

Beneš, Bohuslav

Základní otázky poetiky kramářské tvorby

In: Beneš, Bohuslav. *Světská kramářská píseň : příspěvek k poetice pololidové poezie*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. [45]-161

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120331>

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.

I. ČÁST

ZÁKLADNÍ OTÁZKY POETIKY KRAMÁŘSKÉ TVORBY

1. PISNĚ S PŘEVAHOU EPIKY

Druhová charakteristika

Při rozboru druhové podstaty kramářské epiky vycházím z obecných pouček literární teorie o epice jako objektivním a syžetovém zobrazení skutečnosti.¹ Využívání děje jako základního prostředku pro estetické ztvárnění životních faktů je běžné především ve zpravodajsko-historických písních a skladbách s pověrečnými látkami, zatímco zázraky, legendy a apokryfy bývají nejčastěji podány jako lyrickoepické písně, jak uvidíme dále. Malá diferenciacie a vzájemné prolínání žánrů je však příznačné právě pro kramářskou tvorbu, takže o druhu nebo žánru lze vždy hovořit jen s jistým omezením; vhodnější je mluvit o převaze příslušných prvků v jednotlivých skladbách.² Dějová kontinuita bývá totiž narušována autorskými odbočkami a komentáři, které retardují epický tok a systematicky v něm připomínají existenci autora (nebo interpreta), který určuje publiku, na co má soustředit pozornost. V písních s převahou epiky bývají tyto odbočky až v 35 % všech strof. Malá druhová a žánrová odlišnost je však také do jisté míry výsledkem stereotypní zakázkové práce literárně neškolených autorů, kterým šlo hlavně o rychlý odbyt.³

Objektivní prožitky postav, vnější události a prostředí jsou v kramářské „epice“ předváděny v jednání stabilních charakterových typů, v jejichž spo-

¹ Folkloristika nemá samostatně propracovanou poetiku folklórních druhů a žánrů a každý pokus v tomto směru je svým způsobem průkopnický. Při zpracování teoretické části výkladu jsem použil především J. Mukařovského *Kapitol z české poetiky I–III*, Praha 1948, dále téhož, *Dobrovského Česká prosodie a prosodické boje jí podnicené*, Česká literatura 2, 1954, str. 1–29, a výsledků, uveřejněných ve sborníku *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. Hledí sem také řada příspěvků ze sborníku *Studie z estetiky J. Mukařovského*, Praha 1966. Na lidovou a pololidovou slovesnost se dá aplikovat řada literárně teoretických poznatků, o nichž hovoří S. Wollman, *Sistema žanrov kak problema sravnitel'no-istoričeskogo literaturavedenija*, in: *Problemy sovremennoj filologii*, Moskva 1965, str. 341–349. S výhodou lze použít i některých novějších sovětských prací: je to např. V. I. Čičerov, *Voprosy teorii i istorii narodnogo tvorčestva*, Moskva 1959; A. Veselovskij, *Neizdannaja glava iz Istoričeskoj poetiki A. Veselovskogo* (komentář V. Žirmunského), *Russkaja literatura* 1959, 2, str. 175–190 a 3, str. 89–123; V. V. Vinogradov, *Sžužet i stil. Sravnitel'noistoričeskoje issledovanije*, Moskva 1963.

² Tento jev je samozřejmě známý i v lidové slovesnosti, i v umělecké literatuře. Estetický tvar nemusí vždy obsahovat jen složky jednoho druhu a jednotlivá díla nelze třdit schematicky. Na rozdíl od uvedených oblastí tvorby mají kramářští autoři sice největší sklon k schematizování, avšak to se týká ponejvíce formových prostředků. Srv. V. P. Anikin, *Vozniknovenije žanrov v folklore*. In: *Russkij folklor X*, 1966, str. 28–42; N. Krausová, *K teorii literárnych druhov*, *Litteraria III*, Bratislava 1960, str. 311–353; též, *K teóriam o vývine epiky*, *Litteraria V*, 1962, str. 29–63.

³ A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle (Saale) 1956. Teoretické závěry uplatňuji v dalším výkladu.

lečenské praxi se vždy ilustruje základní myšlenka o nutnosti bohabojného života (v tiscích ze 16.–1. pol. 18. století) nebo o nezbytném vítězství dobra či obecného principu spravedlnosti (koncem 18. a v 19. století). Epický děj, obvykle s jedním konfliktem, je tedy do jisté míry přizpůsoben dějovému – a částečně také formovému – modelu, který je publikem apriori očekáván. Písňe s převahou epiky bývají zaměřeny převážně na záporné společenské jevy, jejichž výběr a zobrazení slouží k moralizující didaktice. Kladných společenských jevů si kramářské písňe všimají méně, neboť pro autory je výstražný případ zřejmě epicky mnohem nosnější než čítankové příběhy, které se spíše zpracovávají lyrickoepicky. Stylizaci ovšem i zde musíme zase chápat s ohledem na celkovou strukturu kramářské tvorby. Není výsledkem uvědomělé kombinace a záměru, ale vlastně jakýmsi dosazováním do stereotypních formulek, které se vyvinuly v kramářské tradici. Vedoucí mimoestetická složka jejich struktury, tj. senzačnost a s ní spojená publicističnost skladeb, zaměřených v epice na podání novinky, ovlivňuje do jisté míry i složky estetické; značnou funkci má přitom fantastika a hyperbolizace, jejímž kontrastním protipólem je statický a rozvěklý detailní popis prostředí, pohnutek, činu, nebo samotného děje. Míšení věcnosti a naturalistického popisu s emocionálními exklamacemi, barvitými nadsázkami a výběr neobyčejných příběhů patří k běžným uměleckým postupům kramářských autorů.

Písňe s převahou epiky (a smíšené lyrickoepické písňe) patří k nejstarším druhům kramářské poezie a je přirozené, že v přesunu jejich tematiky i formy lze vysledovat jistý vývoj. Ve starším období (do konce 17. století) zaujaly autory vedle novinových zpráv „z černé kroniky“ různé magické a pověrečné látky, které jsou zobrazovány se stejnou snahou o věrohodnost jako běžné společenské novinky. Od druhé poloviny 17. století přibývá zpravodajských písni – je sice obecně známo, že jejich datování je málo spolehlivé, ale podle století a dějů lze tisky určovat aspoň přibližně. Novinářské, publicistické skladby ztrácejí však od 2. poloviny 18. století svou společenskou základnu, neboť jsou zatlačovány mnohem obsažnějšími prozaickými novinami, které se i u nás začínají pravidelně vydávat. Autoři tisků se ovšem nijak podstatně neodchylují od původního zaměření a vesměs dávají přednost senzačním zprávám před pověrečnými a legendárními syžety; zprávy stále častěji nabývají formy jakési reportáže. I zde samozřejmě záleží na autorově nadání a zvláště na pečlivosti, která jen v nemnohých případech blokuje setrvačnost tradice a stereotypnost polystrofických útvarů.

Vliv soudobé literární tvorby se v české kramářské epice projevuje minimálně.⁴ Svéráznost autorského pohledu, triviálnost výrazu a mělkost všeobecných idejí si totiž kramářské skladby podržují od svého vzniku jako výsledek působení jiné než umělecké literatury a snad by spíše bylo možné hovořit naopak o jistém vlivu právě jejich postupů a prostředků na literární tvorbu českého obrození.⁵ Svým bezprostředním vztahem ke konkrétním faktům života se kramářská epika vzdaluje také lidové poezii. Zdálo by se, že u západních Slovanů, kde se hrdinský epos nevyvinul jako na Balkáně nebo u vý-

⁴ L. Droppová - Markovličová, *Jarmočná pieseň v našej národnej kultúre*, Slovenský národopis 8, 1960, str. 529–553; autorka obdobně hovoří o slovenských textech.

⁵ D. Bergová, *Ohlas kramářské písne v obrozenecké poezii*. In: Václavkova Olomouc 1961, Praha 1963, str. 126.

chodních Slovanů, by kramářská epika mohla zaplnit jak místo historické písně, tak i eposu. V historických písních opravdu nacházíme někdy až překvapivé stylistické shody s kramářskou oblastí, ale výběr dějů a především jejich ideové ztvárnění jí neodpovídají.⁶ Sám hrdinský epos je svou cykličností, specifickou funkcí epitet konstans a celkovou alegoričností včetně kanonizovaných výrazových prostředků kramářské epice vzdálen.⁷ Kramářské skladby s převahou epiky jsou poměrně samostatným druhem, jehož struktura vychází převážně z protireformační propagandistické literatury a uměleckou a lidovou slovesností je ovlivňována jen nepatrně.

Žánrová charakteristika

Žánrová diferenciacie kramářské epiky je relativně latentní jako diferenciacie druhová, jak uvidíme dále. Základní složkou je ovšem děj a jeho námět a z tohoto hlediska lze obecně rozdělit kramářské skladby na tři hlavní skupiny, které pak ve větším či menším počtu dokladů dále nacházíme v písních lyrických a lyricko-epických, kde jsou zastoupeny s nestejnou intenzitou.

Do první skupiny lze zařadit písně *zpravodajsko-historické*, v nichž tematicky převažují skladby senzačně-zpravodajské ve vlastním smyslu slova (popisy vražd, zločinů, loupeží, neštěstí, přírodních katastrof), dále skladby s vojenskou tematikou (popisy válek, revolucí, vojenské služby), a historické písně sociálně politického zaměření (o robotě, poddanství, vztazích mezi bohatými a chudými).⁸ Žánrově jsou to buď objektivní publicistické popisy (zaměřené na sdělení bez jiného estetického záměru) a jim blízké kramářské záznamy historických dějů, anebo volná vyprávění o novinkách nebo historických událostech, v nichž se s kronikářským zájmem spojuje snaha o členění děje do ucelených epizod a vyjádření individuálních prožitků postav.

Druhou velkou skupinou jsou písně o *zázracích a světská zpracování legend*. Žánrově jde většinou o jednoduchou variantu zpravodajsko-historické písně s uvedením takového děje, který bezprostředně vyžadoval řešení nadpřirozeným zásahem; ponejvíce šlo o zázračné zachránění z nebezpečí nebo trest za rouhání. V legendách jde vždy o kramářské zpracování nějakého exempla nebo části evangelia, kde děj slouží jako ilustrace k moralizování.

Poslední skupinou je *písněové zpracování pověrečných látek*. Tyto skladby se liší od písní o zázracích jinou zápletkou a jiným způsobem rozuzlení, v podstatě však zachovávají sdělovací charakter a různé formy moralizování.

⁶ U západních Slovanů je lidový epos v podstatě supponován existencí historických písní a částečně baladami. K tomu srv. *Historické píesne*. Texty a komentáře připravil R. B r t á ň, Bratislava 1953. Z českého prostředí J. J i r e č e k, *Dějepisné písně XVI., XVII. a XVIII. století*, Praha 1876; J. L a n g e r, *České prstonárodní obyčeje a písně*, Časopis Českého museum 8, 1834, str. 58 n.

⁷ M. M. P i l s e c k i j, *Voprosy razvitiija eposa v uslovijach vzniknovenija gosudarstvennosti*, Sovetskaja etnografija 1959, 4, str. 26, t ý ž, *Istorizm russkich bylin*, Moskva 1962; M. B r a u n, *O realizmu a fantastičnosti v epické stylizaci*, Zprávy SČN 1962, 1–2, str. 1–5 (je zajímavé, že některých hyperbolizací používají kramářští autoři také, ovšem se zcela jiným záměrem než pěvci lidového eposu); L. I. J e m e l j a n o v, *Nekotoryje voprosy genezisa istoričeskoj pesni*, in: *Istoriko-literaturnyj sbornik*, Leningrad 1958, str. 58–66. Při studiu druhovosti a žánrovosti lze s výhodou využít závěrů V. E. G u s e v a, *Estetika folkloru*, Leningrad 1967, kap. I.I, str. 98–163.

