dramatizovaná námětová paralela plní především sdělnou funkci. *Hra Salička* je více vázána na své předbělohorské vzory, kramářské písně o ženské nevěře však obvykle končí jinak pojatými vraždami a bývají pozdějšího data. *Obchůzkové hry o sv. Dorotě*, známé jako lidové dramatizace středověké legendy a písně, byly někdy doplňovány písní, jejíž text existuje běžně jako kramářský tisk v různých variantách. Lidová představení a jezuitské hry tedy obsahují i látky, běžné v kramářské tvorbě, avšak způsob jejich zpracování je odlišný.²⁶

²⁶ K nejdůležitějším edicím, které umožňují také srovnávání různorodého materiálu, patří zvláště: *Staročeské drama*. K vydání připravil J. Hrabák. Praha 1950, 256 str.; *Lidové drama pobělohorské téhož editora*, Praha 1951, 241 str. Z. Kallista, *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha 1942; A. Chaloupka, *České drama selské*, Praha 1927, 117 str.; J. Bartoš, *Loutkářské hry českého obrození*. Praha 1952, 321 str.; F. Menčík, *Prostonárodní hry divadelní I. Vánoční hry*. Holešov 1894. Týž, *Velikonoční hry*, 1895. S. Souček, *Rakovnická vánoční hra*. Brno 1929, 255 str. F. Vogt, *Die schlesischen Weihnachtsspiele*. 1901. Dále z jinojazyčného prostředí O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*. Wien-München 1966, 1096 str. L. Schmidt, *Le Théâtre Populaire Européen*. Paris 1966, 506 str. Slovenskými materiály se zabývají: R. Žatko, *Postavy Slovákov v polských a bielo-ruských ľudových bábkových hrách vianočných*, Slovenský národopis 10, 1962, 3-70; Č. Zíbrt, *Hra žebrači, z polské řeči do češtiny přeložená 1619*, ČL 20, 1911, 364-366; A. Fischer, *Polskie widowiska ludowe*, Lwów 1916; J. Krzyżanowski - K. Żukowska-Bilip, *Dawna facecja polska XVI-XVII w.* Warszawa 1960, 648 str.; K. Badecki, *Polska komedia rybaltowska*, Lwów 1931; týž, *Polska liryka mieszczańska*, Lwów 1936; týž, *Polska fraszka mieszczańska*, Kraków 1948; J. Cierniak, *Zaborowska nurta*, Warszawa 1956, 422 str.; týž, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*. Warszawa 1963, 448 str.; o ukrajinských lidových představeních v Moldavsku píše H. J. Spetaru (Narodna tvorčist ta etnografija 10, 1966, 6, 36-41). Sovětským ruským materiálům se věnovali A. Grebnev, *Teatr narodnogo tvorčestva*, Sovetskoej iskusstvo z 1. 5. 1950; N. N. Veleckaja, *O pozdnem etape istorii rusknoj narodnoj dramy*, Sovet. etnografija 1963, 5, 20-31; A. Vsevolodskij-Gerngross, *Russkaja ustnaja narodnaja drama*, Moskva 1959, 135 str.; P. N. Berkov, *Russkaja narodnaja drama XVII-XX vv.*, Moskva 1953; bulharským lidovým divadlem se zabývá R. Kacarova - Kukudova, *Naroden kuklen teatar. Kukli ot Karpi*, Izvestija na Etnografski institut i muzej VI, 1963, 409-424, kde v bibliografii uvádí i práce o lidové dramatice, ne jen o loutkovém divadle; jihoslovenské materiály přináší N. B. Rožin, *Grada o narodnoj dramy*, Narodna umjetnost I, 1962, 92-109; N. Kuret, *Ziljsko štehanje in njegov evropski okvir*. Ljubljana 1963, 212 str.; N. B. Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb 1963, 370 str.; L. Nădejde, *Tema haiducească în teatrul popular*, Studii și Cercet. Institut. Artei 6, 1959, 2, 195-209; V. Adăscăliței, *Aspecte din dramaturgia populară, Teatrul popular de haiduci*, Limba și liter. 2, 1956, 7-34.