⁸ Typický příklad srv. Soupis č. 89.

Ve starších skladbách bývá argumentace veskrze religiózní a jen v ojedinělých případech se přestupky čarodějnic a různých nenormálních zločinců trestají světskou mocí.

To jsou základní tematické oblasti kramářské poezie s převahou epiky. V rámci těchto skupin můžeme sledovat i hrubé rozdělení žánrových rysů; protože však je kramářská tvorba živý organismus, jehož estetické zobrazení skutečnosti odpovídá jiným druhům pololidové literatury, nelze ji mechanicky rozdělit podle předem vypracovaného schématu. Opakuji znovu, že přesnější bude hovořit o převaze epických rysů, o převaze žánru vyprávění, kronikářského záznamu a reportáže nebo o převaze stylistických prvků popisu, líčení, charakteristiky nebo úvahy.⁹ Příklady kramářských písní s převahou epiky uvádím v Ukázkách kramářských textů č. I–V, str. 166–175.

Zpravodajsko-historické písně

Otázkám společenského života věnovali autoři zpravodajsko-historických písní největší zájem, ovšem čistě epické zpracování najdeme v relativně menším počtu dokladů; o nich hovořím dále. Senzační náměty o zločinech a přírodních katastrofách, kterým se detailním popisem, datováním, uváděním jmen, místních názvů a komentáře dodává zdání objektivnosti, tvoří asi 20 % z celkového počtu analyzovaných tisků a zaujímají tak první místo ve výskytu vůbec. Dvě nejčastější příčiny zabití nebo vraždy jsou vražedný úmysl a nešťastná láska; v této druhé skupině však epické prvky bývají často doprovázeny lyrickými. K dalším motivům patří různé magické a erotické epizody, nešťastná náhoda, nenávist a pomsta, střídavé pominutí smyslů, motivování „vlivem ďábla“; různě je podložena sebevražda. Jako smrtící nástroje zná autor kramářské písně pistoli, šavli, nůž, případně užil moderního způsobu sebevraždy:¹⁰

2. A on sobě zamiloval
dceru chudého dělníka
protože tak hezká byla.
Mařenka se jmenovala.
4. Matka se naň osopila
po synu botou hodila,
můžeš se raději utopit,
nežli si ji za ženu vzít.
6. A tak se spolu radili
jak by svatbu slavili
večer k deváté hodině
dali se přejet mašině.

⁹ Kromě sbírek a popisů kramářských tisků, které jsem již citoval, byly vzaty v úvahu ještě tyto edice: M. Novotný, *Písničky jarmareční, většinou výpravné a vesměs starodávné*, Praha 1930; J. Šafařík – V. Příkrýl, *Kramářské písně kroměřížské provenience*, Věstník muzea v Kroměříži 7, 1963, 16, str. 109–117 (bibliografický soupis); E. Janda – F. Nötzold, *Die Moritat vom Bänkelsang*, München 1959; G. Gugitz, *Lieder der Strasse*, Wien 1954; P. Pogány, *Folklor és irodalom kölcsönhatása I*, Budapest 1959.

¹⁰ Citovaná ukázka je ze skladby v Soupisu č. 7, další doklad srv. č. 204.

Zárliví mladíci střílejí sebe, své dívky, případně soky, anebo nešťastní milenci umírají, zabíjejíce se vzájemně.¹¹ Smrt sestry mstí i sourozenci.¹² Loupežné vraždy jsou oblíbeným námětem jak v 18., tak i hluboko do 19. století. Všem je společné krvavé násilí a obsáhlý naturalistický popis pokud možno několika vražd současně. Polyepizodičnost je jedním z rozlišovacích znaků epické kramářské tvorby, kde se zpracovávají jak klasické mezinárodní látky (zabití syna-vojáka rodiči), tak i epizody ze současného života.¹³ Zde je kromě specifického výběru námětu a jeho zpracování nápadná i snaha o moralizující komentář, která více než jiné rysy zřetelně odlišuje oblast kramářských skladeb od jiných. Zcela zvláštním syžetovým specifikem jsou kramářská zpracování vražd nemluvnat, motivovaných magicky, i když se vrazi kryjí rouškou zdánlivé snahy o morálnost. Tak se např. bába snaží zabít čtyřčata na základě přesvědčení, že je to důkaz o plurální paternitě, nebo se zabité nemluvně zapéká do chleba nebo vytrhává z matčina břicha.¹⁴ I speciální případy vražd z vilnosti nebo vyvraždění celé rodiny v záchvatu střídavého pomnutí smyslů otce nebo matky jsou oblíbenou tematikou kramářských skladelů.¹⁵

Také zprávy o přírodních katastrofách zůstávaly vyhrazeny kramářské zájmové oblasti, ať již šlo o záplavy, zemětřesení, větrné smrště nebo požáry.¹⁶ Zpracování těchto látek bylo různé a jen vzácně máme možnost srovnat dvě na sobě nezávislá líčení téže události, jako je např. zpracování epizod ze zemětřesení v Lisabonu r. 1755, a to v tiscích z let 1756 a 1863.¹⁷ Autoři pracovali naprosto nezávisle, ale z jednoho pramene (nebo snad faktologicky navazovali), neboť se shodují v základních údajích o době a rozsahu neštěstí a v několika vylíčených epizodách, avšak v epickém popisu postupují samostatně. Každý také zdůrazňuje jiné okolnosti či události.

Rada přírodních katastrof a úkazů má většinou úzký vztah k náboženské motivaci. Kdybychom sestavili úplný seznam zázračných znamení na obloze – zdaleka to nejsou jen komety – a konfrontovali je s astronomickými údaji např. o polárních zářích, mohli bychom odhalit jak přibližné datování některých kramářských tisků, tak i případné posunutí data vydání podle historických údajů o válkách nebo hromadných onemocněních, vzniklých zdánlivě jako následek těchto úkazů. Znamení na obloze jsou obvykle výzvou k pokání a dobrým skutkům a projevem rozhněvaných nadpřirozených bytostí. Jen nemnozí církevní cenzoři přišli na to, že takový výklad má vlastně mnohem blíže k pohanství než k církvi.¹⁸

¹¹ Doklady srv. Soupis č. 6, 68, 97, 187 a Smetana – Václavek, str. 106.

¹² Soupis č. 95, srv. též Bartoš (1901), str. 82, č. 104.

¹³ A. Aarne – S. Thompson, *The types of the Folktale*, Helsinki 1964, (dále jen Ath), č. 939A. K tomu viz K. Krejčí, *Putování sujetu v „synu zavražděném rodiči“*, Slavia 18, 1947–48, str. 406–437. Doklady srv. Soupis č. 31, 81, 84 a Smetana – Václavek, str. 92, 98, 100, 103 a 220.

¹⁴ Novotný, str. 88, 95, 116; Soupis č. 183.

¹⁵ Srv. Soupis č. 75, 82, 84, 178, 204.

¹⁶ Srv. Soupis č. 39, 69, 136; Novotný, str. 228; Smetana – Václavek, str. 185.

¹⁷ Srv. Soupis č. 128; Novotný, str. 206.

¹⁸ Srv. Soupis č. 22, 74, 93, 186; Novotný, str. 192, 200; Smetana – Václavek, str. 179, 182. Zajímavým lidovým dokladem z terénního výzkumu je vyjádření starého předzpěváka z poutí z Benešova u Boskovic, který mně v r. 1958 ukázal kancionálovou moud-

Válečná a revoluční tematika se v kramářské písni soustřeďuje v epizodách z bojů s Turky, dále se líčí hrdinské činy rakouských generálů, bitvy s Napoleonem, události roku 1848 a 1849 a tažení Prusů do Čech. V kramářských skladbách je turecké tematiky využito především k historickému výkladu (obléžení Vídně Turky a polská pomoc, porážka Turků v Maďarsku pomocí božího zázraku, rozhovor muftiho a vezíra, vzývání nadpřirozené moci o pomoc...),¹⁹ Všechny tyto tisky jsou ze 17. století, tedy aktuální, a zabírají širší historické události. Napoleonské války jsou v kramářských písních zobrazeny vždy z hlediska rakouské státnosti. Ironizuje se zklamání sedláků, kteří po příchodu francouzské armády očekávali úlevu v robotě a změnu systému,²⁰ ironizuje se sám Napoleon, vypočítávají se jeho neúspěchy a popisuje se bitva u Slavkova.²¹ Rakouští (a ruští) generálové jsou naproti tomu vzory hrdinství a zmužilosti.²² Obsáhlá líčení revolučních událostí v letech 1848–1849 jsou zaměřena jednak na loyální politický přehled, jednak na jednotlivé epizody: Košutovo povstání, pražské a vídeňské nepokoje.²³ Zvláště poslední námět byl velmi lákavý a je politicky i umělecky vyspěle zpracován v chrudimském tisku, který je samostatným komentářem jen s nepatrnou stopou kramářské senzačnosti; je složen přirozeně v protirevolučním duchu.²⁴ V podstatě jde v kramářské písni o celkové historické obrazy nebo epizodická líčení bitev, v nichž individuální osudy jsou jen v některých písních hlavním autorským zájmem. Existují ovšem také tisky, které se zcela podřizují tvůrčímu principu lidové rekrutské poezie. Vojenské službě ostatně věnují kramářští autoři minimální pozornost a parafrázuji v některých skladbách loučení s rodiči, sourozenci a s milenkou, v němž bývá obsažen také prvek furianství, známý již z lidových písní. Najdeme také popis odvodu (i násilného) a vojenského života. Tyto tisky s folklorními prvky tvoří zhruba asi 20% celkové vojenské tematiky v kramářské písni.²⁵

Písne o robotě a poddanství staršího data (kolem poloviny 18. století) postrádají zcela přirozeně jakoukoliv sociální kritiku a dokonce vyjadřují rezignaci.²⁶ Jedním z podstatných rysů je stesk na osobní nesvobodu, nemožnost volného výběru manželky a na chudobu. Sedláka-robotníka dokonce jedna píseň varuje, aby nepodporoval povaleče a potulné žebráky.²⁷

litbu za déšť a prohodil, že se ji s procesím nerad modlil, protože hned za ní následuje modlitba proti dešti – a to prý dělali už „pohani: jedné tak, podruhý tak, a ten pámbu taky pak jedné pomohl, jedné né“.

¹⁹ Srv. Novotný, str. 7, 52, 58, 63.

²⁰ Srv. poznámky č. 91 k I. části; Soupis č. 43 a 3 (zde je vynecháno 8 straf, líčících bídu za francouzské okupace). Texty srv. se záznamem v Jindřichově Chodském zpěvníku III, str. 8, č. 4.

²¹ Srv. Soupis č. 166; Novotný str. 248; Smetana – Václavek, str. 157.

²² Smetana – Václavek, str. 155.

²³ V uvedeném pořadí: Novotný, str. 190; Smetana – Václavek, str. 199 a 172; Soupis č. 5 a 169.

²⁴ Smetana – Václavek, str. 174.

²⁵ V uvedeném pořadí: Soupis č. 101; Novotný, str. 190; Soupis č. 12; Smetana – Václavek, str. 159, 150, 153; zvláště pak v písni u Smetany – Václavka, str. 159 o vojně v Itálii, kde také hoch vzpomíná na matku a domov zcela ve stylu rekrutské písně.

²⁶ Novotný, str. 150 z r. 1742, další ibid. str. 154.

²⁷ Smetana – Václavek, str. 201.

Sociální vztahy lidí jsou diktovány robotou. Ze sedláka tyjí údajně lenoši, cikáni a pomocní dělníci, sedláci jsou však naopak po sklizni nafoukaní a urážejí ostatní. Jistá podlézavost pánům je v jiném tisku vystředána ostrou protipanskou notou, nabývající výrazu sociální výčitky.²⁸

Proč ta zem stromek zrodila
když on z jara nekvěte
proč mě matka na svět zplodila
když nemám nic na světě.

Bezprostřední vztah mezi boháčem a chudákem – klasická pře o kus odoraného pole v písni ze 17. století – je zde ještě řešen zázrakem, který dává průchod spravedlnosti.²⁹

Tento všeobecný úvodní přehled námětů zpravodajsko-historických písní je čerpán z materiálů, které uvádím v závěrečném soupisu kramářských skladeb, vybraných pro naši ukázkovou sondu a částečně doplňuje texty, publikované Smetanou–Václavkem a Novotným. Strukturní souvislosti s ostatními složkami celkového estetického tvaru vyjdou však zřetelněji najevo v rozboru textů, které jsem zvolil jako doklady epických zpravodajsko-historických písní.³⁰

První příklad je typický kramářský popis zemětřesení v Lisabonu PRAVDIVÝ HROZNÝ PŘÍBĚH O PŘEUKRUTNÉM ZEMĚTŘESENÍ LÉTA 1755 DNE 1. LISTOPADU, A TO SKORO CELÉHO TAK VELKÉHO SLAVNÉHO MĚSTA LIZABONU V PORTUGALU I KRÁLOVSKÉ RESIDENCI. VŠEM V PÍSEŇ UVEDENÝ I Z OKOLNÍCH MĚST A KRAJIN ŠKOD TRPĚJÍCÍCH K POLEPŠENÍ A K USTRNUTÍ VYDANÝ. PŘEDNĚ V PRAZE A NYNÍ V LITOMYŠLI 1756. ZPÍVA SE JAKO: POZDRAVEN BŮH, FRANTIŠKU, ETC.³¹ Námětem skladby je demonstrování boží moci na přírodní katastrofě, která zde však není vylíčena jako trest za hříchy, naopak je jí postiženo bohobožné křesťanstvo. Na pravděpodobnou odplatu poukazuje pouze poslední verš 7. strofy:

považ, kterak Bůh mocný trestá, když toho chce.

V písni je vylíčen průběh zemětřesení a z něho vyvozen závěr o možnosti podobného potrestání i u nás. Logika výkladu se zde přesouvá k jednoznačnému konstatování:

21. Co jest naše zem česká zkusila, to víme,
a jaká metla božská přijde, to nevíme,
všechno zlé se děje, svůj svého sužuje,
vlastní přítel druhého v ničem nelituje.

²⁸ Srv. Soupis, č. 104; tematicky shodné s č. 191.

²⁹ Novotný, str. 22.

³⁰ Tyto příklady jsou vybírány tak, aby se na nich postupně mohly ukázat typické znaky kramářské tvorby. Zdůrazňuji, že nejde o výběr chronologický nebo editorský, nýbrž o sondy, z nichž konkrétně vycházím k teoretickým závěrům. Jsou vybírány vzhledem k tomu, aby se na nich ilustroval vývoj, případně stabilita kramářských žánrů.

³¹ Novotný, str. 206, 22x 13a 13a 12b 13b.

22. Ach, Kriste, rozpomeň se na tvé svaté rány,
nechtěj v hněvu trestati nás bídné křesťany, . . .

Podle autorova názoru, vyjádřeného hlavně v 2. a 22. strofě, nejde o imaginární „hříchy“ běžných náboženských tisků, ale o zcela světský pohled, jehož religióznost je v podstatě vnější formalitou. V řazení jednotlivých motivů děje a jejich vnitřní strukturní souvislosti se zajímavě projevuje feudální hierarchizace hodnot i společenského postavení. Popis následků otřesů země začíná zkázou kostelních staveb a královských paláců, pak teprve následují kupecké lodi a majetek. Také skromné epizody o zachránění krále, papežského legáta a naopak o smrti dalších osob zachovávají společenský žebříček: král, duchovenstvo, řádoví příslušníci, ostatní lidé. Pro zvýšení emocionálního účinku jsou tyto scény proloženy oslovením matek a dovoláváním se jejich soucitu. Vedle obecné praktické ukázky působení nadpřirozené moci se zároveň názorně předvádí její účinek na epizodických osudech několika jednotlivců. Na rozdíl od běžně kramářské produkce nejsou tito jednotlivci podrobně popisováni, protože hlavní pozornost je soustředěna na kolektivní následky zemětřesení. Ve snaze o zpravodajskou přesnost srovnává autor velikost Lisabonu a Prahy, aby si posluchač mohl učinit názornou představu, a znamenitou kontrastní zkratkou vystihuje jeho zkázu:

Třikrát větší než Praha zajisto
již docela zkažený, leží prázdné místo.

Kompoziční řazení jednotlivých motivů je podřízeno promyšlenému pořádku.³² Úvodní strofu střídají tři strofy expozice (popis místa děje). Následuje pětistrofová zápleтка (průběh zemětřesení), tři strofy kolize (emocionální složka, oslovení posluchačů), šest strof krize (vliv zemětřesení na osudy lidí) a závěrečná úvaha o čtyřech strofách. Z celkového počtu dvacetidvou strof je bezprostředně syžetu věnováno čtrnáct (63 %), ostatní jsou nesyžetové, tj. úvahy a popisy (37 %), z nichž však tři strofy (13 %) mají bezprostřední vztah k ději. Sumárně lze tedy konstatovat, že asi 76 % strof je věnováno epickému syžetu nebo s ním úzce souvisí. Strukturní sepětí motivů odpovídá chronologicky skutečnému průběhu událostí v čase a prostoru a dokládá reportážní charakter písně. Zajímavou kompoziční funkci má vložená třístrofová emocionální vložka, která se víceméně opakuje ve většině epických písní. Po předběžném vylíčení průběhu katastrofy totiž následují strofy, obracející se k matkám:

10. Považte, matky milé, jenž své dítky máte,
s bolestí starostlivě je vychováváte,
poslyšte s pilností to velké neštěstí,
ach, pohněte se nad tím k velké utrpnosti.

³² V dalším výkladu vycházím z analýz K. Olivy v knize *Theorie literatury*, Praha 1946. Dále je rozvádí V. Štěpánek, *Teorie literatury*, Praha 1966. Terminu motiv používám ve významu, jež pro své pojetí funkce stanovil V. Propp, *Morfologija skazki*, Leningrad 1928. Pro zachování literárněvědné terminologie zde termínu „funkce“ neuvádím, i když významově velmi dobře odpovídá analýzám folklórních a pololidových textů.

V kompozičním schématu zaujímají tyto strofy v podstatě místo kolize a pravidelně oddělují počáteční fázi děje od jeho pokračování a vyvrcholení v krizi, po níž může (ale nemusí) následovat peripetie, naplněná v kramářských skladbách obvykle nějakým trestem, vylíčením následků apod. Umístění této kolize uprostřed vypjatého epického děje je zřetelně diktováno potřebou znovu upoutat pozornost a hlavně vzbudit soucit a lítost posluchače; tento emocionální „náraz“ ho připraví ke vnímání dalších stupňovaných hrůz.

Motivace jednotlivých kompozičních složek v písni je těsná; autor bezprostředně přechází od příčin k následkům, zvláště mezi 10.–12., 17.–19. a 19.–22. strofou. Důsledně se dodržuje postup od celkového popisu k jednotlivým detailům děje. Autor ukazuje na jedné straně osud obyvatel Lisabonu, na druhé hovoří o jejich bohobojnosti – tento princip kontrastnosti do jisté míry podporuje vytváření napětí, které je podloženo nevýraznou gradací (jednotlivé otřesy – následky – individuální osudy). K jakémusi dramatickému účinku přispívá sám titul písně, který svou formulací vzbuzuje zájem. Gradace děje však neprobíhá ve směru vývoj – vyvrcholení – zvrát – zakončení, nýbrž předvádí se pouze vývoj děje a jeho vyvrcholení. Individuální osudy lidí mají spíše funkci ilustrační a jsou statickým obrazem jistého stavu. Sám vypravěč se výslovně připomíná jen v závěrečných strofách. Nová estetická skutečnost, která takto vznikla, působí jak svým námětem, tak i uvedeným kompozičním řazením strukturních prvků jako jednotný celek se snahou o maximální přiblížení skutečnosti samé. Detailní popis, jinak běžný a rozvláčný, je zde použit jen jako neretardační složka děje a v řazení věcí se zachovává stejná hierarchie jako v řazení osob. Protože nejde o vylíčení individuálních osudů, nenavozuje píseň kramářskou baladičnost, vyskytující se v jiných, převážně lyrickoepických písních. Děj se popisuje v minulém čase.

Jazykové prostředky směřují k maximální sdělnosti.³³ Tato funkčnost jazyka je ovšem vlastností veškeré kramářské tvorby i tam, kde by se zdálo, že esteticky nebohatý jazyk je na druhé straně vyvážen maximální dějovostí. I když např. kramářská lyrika obsahuje přece jen vyšší procento estetických jazykových prostředků, přesto nelze v kramářské tvorbě v plném rozsahu hovořit o „epickém“ nebo „lyrickém“ jazyku, neboť primární sdělnost překrývá všechny ostatní složky, ať již jsou součástí básnického slovníku, obrazného pojmenování, syntaxe nebo figur. V uvedeném pořadí je proberu v naší ukázce, abychom získali podklad pro další srovnávání. Z důvodů, obsáhleji zmíněných v 1. části práce, nás při rozboru jazyka kramářských písní nepřekvapí jeho stereotypnost a celkově nízká barvitost. Kromě několika dialektismů

³³ Jazykovou stránku zpracovávám na základě prací, které se dotýkají i pololidové literární tvorby a lidových písní. Srv. F. Bartoš, *Příspěvky k textové kritice lidových písní*, Časopis Matice moravské 23, 1899, str. 1–26; F. Cuřín, *Poznámky k jazyku české odrhovačky*, Naše řeč 29, 1945, 3–4, str. 68–76; J. Gebauer, *O metaforických obrazech básnictví národního*, Listy filologické 1, 1874, str. 97–117, 225–252; F. Homolka, *Vložky v písních lidových*, ČL 26, 1926, str. 314; I. Hošek, *O poměru jazyka písní národních k místnímu nářečí*, Praha 1897; V. Kochol, *K sémantice slovenskej ľudovej piesne*, Národopisný sborník (vydává Matica slovenská), 6–7, 1945–46, str. 14–27; A. P. Jevgeňeva, *Očerki po jazyku ruskoj ustnoj poezii XVII–XIX vv.*, Leningrad 1950; V. Lazutin, *O folklorističeskom aspekte v izučenii jazyka narodnoj poezii*, Russkaja literatura 1959, 3, str. 69–78.

(vocele, outrpnosti) a expresivních výrazů (přehrozně nařikání, přesmutný konec) nenajdeme ve slovníku skladby žádné pozoruhodné odchylky od soudobé literární (nebo úřední) češtiny. Z obrazných pojmenování se vyskytnou metafora (*srdcem víc než jazykem | odpověď dávají*), metonymie (*překrásné stavení ve významu město*) a zvláštní případy jistých významných protimluvů (*dítka . . . s bolestí starostlivě vychováváte; poslyšte s pilností*). Také personifikace (*ach, pohni se, o srdce, pravou outrpností*) a hyperbolická přirovnání (*tři díly města s lidma | zkaženo jest na prach; třikrát sto tisíc lidu . . . hrozný oheň spálil*) patří do obrazných pojmenování ve skladbě. Běžná jsou epiteta konstans (*přehrozný hlad, ubozí lidé, hrozná rány, přátelé rozmilí*). Při jejich studiu se naskytá otázka, zda se těchto sousloví nepoužívalo původně jako epitet ornans, která masovým výskytem ztratila svůj původní emocionální význam. Tento názor by totiž bylo možné podepřít poukazem na významy používaných přídavných jmen, která ve spojení se svými substantivy zvyšují míru vlastností nebo jim dodávají citového zabarvení a tak je do jisté míry aktualizují. Lze je nalézt i v nejstarších tiscích a jejich původ by nejspíše bylo možné hledat v kázáních a v lidovém hovorovém vyjadřování.³⁴ Zatímco ve folklórních, ústně tradovaných skladbách podléhala slovní zásoba původního výtvaru různým změnám v tradici, nelze totéž tvrdit o tištěných písničkách, které strukturou svého tvaru ovlivňovaly další reprodukci a byly z tohoto hlediska poměrně stabilní. Tak se mohl stálým užíváním setřit i původní význam epitet ornans.