Zpracováním námětů se dramatinované kramářské písně blíží baroknímu divadlu tam, kde se v nich dodržují obecné výrazové prostředky dramatických funkcí. Za základ dramatičnosti se obvykle považuje soustava příčinně spjatých skutků a událostí, jistý boj protikladů, konfliktnost. Tento požadavek lze však v kramářské poezii aplikovat s jistým omezením, neboť hlavním prostředkem rekonstrukce společenské praxe je zde výklad anebo popis děje i s nezbytnou úvahou, vyjadřující individuální názor autora (který ovšem není v rozporu s obecnou morálkou). Sdělností se však dramatinované kramářské písně podobá četným lidovým barokním jednoaktovkám, jejichž relativní dějová statičnost byla částečně převzata ze středověkých her. Řada kramářských autorů se přidržuje běžné kompoziční struktury dramatického děje a dává přednost jednovrcholové kulminaci monoepizodického děje v závěru skladby. Jinde najdeme vyvrcholení na začátku poslední třetiny, po němž následuje závěrečná moralizující úvaha, nebo naopak má píseň zřetelnou zápletku a teprve po ní výraznou krizi a rychlý závěr. S momentem posledního napětí kramářští autoři nepracují; kromě toho je zvláště v barokních tiscích hrubá fabule známa z titulního listu. Jako příklad pro srovnání kompoziční struktury dramatinované kramářské písně a lidového divadla volím *Komedii o turecký vojně* a soudobou dramatinovanou píseň *Lamentaci tureckého velkého vezíra Kara mustafa Baša, kterouž roku minulého 1683... velmi smutně zpíval*.²⁷

Hra obsahuje prolog, v němž vystupuje bůh války Mars, a je rozdělena do pěti scén; mezi II. a III. je sedm interludií. V úvodu se pyšný Turek holedbá, že vyvrátí evropské říše a na důkaz své moci zarazí do země sloupy jako symboly neústupnosti (= expozice a zápletky). Císař se snaží získat spojence, ale ani česká, ani německá země, ani blázen sloupy nemohou pohnout (kolize). Po interludiích, obsahujících scény s verbíři, sedláky, ženou, bláznem a židem následuje císařova prosba k bohu; Maria i Kristus slibují pomoc, posílají anděla, a když konečně se oběma zemím (představovaným heraldickými zvířaty lvem a orlem), arciknížatům, císaři a andělovi podaří společně pohnout sloupy, objeví se znovu vyhrožující Turek, kterého však zahání na útěk Kristus, jenž se postavil na zázračnou ochranu císaře (vyvrcholení). Hra má zřetelný alegorický ráz: heraldická zvířata, symbolické sloupy, Mars, Kupido, Maria a Kristus se střídají v průběhu celého děje. Jedinou možností projevu lidských charakterů jsou interludia, jejichž představitelům nejde o abstraktní cíle, ale o hmotný zájem, který ostře kontrastuje se vznešeností myšlenek alegorických částí děje.

V kramářské písni je expozicí sám titul. Text je rozdělen na čtyři části: „Velký vezír mluvív“ (15. 6a8b8a8c6a), v níž vezír naříká nad svou pýchou, která ho přivedla k porážce, a chce se vzdát Mohameda, protože vidí, že křesťanský bůh je lepší. Druhá část má název „Velkého vezíra žena s dětmi a přáteli“. Je to 9 strof stejného verso-voého složení jako v první části; obsahují výčitky nad porážkou, ztrátou majetku a oplakávání osudu manžela. Třetí část „Turecké vojsko společně na svého vezíra naříká“ jsou 4 strofy různých projevů lítosti nad ztraceným majetkem a kořistí. Závěr tvoří šestistrofy výklad „Mufti, nejvyšší turecký kněz, mluvív“, v němž se pronášá rozsudek smrti na vezírem a jeho důstojníky. Zápletky je podobně jako ve hře zformulována již v úvodu (turecká pýcha), avšak motivace je poněkud jiná, protože jde o líčení situace po porážce Turků u Vídně. Kolize (vezírův monolog) je vytvořena popisem následků bitvy, krize se projevuje ve výčitkách ženy, přátel a vojska, vyvrcholením je muftiho odsouzení.

²⁷ *Komedii o turecký vojně* viz *Lidové drama pobělohorské*, Praha 1951, 81–107. *Lamentaci*... sv. *Špalíček písniček jarmarečních*, 63–70.