Podobně „tradiční“ je i zvláštní používání větných vazeb v kramářských skladbách. Patří sem především postpozitivní kladení přívlastku (*město tak řečené, jenž při moři leželo, mnohým lidem známé; třikrát větší město než Praha zajisto | již docela zkažený, leží prázdné místo*) a různé typy vyčleňování jednotlivých větných členů (*to byl přehrozný strach, že v sedmi minutách | tři díly města s lidma zkaženo jest na prach; neb mlejny a pokrmy všechno zasypaný; zeměřesení hrozně Bůh dopustil a strach*). Některé případy jsou diktovány potřebou rýmu nebo asonance v závěru veršů, ale častěji je takové řešení, kdy v první části věty nebo souvětí jsou umístěny významově nejdůležitější členy a zbytek věty obsahuje buď sloveso nebo doplnění této významově nosné části. Kromě toho začínají některé strofy vedlejší větou vztaznou neb důsledkovou, čímž je více zdůrazněna aktuálnost větného členění (strofy 7.–8., 15.–16.). Podobně je zaměřeno i sporadické použití jednočlenné části souvětí (*neb mlejny i pokrmy všechno zasypaný*). Běžně se vyskytuje hypotaxe. Délka větné výpovědi se ve skladbě v podstatě kryje s délkou verše, ovšem čtyřveršové strofy jsou uprostřed buď graficky nebo významově rozděleny na sedmislabičné a šestislabičné celky (v prvním dvojverší a ve čtvrtém řádku) nebo na dva šestislabičné celky (třetí dvojverší). Básnické figury jsou zastoupeny jen několika exklamacemi, apostrofami a řečnickými otázkami. Přímá řeč se nevyskytuje.

³⁴ Vzhledem k tomu, že chybějí základní studie o vývoji historické slovní zásoby spisovné, hovorové a kancelářské úřední češtiny v 16.–18. století, nelze s určitostí stanovit jejich frekvenci a původní oblast užívání. Jen nepřímou poslouží srovnávací materiál z *Jan dytovy Gramatiky* (srv. poznámku č. 16 v I. části) z r. 1732, a to především ze *Slovníku frazeologických obrátů*, str. 195–201 a z *Vejtahu nejpotřebnějších slov*, str. 44–50. Nebylo by nezajímavé poměřit pololidovou literaturu 17.–18. století literárněteoretickými požadavky *Balbinových Verisimilii*, o nichž hovořím v téže poznámce.

Z hlediska žánrového jsou v jedné skladbě sloučeny prvky příběhu, reportáže, vyprávění a popisu. Charakteristika chybí téměř úplně. Estetický záměr je možné vidět ve výběru a řazení dějových skutečností, ve veršované formě, její jisté stylizaci, která odpovídá kramářské tradici, a ve výsledném celkovém dojmu, jímž skladba působí na publikum.

Uvedené poznatky vyniknou ve srovnání s tiskem PÍSEŇ K USTRNUTÍ O HROZNÉM ZEMĚTŘESENÍ V HLAVNÍM MĚSTĚ LISABONU A JINÝCH MĚSTECH ZEMI PORTUGALSKÉ. DNE 1. LISTOPADU LETA 1755. V BRNĚ, 1863. TISKEM A NÁKLadem VILÉMA FOUSTKY. ZPÍVA SE JAKO: „NA STOKRÁT BUĎ POZDRAVENÁ MATIČKO ANNO SVATÁ,“ EC. ANEB Z JEDNOHO VERŠE DVA, JAKO : KVILIT MUSIM PŘENÁRAMNĚ,“ EC.³⁵ (příklad č. 2). Jeho text zachycuje stejnou událost o 108 let později. Správnost datování této skladby je mimo pochybnost, neboť píseň je opatřena přípisem cenzurní komise, z něhož vyplývá, že byla vydána 11. 12. 1863 a povolena pod číslem 1156. Omezím se jen na konstatování odchylných postupů a estetických prostředků. Sama motivace písně je výrazně jednoznačná: zemětřesení je trest za hříchy, jak přesvědčují hned první tři strofy. Ve srovnání s citovanou 21. strofou textu z roku 1756 má 2. a 3. strofa písně zcela jiné znění:

2. Z našich hříchů nepravosti
počet dáti musíme,
co z nás vskutku jedenkaždý
dozajista zkusíme.
Dost my v naší české zemi
zlých novin uslyšíme,
však to jenom za žert máme,
a tomu nevěříme.
3. Ach jistě byste věřili,
kdyby tato metla vás
dotekla se mocí Božskou,
každý by se strachy trás.
Kteroužto Bůh všemohoucí,
na město Lisabona,
toho roku jest ukázal,
jak nám je zpráva daná.

V celkovém tematickém plánu se větší důraz klade na zobrazení zmatku, který vznikl při zemětřesení; emociální propracování však chybí. Jen jednou se autor zmiňuje o tom, že „mnohý rodiče své ditky, více jsou nespátřili“.

Kompozičně je druhá skladba nevyrovnaná. V 5. a 6. strofě se např. v prvním čtyřverší opakuje dvojí formulace časových údajů, v závěrech strof pak náznaky průběhu zemětřesení. Děj je promísen invokacemi a několikaveršovými úvahami, takže z celkového počtu sedmnácti strof je jen šest dějových (35 %) a ze zbývajících se k ději bezprostředně vztahují jen tři (18 %). Je tedy poměr syžetových a nesyžetových částí 53 % : 47 %, což můžeme považovat za doklad o autorském stereotypu, který přežil o půl století dobu svého největšího

³⁵ Tisk je v mé sbírce kramářských písní; Soupis č. 128.

rozkvětu. Skladba je na samé hranici epického dokumentu, přičemž její dějovost není porušována typickými vložkami, ale meditacemi. Srovnáme-li uvedené zpracování téhož námětu, vidíme, že nezáleželo jen na autorově nadání, ale i na jeho pojetí skutečnosti a pochopení potřeb prostředí, pro něž skládal. V polovině 18. století šlo totiž ještě mnohem více o reportáž než v době, kdy tento útvar byl již v pravidelném denním tisku dostatečně rozvinut a kdy kramářská píseň žije jen ze své tradice. Tisk z r. 1863 má samozřejmě blíže k „poutní“ písni, zájem jeho autora se soustřeďuje ne na děj, ale na vystižení stavu (zmatek při zemětřesení) a na statický pohled s meditacemi. Odtud také plyne jen malá převaha skutečně epických prvků skladby.

Vypravěč zaujímá na začátku písně stanovisko shodné s posluchači (je vyjádřeno 1. osobou plurálu), zatímco počínaje třetí strofou se již distancuje, jak vidíme z citovaných ukázek. Hierarchizace jednotlivých složek popisu je kompozičně nevypracovaná a není dodržen původní postup skladby, i když některé detaily naznačují použití stejného pramene. Projevuje se jistá heroizace při popisu zachránění krále, shodná s oficiálním vztahem poddaných k mocnáci ve 2. polovině 19. století:

13. Však ale milostivý král,
z města se salviroval,
sám jediný 20 hodin
bez všeho jídla trval.

Autor naznačuje obdiv ke králi a soucit s jeho osudem, zatímco v tisku z roku 1756 je tento vztah v relativní rovnováze k ostatním postiženým (i když o králi je řeč nejdříve):

neb svůj život sám král dost těžce zachoval,
v širém poli pod nebem svou ochranu hledal.

Slovník písně obsahuje další prvky kramářských klíše typu: *však to jenom za žert máme, počet dáti musíme*; *hovorové a nářeční tvary (kolik tisíc domů; strachy se třás)* jsou v menšině. Epitet *konstans (ubozí františkáni; věrní praví křesťané; zvolíme hlasem srdečným)* je v tisku minimum, obrazná pojmenování chybějí úplně. Najdeme však významové elipsy. Tak např. celá 4. strofa, začínající *To v království portugalském*, a zvláště její druhé dvojverší mlčky předpokládají navazování na nějaký předcházející úvod, avšak 1.–3. strofa je připojena s naprosto jiným významem. Několik strof (7., 8., 12., 13.) začíná bez vnější příčiny hypotaktickou spojkou *nýbrž, nebo, však, ale*; tím se v souvislosti s předchozím textem navazuje jistá hovorovost. Větná výpověď někdy přesahuje z jednoho verše do druhého, případně prostupuje více strofami.

Posledním srovnávacím textem z oblasti zpravodajsko-historických písní je skladba *NOVÁ PÍSEŇ O ZEMĚTŘESEŇI, VŠEM VĚRNÝM KŘEŠŤANŮM NA SVĚTLO VYDANÁ. TISKEM JOS. BERGEROVÉ V LITOMYŠLI 1868.*³⁶ (příklad č. 3). Tvoří významný pendant k předešlému dokladu a obsahuje dvacetjednu strofu; z toho šest je věnováno popisu zemětřesení, které je také součástí po-

³⁶ Smetana – Václavěk, str. 179, 21x 8a 6b 8a 6b 8c 8d 6c (poslední trojverší má velmi nepravdělné asonance).

msty hrozcícího boha. Autor však použil značné hyperbolizace (sedm dní zemětřesení) a celá skladba je kompozičně nevyrovnaná. Děj není základem pro estetické ztvárnění skutečnosti, ale pouhou epizodou k doložení božské moci. Emocionálně je zaměřen pouze motiv o synovi, vykopávajícím ze sutin svého otce. Protože podobné epizody nacházíme i v předcházejících skladbách, můžeme uvést další kramářské kompoziční klišé: rodinní příslušníci jsou předváděni v podobných případech jako oběti neštěstí nebo vraždy a vzbuzuje se soucit s jejich osudem. Ličením jejich ztrát nebo setkání dosahují kramářští autoři silného emocionálního účinku a aktualizace děje.

Jako další vybraný text zpravadajsko-historických písní uvádím skladbu NOVÁ PÍSEŇ ANEB: TRUHLIVÝ PŘÍBĚH, KTERÝ SE STAL BLÍŽ MĚSTA JAROMĚŘE. TISKEM V PRAZE.³⁷ (příklad č. 4). Je to popis vraždy, motivovaný v úvodu zcela abstraktně jako projev božího hněvu. Bez ohledu na zcela mechanický začátek následuje pak vylíčení vraždy nezletilého děvčete, které uskrtil soukenický tovaryš. Motivace vraždy z děje vůbec neplyne; šlo patrně o okamžitý impuls vraha. Ze skutečnosti vybírá autor individuální případ, jehož negativnost je výslovně zdůrazněna v předposlední 18. strofě. Ve skladbě se projevuje v plném rozsahu kramářská schematizace, spočívající ve výběru extrémní události a v obligátním společenském řešení. Religiózní motivace je zcela formální. Ve shodě s didaktickými zásadami, jež kramářští autoři běžně dodržují, je zvláštní důraz položen na obsáhlé vylíčení pozdní lítosti vraha, jeho podrobení světské spravedlnosti a výstražné napomínání, aby čin nebyl následován.