Oběma tvary prostupuje shodně základní motiv turecké pýchy, avšak v kramářské písni je pojat jako retrospektiva. Zázračná porážka Turků je zde tedy uvedena hned v úvodu, zatímco komedie ji dramaticky končí. Kramářskému autoru tedy zřetelně jde o zpravodajství o minulé události, k němuž shodou okolností podává stejný výklad jako hra, tj. potrestání turecké pýchy. Porážka vojska a závěrečný ortel pro vezíra jsou ve srovnání s kompozicí komedie dva dramatické vrcholy, mezi nimiž je děj jenom rozváděn do podrobnosti a vyplněn ironickým výkladem. Dramatičnost písně je založena na potrestání vezírovy pýchy (o níž se dozvídáme z jeho monologu), nikoli však na trestu za strategickou neschopnost, a to je právě individualizační prvek, kterého často užívají kramářští autoři. Strofy, obsahující výtčky ženy a vojska (2. a 3. část), mají prakticky týž význam a věcný obsah, jako interludia ve hře. I zde se totiž projevují právě lidské pohnutky, lítost nad ztrátou kořisti, soucit s raněnými a výtčky nad porážkou. Výsledek děje je na rozdíl od hry přesně konkretizován (dobyť Vídne). Alegorií autor neužívá. Oba tvary jsou si blízké svým ideovým východiskem (religiózní) a bez ohledu na ně i některými složkami kompoziční struktury. Vznesené postavy v obou případech rozvíjejí děj převážně formou monologických úvah, funkční dialogy jsou jen v interludiích. Autorská řeč je v písni obsažena ve vystoupení muftiho, v komedii v objevení Kristové, zatímco císař (hlavní postava) je líčen jako ustrašený a bezradný.²⁹ V obou případech jde o poměrně statický děj (od něhož se odchyľují jen interludia), je splněn požadavek konfliktnosti, vyjádření stanoviska autora v kramářské písni, semknutosti děje i požadavek existence sdělné funkce.

Postavy kramářských písní jsou jednoznačně citově identifikovány jako kladné a záporné. V dramatizovaných textech soustřeďují autoři pozornost na povahopisy, které se tak stávají jakýmsi režijními poznámkami. Zevnějšku postav se věnuje minimální pozornost a děj bývá spíše motivován a rozváděn na základě jejich prožitků a představ. Charakteristika bývá obvykle umístěna hned na začátku děje; v jeho rozvoji působí jako retardáční moment a bývá spojována s průběžnými moralizujícími úvahami, popisy průvodních okolností děje a exklamacemi.²⁹ Za základní dramatiizační prostředek lze považovat používání monologu a dialogu v těchto případech:

1. *Monolog, zaměřený na publikum (popisný, jevištní):*

- a) *autorský* – skladatel promlouvá v 1. osobě se záměrem být považován sám za mluvčího svých názorů. Světských písní tohoto druhu bývá méně než nábožných a autorský monolog je součástí předchozího výkladu. Tak např. v písni *Novina jistá a pravdivá, nikdáz prve neslýchaná, kteráž se vskutku stala roku tohoto 1674 v zemi sedmíhradské*. . . vrcholí ve vyprávění o sporu chudáka s bohatčem o půdu autorský komentář takto:

Protož všickni ouřadové,
rychtáři i konšelové,
jenž v povinnostech býváte,
teď hroznu vejstrahu máte.

²⁹ Jednotlivé motivy hry jsou obsahem několika strof jiné kramářské písně o Turcích, srv. *Špalíček*, 52 (motiv anděla strážce s. 54 a 56, motiv zanechání kořisti s. 56). Na tomto místě se nebudu zabývat dalším podrobným srovnáváním.

²⁹ K dialogům a monologům srv. K. Svoboda, *O literárních druzích*, 83n. a J. Mukařovský, *Dvě studie o dialogu*. Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, 129–156.

V dalších čtyřech strofách pokračuje výzvou k zachování světské spravedlnosti.³⁰ Podobného postupu se používá ve většině náboženských písní, vzývajících svatě a zároveň varujících před nesprávným jednáním.

b) *aktérský* – autor vyjadřuje své názory prostřednictvím některé postavy děje, obvykle hlavní. Celá skladba může být napsána v 1. osobě. Ve starších vývojových obdobích jsou tyto písně vzácné, nejhojnější jsou v milostné lyrice do r. 1848. Dokladem těchto písní je např. *Píseň nová kratochvilná, všem pracujícím pacholkům pro obveselení mysle na světlo vydaná* (1742).³¹

2. Ó, bído, bído zlostné roboty,
kterak já smutný dočkám soboty,
dělej celý tejdén,
večír sotva lehmem,
hleďte.

5. Voves, fezanku, to sobě prodám,
za to v hospodě piva nalejt dám,
vezmu sobě Káču,
vesele s ní skáču,
hleďte.

10. Že jsem byl s holkou v háji zeleným,
hned sem na osle seděl dřevěným,
nebohá dívčice
přišla do trdlíce,
hleďte.

2. *Monolog, zaměřený na další postavy (dějový, divadelní):*

a) *aktérský* – autor se monologem obrací k dalším postavám děje a komentuje jejich vztah k sobě.³²

1. Adio, má znejmilejší
loučiti se budu
a za falešnou lásku
pěkně ti děkuju,
kdyžs mne tak opovrhla,
snad jinšího miluješ
a mne upřimného
(:víc nepamatuješ:).

3. *Dialog (převážně jevištní, aktérský):*

a) *jako výhradní forma kramářské písně*, jejíž jednotlivé strofy jsou psány jako přímé řeči, někdy uvozené označením mluvčího. Jde ponejvíce o dialog mezi hochem a děvčetem, jako např. *Píseň nová vojanská, pro obveselení mysle na světlo vydaná*.³³

6. Panna:

Ó, Fortuno vždy nešťastná, ó jak jsi mne podvedla,
zdála jsi se bejtí šťastná, mé srdce jsi ranila,
prudkou střelou tak hluboce mé srdce jsi střelila,
ó, když jsem byla jakživa tvé lásky nepoznala.

³⁰ *Spalíček* . . . , 22, cit. str. 29.

³¹ *Ibid.*, 150.

³² *Ibid.*, 218.

³³ *Ibid.*, 190.

7. Mládenec:

Již jest darmo očekávat, tambor tluče na buben,
nemohu tu déle ostat, z města pomašírujem,
a ty, ó má nejmilejší, podej mně tvou ručičku
a já tobě na rozchodnou dám ti ještě hubičku.

- b) *dialog jako součást celkového děje, uvozovaná jako přímá nebo polopřímá řeč, navazující na popis, výklad nebo úvahu. Tento případ je nejběžnější. Ze starších skladeb je tak zpracována Jistá a pravdivá novina žalostivá, kteráž se jest stala nedaleko Rejna Kolína ... (1682).*³⁴ Prvních šest strof uvádí do děje, zatímco sedmá bez přechodu navazuje jako přímá řeč:

7. Ach, ty má dcero nezbedná,
statku mého ukrádáš,
majíc k zalíbení lotra,
jemu statku dodáváš.

R. Vtom hned s pláčem k otci řekla,
vztekajc se co čert z pekla,
neb se otce ulekla.

8. Řkouc: Jestliž by kdy co vzala,
bych tu hned zkameněla,
nebo na tomto místě
zaživa se propadla.

R: Chtějtež věřit, otče milý,
nejsem vinna, jakž mne nyní
béřete v zlé domnění.

9. Slyšíc otec její klení
hrůzou dal se v modlení
a s pláčem zařval nad zlostí
své dcery, tak bezbožný.

R: Matka jak dceru hned mile
vzala jest v stranu té chvíle,
řka: Mé dítě rozmilé.

10. Když jsi náš statek poděla,
aby se jí přiznala:
kdo jest jej na ní vyloudil,
by pravdu pověděla.

R. Ona před matkou po třetí
dala se v přehrozně klnutí,
hrozno bylo slyšeti.

Obdobného charakteru jsou dialogy různých pololidových příležitostných skladeb nejen kramářského, ale i jiného určení.³⁵ Uvedené dramatizace pronikaly postupně do světských kramářských písní nejčastěji z nábožen-

³⁴ *Ibid.*, 43.

³⁵ Srv. např. J. Hille, *Vitání vrchnosti na Lnářsku roku 1727*. ČL 11, 1902, 492 až 493; H. Opočenský, *Pasquilly z posledních let vlády Rudolfa II*. ČL 16, 1907, 359 až 360, 423–428; P. O. Plaček, *Soukenické „kassaci“ v městě Pacově*, ČL 17, 1908, 203–204; A. Hnilička, *Někdejší „kasace“ na našem venkově*, ČL 18, 1909, 35–37.

ských skladeb, ovlivněných četbou evangelia z kazatelny a kázáním, legendami a výkladem zázraků, litaniami a adoracemi svatých. Starší náboženské tisky obsahovaly rozhovory Krista s učedníky, monology smrti, dialogy mezi Adamem a Evou, Tobiášem a andělem nebo Marie s Kristem na kříži a daly tak vzniknout jistému stereotypu rytmizované prózy případně řádků, spojených asonancí nebo rýmem, nejčastěji gramatickým. To vše se v nejstereotypnější formě projevuje v kramářském verši, kompozici a dialogu.