Jednotlivé motivy skladby (setkání s děvčetem, rozmluva, vražda, pronásledování a zadržení) na sebe vzájemně navazují. Přes obligátní úvod (1 strofa) a velmi věcnou expozici se ihned dostáváme k zápletce, podrobně popsané ve třech strofách. Následuje lyrická pasáž pojatá jako kolize, tři strofy krize a peripetie (tři strofy o polapení vraha). Závěrečnému monologu je věnováno šest strof včetně ponaučení. Deset z devatenácti strof je syžetových (52 %), k nim mají bezprostřední vztah další tři (celkem 68 %) a nesyžetových je šest (32 %). Poměr syžetovosti a nesyžetovosti je zde tedy poněkud jiný než v předchozích případech, avšak ke stanovení převahy epičnosti skladby postačuje. Pokud tento procentuální poměr přesahuje 50 % a skladba je zaměřena převážně na děj nebo reportáž (s případným doprovodem meditací), lze stále ještě hovořit o epice v běžném slova smyslu. Rozborem tematické a kompoziční struktury textu pak získáváme jistou představu o autorově intencionální snaze o dějovost, která se ovšem vždy neprojevuje v naprosté převaze syžetových strof. Často i úvahy jsou bezprostředně napojeny na děj a zdůrazňují a rozvíjejí jeho jednotlivé složky.

Hlavní téma písně rozvíjí autor jako popis, postupující od celku k detailu. Vkládaných autorských poznámek je minimum. Kolize, o níž byla řeč, se zde vyskytuje ve specificky lyrizované strofě, která je založena jako paralelismus:

8. Tak jako ta krásná růže,
když zahradník utrhne,
tak zvadlo tělo její,

³⁷Tisk je v mé sbírce kramářských písní; Soupis č. 45. Pochází patrně ze 40. let 19. století.

tej překrásnej mrtvole,
květla v svém třináctém roce,
jako krásné lilium,
Bože dej jí radost věčnou,
a připoj ji k andělům.

Dějové vyvrcholení pokračuje v dalších strofách identifikací uškrcené dívky a zadržením pachatele. Motivaci ovšem autor neuvádí. Jednotlivé složky děje jsou velmi těsně skloubeny: příčina, tj. vražda, a její následek odpovídají chronologicky možnému průběhu děje v reportážním popisu, avšak autor se dopouští logické nepřesnosti. Ve 3. strofě totiž uvádí, že dívka byla poslána se vzkazem od svých rodičů dne 11. září v 11 hodin. Z vrahova monologu se však v 16. strofě dovídáme, že lešení na popravu bylo postaveno „dne čtvrtého septembru řečeného a to roku běžícího čtyřcet a prvního jest“, přičemž v závěru 14. strofy ještě říká „nevím dne ani hodiny, kdy budu odsouzený“. Tyto nepřesnosti lze považovat za projev tlaku stereotypních formulací, do nichž se jako do známých vzorů dosazuje živý děj, s nímž se někdy mohou ocitnout v rozporu.

V písni se vyskytuje i další rys zpravodajsko-historických skladeb, a to detailní popis: jsou uvedena jména oběti i vraha, stáří, konkrétní prostředí děje a původní okolnosti. Popisu dívky před uškrcením jsou věnovány dvě strofy, popis vraha je také obsahem dvou strof. Zvláštní význam má jeho závěrečný monolog, kde ve čtyřech strofách líčí svá duševní muka. Autor využívá i kontrastu: proti nedospělému, třináctiletému děvčeti (je stereotypně hezká, aby byla vzbuzena tím větší lítost) staví osmadvacetiletého mladého muže, kterého charakterizuje jako úplně normálního, a jehož extrémnost v chování není motivována. Všechny složky děje mají jedinou funkci: vytvářet napětí. K tomuto cíli jsou zaměřeny i exklamace typu *poslyšte, co se stalo, ach, pro pět ran, aj.* Tato upozornění i dosti dlouhá identifikace dívky (9.–10. strofa) neretardují děj, ale naopak přispívají k zvýšení napětí, které je obratně stupňováno v klasické gradaci. Pointa je nahrazena okamžitým přiznáním k činu a závěrečným monologem, který má současně i funkci retrospektivního pohledu a moralizace, v níž v tomto případě nevystupuje sám autor na rozdíl od řady podobných skladeb.

Výraznou funkci v ději má přímá řeč, umístěná v „uzlovém bodu“ děje:

5. Nedaleko Jaroměře
na Náchodské silnici,
Adolf Hudlivánek pravil,
děvče dej mi čepici,
o kterou jsem v poli přišel,
když jsem na lukách ležel,
děvče od něj pospíchalo,
on za ním rychle běžel.

Přímá řeč zde navozuje počátek konfliktu, na nějž navazuje jeho rychlý průběh (v 6.–7. strofě). Postavy jsou tedy zachyceny jak popisem, tak i dějem, a navíc ve vlastní retrospektivě (závěrečný monolog). Přímá řeč tak v autorově pojetí slouží nejen k podpoře syžetovosti, ale i k charakteristice, která je při-

rozně naprosto jednostranná. Stereotypní formulace, o kterých jsem se zmínil v jiné souvislosti výše, se kompozičně projevují jako loci communes, a patří k nim zde úvodní strofa, formulace soudního ortelu (16. strofa), pokání (17. strofa) a napominání přítomných ústy provinilce (18. strofa). Vyprávěč sám vystupuje jen v úvodu, jinak jeho přítomnost není vyjádřena.

Ve srovnání s jazykovými prvky předchozích ukázek najdeme v *Nové písni* rysy východočeského dialektu (*prostředky schledali, tej mrtvole hnedle*) i stopy hovorové češtiny (*smrt na mne pomalu tluče* – označení nikoliv tempa, ale času, srv. „*bude pomalu půlnoc*“) a některé výrazy úředního jazyka (*sentence, apelace*) včetně germanismů (*s Terezii Bok nazvanou*). Schematická sousloví (*Adolf Hudlívánek jménem, v Hradci zrozený*) se vyskytují stejně jako v jiných skladbách. Jinak se jazyková složka písně výrazně neliší od uvedených předchozích příkladů.

I pro dějově vypjatou reportáž užívají tedy kramářští autoři v podstatě stejných výrazových prostředků. Vidíme, že silný vliv ustálených jazykových a kompozičních stereotypů, jejichž soubor vytvářel značný tlak na autory, působí především na tvar písně jako celek *sui generis*, a teprve sekundárně lze v něm najít specifické epické nebo lyrické postupy.

Písně o zázracích, legendy a apokryfy

Do druhé skupiny epických písní lze zařadit skladby o zázracích a činech katolických svatých a reprodukce apokryfů. Tematicky sem patří asi 15 % všech prozkoumaných tisků z naší sondy. Podávají vcelku zajímavý přehled jak lidového myšlení širokých vrstev ve městě a na vesnici v 17.–19. století, tak i jistý materiál ke kulturní historii a ilustraci ideí, předkládaných vládnoucí třídou širokým masám a rozmělněných často ve stylu *exempel* pro pochopení i posledními posluchači. Z legend vybírám jen takové skladby, v nichž jsou zachyceny epické příběhy s dějem (tedy blízké zpravodajsko-historickým písním). Jejich výskyt lze pouhým odhadem stanovit asi na 10 % z obrovského množství písní o zázracích, složených zcela stereotypně v duchu náboženské písně, v níž je zázrak vyložen formou úvahy, meditace, a uveden pouze jako epizodický případ nebo připomínka v rámci moralizujícího kontextu. Někde se přejímají celé strofy ze světských kramářských písní. Citace nápěvů, opírající se o kancionálovou, lidovou a světskou kramářskou píseň, je nejnápadnější u mariánských tisků a poutnických písní, které leckdy překvapují svými paralelami se světskou milostnou poezií až erotického charakteru, což se ovšem ve své době pociťovalo pouze jako výraz citů ke svatým.

Zázraky buď monotematicky prostupují celým epickým dějem kramářské skladby, nebo tvoří pointu baladického příběhu. Tyto legendické balady jsou syžetově zajímavé zvláště proto, že nahrazují nadpřirozené síly zásahem katolického svatého, čímž se vlastně původní předkřesťanské představy zaměňují novým pojetím a svádějí se do širokého koryta hnutí „*de propaganda fide*“. Zvláště oblíbeným pomocníkem je Panna Maria, která vysvobodí ženu, již její muž prodal ďáblu³⁸, nebo potrestá zkameněním zloděje mariánských klenotů na sošce stejně jako rouhavé švédské vojáky, střelící na její

³⁸ Novotný, str. 137.

obraz.³⁹ Mariánská tematika je oblíbená i v nebaladických písních o zázracích, které mají v podstatě stejný charakter jako novinářské záznamy. Maria zázračně pomáhá v bitvě u Varadína, v bitvě proti Turkům, při neštěstí v dole, chrání nebo uzdravuje nemocné nebo chrání dívku před sňatkem s nemilovaným únoscem.⁴⁰ Do kramářského tisku se dostal také známý syžet o duši, která se za dva groše almužny dostala do nebe.⁴¹ K dalším nebaladickým písním o zázracích patří popis pěti zázračných dětí, uzdravení hluchého ovčáka a chudé matky, popis božích trestů nebo naopak milosti pro prostitutku, která se upsala ďáblu, ale pak modlitbami svého manžela byla vysvobozena. Proti Turkům pomáhá zcela neústrojně i svatý Václav.⁴² Všechny tyto epické popisy zázraků jsou v podstatě sdělením novinky s průvodním katolickým motivem, který bezprostředně zasahuje do děje, zatímco v normálních religiózních tiscích jsou svatí jen jakousi stafází a objektem invokací.⁴³

Z převážně epicky zpracovaných zázraků uvádím ke srovnání rozbor dvou příkladů. První je typicky kramářská NÁBOŽNÁ PÍSEŇ KE CTI A CHVÁLE SVATÉHO PROKOPA. S POVOLENÍM CÍŠ. KRÁL. CENZURY. V SKALICI, 1835. MALIČKO SE ZASTAVTE, KŘEŠTANÉ. ZPIVÁ SE JAKO POZDRAVEN BUĎ FRANTIŠKU.⁴⁴ (příklad č. 5). Jejím námětem je nadpřirozené potrestání dívky, která se rouhala před kapličkou, v níž byl obraz svatého Prokopa s ďáblem na řetězu. Dívka se projevila jako nevěřící posměváček, bere si na mušku i ostatní věřící a chová se vyzývavě. Za to ji ďábel mučí, ale na přimluvu ostatních poutníků ji svatý Prokop vysvobodil. Pravděpodobnou faktickou podstatou děje může být případ epileptického záchvatu, který je podrobně popsán v 8., 9., 13. a 15. strofě:

- 8. . . hodil ji na znak,
až celá zmrtvěla
- 9. . . po zemi ní smýkal
do povětří ji vzal
- 13. . . děvčice napůl mrtvá . . .
- 15. . . devět dní v mdlobách ležela.

Sám motiv rouhání je naturalisticky dějově rozveden ve čtyřech strofách, zatímco zázrak sám je vylíčen staticky. Svatý Prokop je v pozadí celého děje, nijak zjevně nezasahuje, avšak ďábel se projevuje velmi aktivně. Reálná skutečnost je zde transponována do nadpřirozené roviny proto, že autor nechává dívku hovořit velmi ostře proti uctívání obrazů svatých; za to musí ovšem ihned následovat trest. Epičnost písně se projevuje i v argumentaci a v expresivnosti vyjadřování mladé dívky, které lze pro její nezkušenost po příslušném

³⁹ Soupis č. 16. Událost je vymalována na votivním německém obraze, který jsem viděl v poutním kostele ve Vambeřicích v r. 1964.

⁴⁰ V uvedené posloupnosti: Soupis č. 85, 91, 93, 92, 34, 73.

⁴¹ Soupis č. 8. Kromě toho srv. E r b e n, str. 415, č. 59; syžet je známý ze zpracování Karla Havlíčka Borovského.

⁴² Soupis č. 62, 78, 112, 141; N o v o t n ý, str. 192.

⁴³ Novinářský přístup k látce najdeme v líčení nešťastných příhod od případu dívky, omráčené bleskem, kterou chce okrást hrobník, přes záznam zprávy o utopení 300 poutníků do Maria Zell až po současný popis katastrofy na dole Nelson. Uvedené příklady nesou jak folklórní, tak i kramářské rysy. Srv. Soupis č. 114, 119, 199.