Slovník dramatizovaných kramářských písní barokního období neobsahuje v podstatě žádné odchylky od soudobých veršovaných lidových her, pololidových skladeb a ostatních druhů kramářské poezie.³⁶ Snahy o vznešenou řeč nebo vlivy nářečí, patrné ve hrách a dodávající jim charakteristického koloritu, se v kramářské tvorbě projevují poměrně nepatrně. Podobně se v ní neobjevují pregnantní výrazy lidových textů, ale spíše *poloměstská hovorová řeč*, známá ze soudobé literární tvorby a konverzačních příruček.³⁷ Komika slova, spočívající v záměnách slov nebo v jejich záměrných zkomoleninách, v kramářské písni nebývá. Běžné kramářské stereotypní výrazivo bylo již popsáno jinde a dramatizované písně se z něho nijak významotvorně nevyčleňují.³⁸ Pouze jeden poznatek zasluhuje jisté pozornosti. V dramatizovaných skladbách zřetelně převládá *sdrůžený rým* obdobně jako ve veršovaných divadelních hrách. Lze samozřejmě hovořit pouze o tendenci, nikoliv zákonitosti, ale tato tendence je dosti výrazná a proniká jak ve hrách, tak i v kramářských písních patrně pod vlivem soudobé umělecké poezie, jejíž autoři dávali tomuto rýmu ve čtyřveršových strofách přednost, zatímco osmiveršové strofy rýmovali obvykle střídavě.³⁹ U kramářských textů je však často obtížné stanovit, zda v nich jde o čtyřveršové strofy s větším počtem slabik (10–16) ve verších, nebo o osmiveršové strofy s kratšími řádky; některé texty, tištěné in continuo, připouštějí možnost obojího výkladu a rozhodnout může jen nápěv, pokud se dochoval. V dalším vývojovém období kramářské písně šlo někdy o tzv. dělené osmiveršové strofy, z nichž první polovina byla rýmovaná střídavě

³⁶ Kramářské písně lze srovnávat s texty různých skladeb, jejichž popisnou bibliografii uveřejnil C. Zíbrt, *Starodávna prstonárodní četba lidu českého a polského*, ČL 26, 1926, 1–22; jiné prameny a studie ke srovnávání jsou např. J. Matl, *Deutsche Volksbücher bei den Slaven*, Germ.-Romanische Monatschrift, N. F. V, Hf. 3, Heidelberg 1955, 193n.; J. Ambroziewicz — A. Rowliński, *Postuchajże wierny ludu ...* Warszawa 1963, 157 str.; H. Naumann — G. Müller, *Höfische Kultur*. Halle-Saale 1929, 158 str., zde zvl. na str. 34–44 (Die Bedeutung der Form).

³⁷ Srv. *Grammatica linguae boëmicæ, methodo facili...* Præge Typis Adalberti G. Konias 1704. Autorství Jandytovo je uvedeno jen v některých vydáních. V edici z r. 1732 je na 20n. přídavek Compendium verborum maxime necessariorum, v němž např. pod záhlavím Slova stěžování, Slova lání a Slova nevrlosti (44–50) najdeme řadu výrazů, známých ze soudobé kramářské tvorby, která tedy zachycuje jak literární, tak i hovorové výrazivo.

³⁸ Základní příspěvky k jazykové stránce kramářských písní jsou uveřejněny ve sborníku *Václavkova Olomouc 1961*, 209–249 (Michálková, Trost, Bečka, Horálková). Další materiál uvádí C. Zíbrt, *Písně s vložkami nesouvislými a směsí podivných slov a zkomolenin*, ČL 26, 1926, 171–174 a J. Svoboda, *O textech kramářských a lidových písní*, Radostná země 11, 1961, 3, 81–82.

³⁹ Řadu dokladů lze najít v Bítňarově antologii *Zrození barokového básníka*, Praha 1940.

a druhé čtyřverší obkročně nebo přerývaně. Záleželo také na počtu slabik ve verších a opět na nápěvu; to však je již námět pro jiné úvahy.

Některé obecné jazykové prostředky prostupují jak lidovými hrami, tak i kramářskými skladbami. Jsou to např. *úvodní formule*, jimiž upoutává pozornost jak kramářský interpret, tak i lidový herec v postavě ze hry nebo jako opovédník. Do kramářské písně asi přešly ze středověkých her a historických písní:⁴⁰

Poslyštež mé řeči nyní,
všickni páni, panny, i vy paní,
řeč, kterúz vám praviti budu . . .

Slyšte, panny, i vy, panie,
takot praví nášě psanie:

Charakter kramářského vystoupení má i *Prologus a Epilogus ze Selského masopustu* (1588),⁴¹ stejně tak i závěr K o c m á n k o v a *Interludia kratochvilného* (1646).⁴²

Nu, počme, piva vám koupím,
s vámi se se všemi loučím.

Podobně i Corydon a Tityrus v úvodu *Rakovnické vánoční hry* ze 17. století používají stejných výrazových prostředků jako kramářští autoři:⁴³

Ó, jak mne žalost veliká
trápí a bolest všeliká!
Ach, jak mé srdce ztrápené
všecko mám a zkormoucené!