⁴⁴ Soupis č. 36, 17x 7a 6b 7c 6b 6d 6e 7f 6e.

epickém potrestání prominout. Autor tedy na pozadí všeobecně zobrazeného příběhu přistupuje k jisté individualizaci nábožensky „záporného“ chování člověka a stereotypním společensko-ideologickým řešením jakoby omlouvá své „osvícenské“ názory:

6. Řekla: co jest vám platno
že vy se klaníte?
Lecjaké dřevo, kámen,
vy tomu věříte!
Co vám mohou dáti
ty kameny svaté?
V stodole není-li nic
co jest vám to platné?

7. Já tomu nevěřím,
že moc velkou mají
oni jsou v nebi rádi,
když se tam dostali;
může-li to býti,
aby Prokop svatý
pustil ďábla z řetězu,
aby mne moh vzíti?

Text je zajímavým projevem vztahu neznámého pololidového autora k soudobým náboženským představám a současně poměrně vzácným dokladem názorové otevřenosti; lze předpokládat, že nebyl složen jen tuctovým kramářským skladatelem.

Kompozičně je píseň velmi zajímavě členěna. Po úvodní obligátní strofě následuje dvoustrofová expozice, směřující k zápletkce (jedna strofa), tj. k první části provokativního rouhání. Následuje zbožná bázeň a varování před následky (kolize, jedna strofa), rouhání však pokračuje dále jako krize (tři strofy), po níž přichází peripetie, tj. v tomto případě epický trest (osm strof). Píseň je zakončena jednostrofovou úvahou. Epická dějovost se projevuje v prudkém střetnutí dívky s ďáblem a v jejich posměšcích. Přímá řeč člení píseň zhruba na dvě nestejně části. První se skládá z rouhání (4. strofa) a varování (5. strofa), jež má charakter kolize, zde však funguje jako retardace a projev opatrnického stanoviska autora. Druhá přímá řeč je již ostřejší (6. a 7. strofa), a proto za ni vzápětí následuje dějový trest (8. až 9. strofa). Opět následuje vzývání o pomoc jako retardační složka (dvě strofy), načež se projevuje jeho bezprostřední kladný výsledek. Syžetových strof v uvedeném smyslu je osm (47 %). zbývajících devět je nesyžetových, avšak s dějem z nich přímo souvisí sedm (32 %), tj. celkem 89 % strof je syžetových a 11 % nesyžetových. Znovu opakují, že děj je zde specifický a téměř z poloviny jej tvoří vzývání a retardační řečnická oslovení, která ovšem bezprostředně ovlivňují další vývoj děje. Nejde tedy ani o exklamace z předcházejících ukázek, ani o lyrická vzývání svatých, známá z náboženských tisků; svou funkci i umístěním textu zaujímají jakési střední postavení mezi uvedenými mezními póly. Autorský důraz se klade zřetelně na sám děj (89 %), a proto lze skladbu posuzovat jako zpravo-dajsko-historickou píseň o zázraku s převahou epiky.

Dějová souvislost expozice i závěru je bezprostřední. Vyprávění probíhá zhruba v jedné rovině, bez zřetelné hierarchizace prvků. Příčina i následek jdou rychle po sobě, jak vyplývá z kompozičního rozboru motivů. Autor se nezabývá příliš detailním popisem, udává jen místo (u města Varšavy), ale nepodává ani popis postavy ani nerozvádí pohnutky jejího činu. V celkovém pojetí se projevuje určitá kontrastnost, daná tím, že příhoda se odehrává po velikonočních svátcích, aby se zřejmě zdůraznila extrémnost rouhání. Děj se zpřítomňuje jednak gramatickým časem, jednak závěrem 16. strofy, kde si dívka umiňuje, že se již nikdy nebude rouhat. Toto rozvedení děje v širší platnosti je postup převzatý z náboženských písní a mechanicky dosazený jako pozitivní ponaučení: Částečně se jím také pointuje děj, stupňovaný až k trestu. Autor se v písni dopustil jisté nelogičnosti: děj se sice odehrává v okolí Varšavy, ale svatý Prokop je vyzván jako český patron v českém prostředí. Autor sám vystupuje jen v úvodu a v závěru textu.

Zajímavým způsobem zpracoval skladatel protikladný vztah mezi jednáním hlavní postavy a jejím „kolektivním“ pozadím. Podobně jako ve zpravodajsko-historických písních jedná i zde individuum v rozporu s kolektivem, který jako antický chór komentuje, varuje nebo prosí boha o slitování. Zatímco ve zpravodajských látkách jsou lidé většinou pasivními svědky události a teprve v závěru kolektivně odsuzují, mají v písních o zázracích všeobecně mnohem aktivnější úlohu, jak vidíme i v našem příkladu. V celé 5. strofě je varování, v 10. a 11. přímluva. Vzájemné spojení motivů je kompozičně zpracováno právě na pozadí dvou uvedených kontrastů: jednotlivec – celek, nevěřící – věřící. Nezbytný smírný závěr pak stereotypně vede k podřízení jednotlivce náboženské morálce.

Jazykově se analyzovaný doklad příliš neodlišuje od zpravodajsko-historických písní. Významově je však využito výrazné ironie (4., 6., 7. strofa), která vyplývá jak z autorových formulací, tak i z podtextu, zvláště ve 4. strofě, v níž dívka oslovuje sv. Prokopa:

Medle! Copak tu stojíš?
Čerta při sobě máš,
také-li pak jíst a pít
každý den mu dávaš?
Máš ho na řetěze
jistě mne nevezme;
já se hrozně bojím,
tak moc jako tebe.

Množství zvolacích a tázacích vět navozuje emociálnost textu a dějové napětí. Obdobně působí i jednočlenné věty, pokud se vyskytují. Větné výpovědi se v podstatě kryjí s délkou strof, meziveršové přesahy jsou naproti tomu časté.

Druhý příklad písně o zázraku je HISTORIE V PÍSEŇ UVEDENÁ O DIVNÉM ZÁZRÁKU, KTERÝŽ SE STAL ROKU 1711 DNE 7. DUBNA V KRÁLOVSTVÍ POLSKÉM BLÍŽ MĚSTA VARŠAVY, KTERAK TAM DVA ŠVĚDI VE VSI PORTOVÉ Z OBRAZU PANNY MARIE SE ROUHALI, JAKÉ HROZNÉ ZKOUŠENÍ ZA TO VZALI, JEDEN KAŽDÝ Z PÍSNÍČKY VYROZUMÍ. VYTIŠTĚNÁ NEJPRVE V POLSKÉM JAZYKU V TOMŽ MĚSTĚ VARŠAVĚ A NYNÍ NA ČESKO PŘELOŽENÁ A VYTIŠTĚNÁ. ACH KŘEŠTANE ROZTOMILÝ ZASTAVTE SE. VYTIŠTĚNO

LÉTA 1711. ZPÍVÁ SE OBECNÍ NOTOU.⁴⁵ (příklad č. 6). Její časový údaj může odpovídat skutečnosti, protože je vězána do konvolutu, obsahujícího písně datované z let 1695–1741. Autor popisuje potrestání švédských vojáků za to, že se posmívali mariánskému obrazu. Stříleli do něho a chtěli jej rozsekat. Řízením božím jeden voják oslepl a upadly mu ruce, druhý byl postřelen do hlavy vlastní kulkou, která se odrazila od obrazu.⁴⁶ Autor se stereotypně snaží podat důkaz o boží pomstě; toto schéma se projevuje především ve výběru jednotlivých motivů od opíjení v hospodě přes nápad přijíjet obrazu až po jeho „urážku“ a trest.

Kompozičně píseň nevybočuje z běžného standardu. Má poměrně obsáhlý úvod (čtyři strofy), popisu místa, postav a prostředí jsou věnovány dvě, stejně tak zápletky, tj. rouhání Švédů. Kolize, v našem případě varování hostinské, která vysvětluje posvátnost mariánského obrazu, pověšeného na stěně, je rozsáhlá (pět strof). Následuje dvojí poškození obrazu a potrestání, jež s ním bezprostředně souvisí (devět strof); jedenáct strof zabírá peripetie – lidé pozorují následky bezbožného skutku – a píseň končí čtyřstrofovou úvahou. Ze třicetisedmi strof je syžetových jedenáct (30 %), ale ze zbývajících nesyžetových dalších osmnáct (48 %) má bezprostřední vztah k ději, takže poměr je 78 % : 22 %. Stav je tedy obdobný jako v předcházejícím příkladu, a protože byly záměrně vybrány doklady z 18. i z 19. století, lze z toho vyvozovat ve srovnání s řadou dalších písní tohoto typu jistou zákonitost. Rozsáhlý zájem, věnovaný autorem popisu následků nadpřirozeného potrestání, vyúsťuje ve snahu odradit od pokusu o následování. Posloupnost jednotlivých epizod je stereotypní a odpovídá pojetí zpravodajsko-historických písní: popis postupuje od celku k detailům a je zcela věcný. Okamžitě po poškození obrazu následuje trest, který vzbudí pomstychtivost u druhého vojáka, ten pokračuje v ničení a dochází také odplaty. Tato bezprostřednost a těsné spojení složek a jejich vzájemné skloubení je kompozičně zdařile propracováno jako vyprávění bez zbytečných retardací a autorských odboček. Retrospektiva se nevy-skytuje.

Detailní popis soustředil skladatel na samotný čin a jeho následky (celkem šestnáct strof). Jména osob uvedena nejsou, jen neurčité místo (blíží Varšavy), ale důraz je položen na náboženské vyznání dvou švédských vojáků:

25. Hrozno tu bylo slyšeti
když začal první křičeti
na Martina Lutra volal
druhý Kalvína vyznával.

Kontrast mezi věřícím a nevěřícím se předvádí v komorní formě; na jedné straně bohabojná šenkýřka, na druhé dva rouhaví švédští vojáci, jejichž přestupek autor opět zveřejňuje před ostatními lidmi. Zázrak se vlastně konal nadvakrát: projevuje se v odplatě za zničení a sám obraz pak po ráne šavlí krvácí. Velmi pěkného kontrastu dosáhl autor protikladným srovnáním plačící šenkýřky a opilých vojáků:

12. Oni se šenkýřce smáli
však ji předce poslouchali

⁴⁵ Soupis č. 16, 38x 8a 8a 8b 8b.

⁴⁶ Srv. poznámku č. 39.

co bude dále mluvit
kterak ji bude chváliti.

13. Když ji nechali mluvit
žena začala plakati
řka kterak vy se rouháte
zďalíž vy o tom nevíte.
14. Že jest Královna nebeská
a paní celého světa
matička Ježíše Krista
a hříšným do nebe cesta.
15. Oni se ještě víc smáli
z její řeči se rouhali
řka když jest tak mocná paní
nechť se nám tenkrátě brání.

Napětí vytváří autor jednak neúplným uvedením děje v titulu (*jaké hrozné zkoušení za to vzali, jeden každý z písničky vyzoomí*), jednak poměrně dlouhým úvodem, komponovaným jako samostatné exemplum, a konečně také tím, že opakuje část titulu v 6. strofě. Používá pouze dvoustupňové gradace, probíhající v jedné časové rovině děje. Přímé řeči jsou v písni vždy uvozené přechodníkem *řka* a jsou kompozičně umístěny tam, kde se vojáci rouhají a kde jsou napomínáni (jak jsme viděli např. v 13.–15. strofě), tedy v místech největšího dějového napětí („uzlové body“ děje). Přímou řečí se spíše dokresluje charakteristika postav, jejichž činnost je jinak podána popisem. Postavy jsou dosazeny do předem daných schémat a v jejich jednání se projevuje vliv vyšší moci. Ve srovnání s předchozím příkladem, který lze chápat jako jistý typ kramářské reportážní zkratky, je píseň z r. 1711 epickým vyprávěním příběhu, jehož epičnost spočívá v poutavosti děje. K tomu spolupůsobí i nesyžetové strofy.