Obdobně zpívá opovédník v *Komedii o Františce . . .*,⁴⁴ jehož vystoupení se jak formově, tak i významově rovná předběžným obsahům písní, umístěným na titulních listech:

. . . jistě že jsou všichni žádostivi
slyšet a vidět naši komedii,
kterážto figurována bude o Františce anglického krále,
kterak ona přišla do hrozného žaláře,
vězení císaře tureckého,
skrze generála Mince z rodu sprostého,
jenž přijal službu u krále anglického.
O čemž ihned uslyšejí,
když v tichosti pozor dají . . .

Přeměna, interpretace a scéna, jakož i některé specifické rysy dramati-
zovaného textu (výběr námětů, postav, prostředí a jejich zpracování v kom-
pozici, dialogizaci a jazykové stránce) navozují při srovnávání lidových her
a dramati-
zovaných kramářských písní závěrečnou otázku: do jaké míry lze
v kramářské tvorbě ve sledovaném vývojovém období hovořit o skutečné
tragičnosti a komičnosti. Oba základní druhy jsou konkrétně

⁴⁰ *Staročeské drama*, Praha 1950, 45 a 73.

⁴¹ *Ibid.*, 151 a 189.

⁴² *Lidové drama pobělohorské*, Praha 1951, 27.

⁴³ S. S o u č e k, *Rakovnická vánoční hra*, 215n. Další příklady viz u J. N ě m e č k a, *Lidové zpěvo hry a písně z doby roboty*, Praha 1954, 175 a jinde.

⁴⁴ *Lidové drama pobělohorské*, 175n.

vyjádřeny osudy postav. Doktor Faust nebo člověk, který prodal svou manželku či přišel o majetek při živelní pohromě, jsou zřetelné univerzální tragické postavy, a to nejen v kramářské poezii.⁴⁵ V barokním pololiterárním povědomí však postupně přestalo záležet na výchozím principu poetiky, hrdinové začali být přizpůsobováni běžnému životu a tragičnost začasné záležela v tom, že se svým jednáním z tohoto běžného průměru vymykali ať již náboženským smýšlením (rouhání nebo nedostatečná katolická horlivost se ihned trestá), nebo zápornými morálními vlastnostmi (zločinec, pyšný člověk...). Protireformační duch proniká celou kramářskou tvorbou: bůh je sice převážně trestající postava, ale současně je dobrotivým útočištěm všech utiskovaných. Dábel je jednoznačně záporná postava a nástroj trestů. Člověk dojde odplaty, i když ďábla využívá (Faust) nebo se mu posmívá. Člověk nesmí v kramářské tvorbě ani odporovat bohu, ani se přátelit s ďáblem — tyto případy vytvářejí (kromě jiných) tragický konflikt.

Komično je naproti tomu založeno na pokusech o zesměšnění sedláka nebo řemeslníka či měšťana, což se přirozeně netýkalo šlechty a duchovenstva; pokud se takové písně vyskytují, nejsou to kramářské písně v plném slova smyslu, ale individuální tvorba autorů, vedených snahou o reformu, nikoliv o výdělek. Konformnost a převládající jednostrannost kramářské komiky je přirozeně podmíněna existencí rozsáhlé cenzury, o níž obvykle apologeti baroka mlčí. Ve vyhraněné formě se však ani tragično, ani komično nevyskytuje. Tragično mnohdy spočívá ve snaze o „vysoký“ jazyk a nadnesenost děje, zatímco komično proniká do tohoto postupu jako projev neumělosti a nevyváženosti formy a obsahu písně. V jednotlivých skladbách se tím porušuje vnitřní struktura složek a vznikají texty, v jejichž naivních veršících se prolínají křehké city s rozmáchlým slovním gestem, a úspěšná snaha podat informaci ztrácí na účinku použitím reklamního hororu.⁴⁶ Scény vysloveně tragické s několikaňsobnými vraždami a střikající krví nevinných děcek překračují svým rozsahem a drastickým naturalismem hranici druhu a začínají působit komicky. Scény zřetelně komické o zlých ženách nebo mužích vedou naopak k zamyšlení nad společenskou determinovaností těchto jevů, tedy opět ve výsledném tvaru přecházejí z jednoho druhu do druhého. Drastický horor kramářských písní je zřetelné dědictví středověkých interludií a především barokních církevních her a odpovídá jednotlivým požadavkům jezuitských exercicií.⁴⁷

⁴⁵ Nejpropracovanější je ovšem tematika faustovská, srv. J. Jakubec, *Historická píseň... o Janu Doktoru Faustovi*, ČL 5, 1896, 426–429; A. Kraus, *O české písní faustovské*, ČL 7, 1898, 265–272 a 335–339; J. Soukup, *Historie o doktoru Faustovi*, ČL 17, 1908, 476; Č. Zíbrt, *K písním o Faustovi*, ČL 7, 1898, 445–446; K. Rozum, *Píseň divná o Faustovi z roku 1799*, ČL 13, 1904, 207; srovnávací materiál najdeme u G. Grabera, *Ein Kärntner Spiel von Doktor Faust*, Graz 1943; L. Kretzenbacher, *Faust zwischen Höllensturz und Gnade*. Heimat im Volksbarock. Kulturhistorische Wanderungen in den Südstalpenländern. Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, Bd. 9, Klagenfurt 1961, 15n.

⁴⁶ Zajímavý doklad o písňovém cyklu o smrti, soudu, pekle a nebi podává v této souvislosti J. Vašica, *České literární baroko*, 15n.

⁴⁷ Jejich přehled podává nejuplněji V. Bitnar, *Postavy a problémy...*, 221–225 a v brožůře *O podstatě českého literárního baroku*, Praha 1940, 16–23.

V lidových hrách, kde druhové povědomí je značně otřelé, nacházíme velmi podobné poměry.⁴⁸ Také zde prolíná tragično i komično jednotlivými scénami a ve hrách zkušenějších autorů můžeme dokonce sledovat i záměrné střídání napětí a uvolnění. Tak např. v desíti různých textech hry o sv. Dorotě, publikovaných F e j f a l i k e m, najdeme vždy komické vložky buď v jednání katů, nebo v postavách čertů, kteří se škodolibě pošklebují či hrají karty o duši pohanského krále.⁴⁹ Vliv barokní umělé poetiky se ve hře projevuje jen ve ztvárnění základní myšlenky, zatímco výběr scén (nabídka královy ruky, pak ruky katovy) je zaměřen na upoutání divákovy pozornosti. Dorota, král, legát a andělé vystupují v uměřené formě vznešené tragédie; ve vystoupeních lidových postav a čertů jsou patrné zbytky frašek z interludií; celkový styl některých Fejfalíkových variant (zvl. č. XVII) pak odpovídá kramářským dramatizacím.⁵⁰ Srovnáme-li tyto hry s básní *O svaté panně Dorotě z cyklu Svatoroční muzika A d a m a M i c h n y z O t r a d o v i c* (1661),⁵¹ uvidíme na první pohled, že barokní básník akcentuje především hlubokou víru a odhodlání Doroty dát se i mučit a popravít pro své přesvědčení, zatímco divácky zajímavé prvky (nabídky sňatku, scény s katem) jsou zcela opomenuty. Současně však naturalistický popis mučení, srovnávání krásných květin a ctnostného života a motivů růží a ovoce z rajske zahrady, jimiž byl Teofil obrácen na křesťanskou víru, zřetelně ukazuje na vliv barokního pojetí kontrastnosti, kterou je naplněna i kramářská tvorba. Dialogy se uplatňovaly již v původní lidové legendě a je pravděpodobné, že při paralelní existenci takto dialogizovaného textu, lidových her a lidových písní (s většími či menšími změnami přetiskovaných v kramářských tiscích) docházelo ke vzájemnému ovlivňování, na němž se podílela i tvorba profesionálních básníků.

Michnův text:

1. Pěknou dnes velmi růžičku,
přesazenou do rajske zahrádky,
drahou nad míru perličku,
přenešenou na nebeské hrádky,
vidíme s radostí,
s mnohou veselostí.
8. Tu víc ukrutník rozpálen
velel Dorotu ohněm mučiti,
od hněvu jsouce ošálen
rozkázal jí hrozně v ústa bítí,
neb jest se mu smála,
na muky nedbala.

Lidový text:

1. Byla krásná Dorota,
pobožného života.

⁴⁸ Srv. zvláště F. Menčík, *Přispěvky k dějinám českého divadla*, Praha 1895, dále W. Klínger, *Do wplywów starożytności na folklor*, Lud XV, 1909, 22–26; sborník *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej*. Wrocław 1965, I, 540 str.; J. Krzyżanowski, *Paralele*. Warszawa 1961, 587 str.

⁴⁹ Fejfalík, *ibid.*, 81–167.

⁵⁰ Srv. též M. Kopecký, *Geneze hry o sv. Dorotě od E. F. Buriana*, ČL 51, 1964, 86–90; týž, *K využití starší literatury v lidových svitách E. F. Buriana*. Sborník prací filosof. fak. brněnské university 1965, D 12, 47–55.

⁵¹ *Zrození barokového básníka*, 393–396.