Básnický slovník písně čerpá z obvyklých pramenů, tj. z lidové hovorové mluvy (*druhou šablu popadl; rouhavě se na ni šklíbil*), z běžných germanismů (*měli špás sobě; hned flintu k líci přiložil*) a z oblasti vulgarismů (*pij, kurvo, nestyď se*), které jsou však omezeny pouze na projevy obou švédských vojáků. Projevuje se zde tedy jinak celkem vzácný pokus o jazykovou charakteristiku nekatolíků, kteří se o ostatních vyjadřují „*psi katolíci*“. Emocionální podtext mají některá příslovce ve spojení s dalšími slovy (*hned se přeukrutně třás, a na zem bolestně padl*). Vliv textu evangelia lze najít v častém přechodníku *řka*, uvádějícím přímou řeč. Autor se nevyhýbá ani ironii v přímé řeči vojáků:

17. Tenkrát kdyžs tak mocná paní
jak teď slyším od té kurvy
povstaň proti mně s tím děckem
jak ho jmenuje Ježíšem.

V některých verších se předjímá skutečnost, jejíž objasnění se podává až v následující části strofy. Tento postup není v kramářské tvorbě ojedinělý:

31. Ten obraz hned kněží vzali
jenž byl v tváři zkrvavený
na plátně malovaný
všichni se tomu divili.

Při srovnávání legend se zpravodajsko-historickými písněmi vidíme, že jisté složky vnitřní motivické posloupnosti, některé estetické postupy a prostředky a záměr autora se v různých typech písní vyskytují v různé intenzitě nebo se překrývají, a že někdy ani vysoké procento syžetových strof není jediným znakem epičnosti skladby.

Ve skupině legendických písní existuje také přechodný typ, který je spojuje se zpravodajsko-historickými písněmi. Jako doklad uvádím skladbu NOVÁ PÍSEŇ K PANNĚ MARIÍ SVATOKŘTINSKEJ, S MNOHÝMI DŮVODY Z KNÍŽKY KŘETINSKEJ VYTAŽENÁ A SEPSANÁ. VYTIŠTĚNÁ V LITOMYŠLI, 1809.⁴⁷ (příklad č. 7). Tata sedmnáctistrofová píseň vyzývá posluchače, aby se ve všech svých starostech a nemocech obraceli k Panně Marii ve známém poutním místě Křtiny (asi 18 km severovýchodně od Brna): „očkoliv žádat budete, obdržíte od ní.“ Autor vypočítává několik případů uzdravení slepého, němého a hluchého, dále případy pomoci rodícím ženám a „*děblém posedlým*“. Zvláštností tisku na rozdíl od ostatních kramářských pramenů je citování stránek a odstavců Křtinské knihy, v níž prý jsou všechny tyto zázračné případy uzdravení popsány. Je zde také odvolání na votivní obraz z Vyškova, který věnovali rodiče uzdraveného dítěte. Autor skladby byl veden jen zápallem pro věc; jeho píseň je totiž naprosto kompozičně nevyvážená a stylisticky nevyrovnaná a je dokladem nízké úrovně řemeslných skladatelů již na počátku 19. století. Popis zázraků začíná na příkladu litomyšlského měšťana (místo tiskul), další čtyři strofy jsou věnovány vyškovskému případu a konstatuje se, že zázraků bylo 160, „*ktej jsou v knize zapsaný, hodnověrnýma svědkama potvrzený*“. Následují dvě typické invokace:

11. Císaře našeho,
to Františka prvního
chraň ode vše zlého,
chraň od moru, hladu, vojny,
uděl nám časy pokojný,
dej léta aurodný.
12. Též i církev naši,
chraň matko Svato-křtinská
v ty tak těžké časy
všechny školní učitelé,
ať cvičejí dítky malé,
ke cti boží chvále.

⁴⁷ Soupis č. 47, tisk je v mé sbírce kramářských písní. K legendickým písním je třeba obecně dodat, že by je bylo třeba srovnat s modelem středověké a barokní legendy, čímž by zvláštnosti kramářského pojetí vynikly.

Zde je tedy nejvýrazněji zastoupen mezityp zpravodajsko-náboženské písně, pretendující na maximum věrohodnosti a zároveň se pohybující pouze v oblasti zázraku. Primitivnost formy zřejmě nebránila ve vydání tisku ani vzdálenému nakladateli a je navíc dokladem popularity poutního střediska.

Pověrečné látky.

Také v této tematické skupině je třeba hovořit pouze o převaze epiky v jednotlivých skladbách; uvidíme, že i pověrečná píseň má některé rysy obdobné s předchozími příklady. Kramářští autoři využívají středověkých pověrečných látek k doplnění svého repertoáru senzací a k vyjádření své religiozní loyality při různých taženích proti čarodějnicím. Kramářské skladby jsou někdy jakoby veršovanou kronikou a paralelou ke smolným knihám a agitačním nástrojem jezuitské propagandy i v této oblasti lidových představ. Ve zprávách o likvidaci čarodějnic a v popisu jejich výsledků a výpovědí najdeme mnoho faktických údajů o různých podrobnostech a výsledcích čarování, jak se zachovaly i v zaříkávání a lidovém vyprávění.⁴⁸ Kramářské texty se však ponejvíce soustřeďují na otázky obcování žen s ďábly a na četné podrobnosti styku samého i jeho následků.⁴⁹ K pověrečným látkám dále patří potrestání tanečníků, kteří dali přednost zábavě před mší, a jiné podobné epizody.⁵⁰ Ve všech textech převládá nadpřirozená tajuplnost a boží zásahy jsou vždy invokovány.

K rozboru jsem zvolil píseň NOVINA JISTÁ A PRAVDIVÁ KTERAK TOHOTO ROKU JEDEN OŽRALEC V STAYERMARKU PO PŮLNOCI Z HOSPODY PŘES KRCHOV DOMŮ JDOUCE A NESA V RUCE DŽBÁN PIVA S KOSTNICE HLAVU VZAL, DO NÍ PIVA NALIL A S POSMĚCHEM PRO ZDRAVÍ UMRLÉHO OTCE SVÉHO PITI CHTĚL: Z DOPUŠTĚNÍ PAK BOŽÍHO KOSTI V KOSTNICI PAK Z MRTVÝCH VSTALY A ZA TÍM OŽRALCEM AŽ K JEHO DOMU SE VALILY, KDEŽTO ON I S MANŽELKOU SVOU VELIKÝM STRACHEM UMŘEL: Z TOHO JEDEN PROZPIVAJÍC TUTO NOVINU PŘÍKLAD SOBĚ VZÍTI MŮŽE. V BRNĚ U DĚDIČE SVOBODOVSKÉHO SKRZE KARLA GÖTZE 1717. ZPÍVÁ SE JAKO: UKRUTNÁ SMRT EC. NEMÁ KŘESTIAN ČERTOVATI NEMÁ TĚŽ KŘIVĚ SVĚDČIT.⁵¹ (příklad č. 8). Syžet se skládá z popsaných motivů, bližší určení místa ani osob není uvedeno. Autor vychází ze staré předkřesťanské lidové pověry, která slibuje trest každému, kdo se neuctivě chová k pozůstatkům zemřelých, a naplňuje ji katolickou mravoukou. Hlavní postava je pouhým schématem, na němž se demonstruje boží hněv. Negativnost celého případu je ve vzácné jednotě obsahu a formy vyjádřena již v úvodní strofě záporným tvarem sloves:

1. Nemá křesťan čertovati
nemá křivě svědčít
s umrlými žertovati
nesluší jim zlořečit . . .

⁴⁸ Novotný, str. 100; Soupis č. 143.

⁴⁹ Novotný, str. 43; Soupis č. 23; Smetana – Václavek, str. 47. Ke srovnání je vhodný text Erbenův, str. 415, č. 60.

⁵⁰ Smetana – Václavek, str. 53. I zde platí, že bychom pověrečné látky mohli rozsáhle srovnávat např. s různými městskými pověstmi.

⁵¹ Soupis č. 111, 12x 8a 7b 8a 7b 8c 7d 8c 7d.

Kompoziční řešení příběhu je celkem prosté. Po úvodní dvoustrofové úvaze následuje expozice děje (jedna strofa), dále zápletka, v níž opilec vyjadřuje své přání a bere lebku (dvě strofy), v rychlém sledu nastupuje krize (pochod kostlivců – tři strofy), peripetie (zažehnavání – jedna strofa) a zakončení poučením a úvahou (čtyři strofy). Je zajímavé, že autor tentokrát neumístil v kompozičním plánu kolizi, která obvykle přerušuje děj v okamžiku jeho vyvrcholení napomináním, vyzváním nebo prostě oslovením posluchače. Tímto postupem zrychlil spád děje a dosáhl bezprostředního napětového účinku. Rozložením syžetových a nesyžetových strof se naše skladba blíží příkladům z předcházející tematické skupiny. Šest strof je dějových (46 %), ze zbývajících sedmi jen jedna (8 %) má k nim bezprostřední vztah, dějovost má tedy velmi slabou převahu (54 %) nad úvahami. V písni se totiž projevuje starší vrstva kramářské tvorby, jejíž světské dějové složky se jen velmi pomalu osamostatňovaly z velkého nánosů úvah a moralizování, které autoři považovali za stejně esteticky nosné a vlastně rovnocenné ději. Tento názor se uplatnil i v našem příkladě, jehož jednotlivé motivy jsou na sebe významově těsně napojeny (mrtví se mají uctívat proto, že jsou mezi nimi i naši rodiče). Sám pověrečný akt – pronásledování kostmi – však není dějově pointován. Kostlivci totiž sami nic neprovedli, jen opilce doprovodili k domu (velmi přesný popis halucinace) a jejich vystoupení je pouze jakousi demonstrací proti zneuctění. Nejde tedy o popis od celku k detailu, ale naopak všechny složky děje i úvah jsou uvedeny do jedné významové a hierarchické roviny, čemuž napomáhá i nevelký rozsah písně i jednoduchý děj. Znova se objevuje známý postup při zveřejňování příhody: průvodu kostlivců přihlíží na náměstí množství zvědavců. Skladatel se tentokrát nezaměřil na kontrast jednotlivců – kolektiv a ukazuje hlavní postavu pouze v její osamocené akci. Společnou smrt opilce a jeho ženy nijak dějově neodůvodňuje, ale využívá tohoto motivu jako emocionálního momentu (žena je těsně po porodu, vzbuzuje soucit posluchače), zesíleného noční scénérií a zoufalým křikem prchajícího muže. Na rozdíl od lidové pověry, že moc zlých duchů končí hodinu po půlnoci, prodlužuje autor demonstraci kostlivců až do rozednění, kdy k nim přišly školní děti s kaplanem. Jejich nevinnost a jeho modlitby odvedly kosti zpět do hrobu na hřbitov.

Vypravěč na sebe upozorňuje v závěru děje, takže posluchači jsou vedeni ke zvýšené pozornosti tam, kde to autor vyžaduje, tj. v morálním ponaučení. Uvedeným nadpolovičním procentem syžetových strof se tento typ písně liší od běžných poučových náboženských tisků a úvah, i když nelze vyloučit, že zpracování podobného typu „zázraků“ nepřijímala duchovní vrchnost s přílišným nadšením. Zobrazený jev má mnohem blíže k pověře než ke katolické věrouce; lze však předpokládat, že také tento typ písní vzniká pod tlakem protireformačního hnutí stejně jako písně o zázracích katolických svatých. Základní ideologické východisko je sice zdánlivě stejné, avšak podle autora písně může být člověk potrestán také „zázrakem“, způsobeným jiným než sakrálním předmětem; zde jde ovšem spíše o variantu motivu revenantů.