19. Král dal olej vařiti,
Dorku na něm smažiti.
20. Čím se déle smažila,
tím víc krásy nabyla.
37. Stojí mezi anděly
jako hvězda na nebi.⁵²

Shrneme-li nyní uvedené poznatky o divadelnosti a dramatičnosti barokních kramářských písní, jejich funkcích a výrazových postupech a prostředcích, docházíme k tomuto závěru:

1. Veřejnou interpretaci všech kramářských písní lze považovat za „*divadlo jednoho herce*“ s příslušnými strukturními funkcemi;

2. část kramářských písní, v nichž je významotvorně využito dialogů a monologů, lze považovat za *dramatizace* a z tohoto hlediska srovnávat s lidovým divadlem;

3. ve srovnání s lidovými hrami a výstupy má kramářská poezie *totožné mimoestetické funkce* (náboženskou, satirickou, sociální a hospodářskou). *Odlišuje se* v zásadě svou *funkcí zpravodajskou*, která zde tvoří dominantu. Kramářská poezie neobsahuje vůbec funkci magickou, málokdy regionalistickou a jen sekundárně funkci obřadovou;

4. ze základních *estetických funkcí* lidového divadla jsou v kramářské poezii zachovány některé *strukturní složky textu* (dramatizace, kompozice, ustálené obraty), *zpracování námětu, postav a prostředí, téměř všechny složky funkce interpretační a částečně funkce scény*. Funkce přeměny nabývá v kramářské tvorbě na rozdíl od lidového divadla jiného charakteru a naprosto odpadá funkce režie;

5. barokní postupy (zvláště kontrasty mezi epickým a dramatickým naturalismem a deminutivní lyričností, některé vlastnosti verše a kompozice) se v kramářské poezii vyznačují značnou houževnatostí, přetrvávají hluboko do 19. století a staly se *typickým příznakem* tohoto druhu tvorby.

DIE DRAMATISCHEN ELEMENTE DER BÄNKELIEDER

In dieser Studie analysiert der Verfasser, mithilfe der funktional-strukturalistischen Methode, einige Beispiele der Dramatisierungen im Bänkelsang, vor allem aus der Barockzeit. Die ganze Struktur der ästhetischen Funktionen der Bänkelpoesie vergleicht er mit der volkstümlichen Dramatik und in den konkreten Liedern werden ihre Kongruenzen und Unterschiede, hinsichtlich des Volkstheaters, aufgezeigt. Der Autor kommt zu den folgenden Schlußfolgerungen:

1. die öffentliche Interpretation aller Bänkellieder kann man als ein „Theater eines Einzelschauspielers“ mit den zuständigen Strukturfunktionen ansehen;

⁵² Tomuto textu (F. Sušil, *Moravské národní písně*, Praha 1951, 20, č. 8) odpovídá v podstatě i text kramářského tisku. Srv. podrobně K. Horálek, *Staré veršované legendy a lidové tradice*, Praha 1948; o dorotské legendě zvl. 38n. Autor zde uvádí text tisku z r. 1878; jeho nezměněné znění z r. 1845 je v brněnské Státní vědecké knihovně pod sign. St 137503-1 (34 strofy). O verši těchto písní srv. t ý ž, *Přehled vývoje českého a slovenského verše*, Praha 1957, 63 str.; zde 31–32.

2. einen Teil der Bänkellieder, im deren Text Dialoge und Monologe eine entscheidende Rolle spielen, seien Dramatisierungen genannt und, von diesem Standpunkt aus, mit volkstümlicher Dramatik verglichen;

3. manche außerästhetische Funktionen (religiöse, satirische, soziale und ökonomische) sind in den Bänkelliedern vergleichsweise mit dem volkstümlichen Theater und dem Volksspiel identisch. Ausserdem aber behalten die Bänkellieder noch die berichterstattende Funktion, welche hier eine Dominante bildet und damit diese Lieder von dem Volksschaffen grundsätzlich unterscheidet. Die Bänkelpoesie hat keine magische Funktion, selten eine regionalistische und, nur sekundär, die rituelle;

4. von den ästhetischen Funktionen des Volkstheaters sind in der Bänkelpoesie einige strukturelle Komponenten des Textes enthalten (spezielle Dramatisierung, Komposition, stabile Sprachwendungen), weiter typische poetische Bearbeitung des Sujets, der Gestalten und deren Umwelt; weiterhin fast alle Bestandteile der Interpretation und teilweise auch die Funktion der Szene. Die Umwandlung erlangt in den dramatisierten Bänkelliedern, im Vergleich mit dem volkstümlichen Theater, einen wesentlich andren Charakter; die Funktion der Regie entfällt vollkommen;

5. die literarischen 'Ausdrucksmittel des Barocks (vor allem Kontraste zwischen dem epischen und dramatischen Naturalismus und dem deminutiven Lyrismus; einige charakteristische Eigenschaften des Verses und der Komposition) sind in den Bänkelliedern beträchtlich stabil, sie überlebten das 19. Jahrhundert und sind ein typisches Symptom dieser Art des Schaffens geworden.