Rozsah větné výpovědi se kryje s délkou verše a tato shoda je ještě zdůrazněna až nápadně častým výskytem parataktických souvětí, zvláště v 6. a 7. strofě. Případy běžného vytýkání a osamostatňování větných členů se nevy-skytují. Tyto vlastnosti jsou příznačné pro starší vrstvy kramářského jazyka, i když odchylky jsou možné. Řečnická oslovení jsou soustředěna do úvodu a závěru a dějem samotným neprolínají.

Uvedených osm dokladů ze tří námětových oblastí kramářských zpravodajsko-historických písní s převahou epiky je tedy rozebráno z hlediska jejich tematické, kompoziční a jazykové struktury tak, aby co nejvíce vynikly jejich shody i rozdíly. Viděli jsme, že autorské postupy a prostředky vytvářejí nejdříve normu, která se pak neustálým používáním změnila v jistá klisé, jež se zvláště výrazně projevují v kompozici a jazyku. Tím se písně řadí do celkového proudu kramářské tvorby, avšak současně jsou dokladem možných odchylek a individuálních postupů, ovlivněných jak zamýšlenou funkcí těchto skladeb, tak i nadáním autorů.

Jazykové a kompoziční prostředky kramářské epiky

Rozbory ukázaly některé shodné rysy slovníku, obrazných pojmenování, syntaxe, figur a kompozičních prostředků, používaných v kramářských písních s převahou epiky v průběhu 16.–19. století. Souborně lze říci, že slovník těchto skladeb se vyvíjí celkem minimálně. Neustále v něm totiž převládají stereotypy z hovorové mluvy, vlivy nářečí a provincionálních germanismů, vlivy jazyka kázání a kancionálů. Od konce 17. do konce 18. století však lze pozorovat silný sklon autorů k bombastickému vyjadřování a jisté snahy o emocionální zabarvení jazyka. Charakteristika postav se pomocí jazykových prostředků provádí poměrně vzácně. Barokizace výrazu však byla velmi oblíbená a ještě ve druhé polovině 19. století najdeme četné příklady mnohomluvnosti kramářských autorů:

Radost byla vidět v každé tváři,
netušili že slavnost se zmaří;
neb myšlenka, viděti tak slavný chrám,
dala jednomu každému směle vkročit tam.⁵²

Šel císař pán na procházku,
by on dokázal tu lásku,
jak on své děti miluje,
že on jim srdce daruje.

Jakožto otec laskavý,
chtěl on viděti své poddaný,
by on se s nimi potěšil,
a snad s některým promluvil.⁵³

Ve zpravodajsko-historických písních čerpají autoři leckdy z literárních pramenů, zvláště náboženských, které ovlivňují jejich výrazivo i styl. Často lze tyto postupy srovnávat s písmáckou tvorbou, jak uvidíme později na paralelách textů kramářských skladatelů a básní Vavákových. Svou jazykovou složkou se kramářská poezie s převahou epiky zařazuje do celkového kontextu pololidové tvorby také proto, že sama nemá obdoby v lidové písni a je tedy svým způsobem novým jevem v lidovém uměleckém povědomí, jak jsem se zmínil v I. části práce. V lidové epické písni se však setkáváme – zvláště od

⁵² Soupis č. 88.

⁵³ Soupis č. 86.

poloviny 19. století – s jistými prvky kramářského vyjadřování, různými obraty a výrazy, jež jsou jinak vzdálené folklórním autorům, a jež zřejmě z kramářského prostředí přecházely do lidové zpravodajské písně.⁵⁴

Strukturu jazykových prostředků kramářských písní lze zhruba rozdělit do tří stylových vrstev, které se často vyskytují paralelně a prolínají se. Vývojově nejsou stabilní a dají se nezávisle na sobě ukázat v různých historických obdobích:

- a) Původní vrstva kramářských výrazových prostředků je charakterizována četnými klíše, jistou bombastičností projevu a smíšením spisovného, hovorového, úředního a církevního výraziva. Na tyto typické prvky upozorňují při rozboru kramářské epiky.⁵⁵
- b) Smíšená vrstva kramářského jazyka je konglomerátem původního kramářského výraziva a vlivů anakreontické poezie s množstvím deminutiv a příkladů z antické mytologie. Tyto prostředky jsou nejběžnější v lyrických písních.⁵⁶
- c) Nová vrstva kramářských vyjadřovacích prostředků je zcela všední, popisná, bez zvláštních odchylek od soudobého hovorového a spisovného jazyka. Skladby mají velmi blízko k jazyku kupletů druhé poloviny 19. století a jejich příklady rozebírám v kapitole o lyrických písních.

Obrazná pojmenování jsou v kramářských písních s převahou epiky v naprosté menšině, jak je zřejmé z předešlých rozborů. Také básnických figur užívají autoři málo, což zřejmě souvisí s jejich vzděláním a způsobem tvorby. Výjímky tvoří exklamace, apostrofy a řečnické otázky, které zase naopak náležejí ke klíše. Anakoluty a elipsy jsou ve zpravodajsko-historických písních častější než v jiných žánrech:

Napomínal jich muž tento,
chtíc povzbudit k pokání,
což když učinit nechťeli,
všichni jsou potopeni⁵⁷

Ze syntaktických prostředků, užívaných kramářskými autory v syžetových písních, má základní úlohu přímá řeč. V kramářských skladbách se užívá převážně:

1. k navazování kontaktu s posluchači nebo čtenáři. Tento způsob využití přímé řeči je nejrozšířenější a býval do kontextu vsouván často zcela neústrojně:

Ach Ježíš Maria Josef
křesťané rozmilí,
když ti hosti se ženichem
a s nevěstou seděli⁵⁸

⁵⁴ Projevuje se v nich vliv jak kramářské slovní zásoby, tak i působení četných kontaminací a násilného připojování významově vzdálených strof. Srv. Bartoš (1901), str. 14, č. 13 – poslední dvě strofy; Šušil, str. 172, č. 359 a str. 121, č. 274.

⁵⁵ Jejich dokladem je ukázka č. 1 ve III. části, Materiály.

⁵⁶ Ibid. č. 7.

⁵⁷ Soupis č. 74.

⁵⁸ Soupis č. 93.

2. k napomínání posluchačů:

Za malou chvíličku,
patřte na oblohu,
co tam uhlídáte,
hledte se polepšit,
obraťte se k Bohu.
Dvě umrlčí truhly
ty byly k spatření
ochraň nás Ježíši
snad strašný hrozný mor
nemoc znamenají.⁵⁹

3. ke ztotožnění zpěváka nebo autora s publikem, k podpoře důvěryhodnosti nebo při dovolávání se souhlasu posluchače:

Z našich hříchů nepravosti
počet dáti musíme,
co z nás vskutku jedenaždý
dozajista zkusíme.
Ach jistě byste věřili,
kdyby tato metla vás,
dotekla se mocí božskou,
každý by se strachy třás.⁶⁰

4. ke zdůraznění reklamně-propagačního zaměření celého tisku:

21. Protož raduj se krajane,
že Jasnost Císař zdravý je,
vzdávej bohu díky, chváli,
že jest zdravý, zachovaný.
22. Modli se za Otce svého
Císaře Pána věrného,
jest on Otec jak přísluší
zachovává celou Říši.
23. Byvše jeho děti milí,
zastal, by v pokoji byli,
by jeho věrná ochrana
byla krajanů obrana.
24. Tu písničku dokonávám,
s radostí ti ji podávám,
chraň se vždycky zlého myšlení
nepřijdeš marně k zmaření.⁶¹

⁵⁹ Soupis č. 69.

⁶⁰ Soupis č. 128.

⁶¹ Soupis č. 86.

V kramářských písních s převahou epiky lze v 17.–18. století (v době jejího největšího rozkvetu) najít všechny základní složky typické syntaxe, užívané kramářskými autory. Běžně se vyskytují souřadná i podřadná souvětí, v nichž se vedlejší věty s podřadící spojkou s oblibou kladou na začátek výpovědi. Vytýkání a osamostatňování větných členů, na něž jsem upozornil při rozboru příkladů, se během 18. století postupně přestává užívat a naopak zesiluje tendence k postpozitivnímu kladení přívlastků. Stále častěji se významově nosné výpovědi dostávají do prvních částí souvětí, zatímco další části jsou jen jejich opakováním či rozvíjením. Časté veršové či strofické přesahy, které se v kramářské poezii běžně vyskytovaly ještě v 17. století, jsou patrné pod vlivem obecných pravidel poetiky stále více zameňovány takovými verši, v nichž se délka výpovědi kryje s délkou řádku a strofa obvykle obsahuje jedno souvětí.

V kompozici lze jako základní tendenci vysledovat autorskou snahu o popis události od celku k detailu, přičemž se ve starších tiscích zachovává přísná společenská hierarchizace pojmů a hodnot. Detailnost popisu a jeho naturalističnost byla písním s převahou epiky vždy vlastní. Rozborem materiálu lze zjistit, že paralelně vedle sebe existují dva základní typy kompozičního řazení jednotlivých epizod zobrazené skutečnosti (nebo představy o ní), a to dějová linie, jdoucí od epického popisu události k meditacím, jež prostupují dějem a do jisté míry retardují jeho spád, a dějová linie epického až naturalistického popisu, vedoucího k zobrazení drastických scén s rychlým vývojem děje a obligátním potrestáním škůdce. Oba základní typy se v některých obdobích vzájemně prolínají, avšak druhý z nich postupně od poloviny 19. století začíná převažovat a jeho prostřednictvím se kramářská poezie sblíží s periferním triviálním popěvkem. Někteří autoři pracují se snahou o jistou dramaturgizující gradaci děje, přičemž do těch jeho částí, v nichž se očekává kolize, umisťují exklamace. Také snahy o sentimentální emocionálnost skladeb bývají podloženy nejen výběrem výrazových prostředků, ale i kompozičními postupy (např. uváděním individuálních osudů rodinných příslušníků jako obětí událostí, loučení rodičů se synem vojákem apod.). Během 18. století se v písních s převahou epiky vypracovává prolínání popisné i dějové charakteristiky postav, uváděných autorem v ději, v akci.

Běžné kompoziční schéma zpravodajsko-historických písní – jako nejpočetnějšího žánru kramářských písní s převahou epiky – bývá toto: pokud se hovoří o přírodních katastrofách nebo jevech (např. o kometách), začínají písně vždy úvahou o nepravosti světa (až 24 úvodních veršů), z níž se přechází k vyličení katastrofy nebo znamení na obloze („boží trest“), načež následuje obdobná úvaha (až 30 veršů) jako závěr písně. Kompoziční složení písní o vraždách a násilnostech či o válce bývá obdobné, jen úvah je méně a někdy prostupují dějem. Motivace trestu a trestnosti je totožná. Za některými tisky je připojeno buď „Popsání“ a modlitba, nebo jen modlitba.⁶² Prozaický popis, pokud je vůbec přiložen, je shodný s textem písně a byl zřejmě skládán současně, snad někdy na vyplnění stránek tiskem. Občas je modlitba nebo zmínka o ní součástí propagace samotného tisku:

V jedné ruce pacholátko,
bochníček chleba mělo,

⁶² Soupis č. 69, 74, 84, 88, 186.

v druhé zase tuto pěknou
modlitbu jest drželo,
ten pak chléb vdově podalo,
by děti obživila,
tu pak krásnou
modlitbičku,
by mezi lidi dala.

...

Protož křesťane rozmilý
kupte modlitbu sobě,
těm dušičkám zarmouceným
pomáhejte upřímně.⁶³

Vzácně označuje sám autor svůj tisk za noviny:

A vy dítky milé
rodiče své ctěte,
ať do takých novin
také nepřijdete.⁶⁴

Úvodní strofy zpravodajských písní neslouží na rozdíl od jiných žánrů jen k oslovení posluchačů, nýbrž i k upoutání pozornosti (*poslyšte křesťané strašlivé noviny*), dále jako úvod do děje popisem místa (*Bliž města Polné*) nebo také jako výzva k pokání (*Polepšme se lidé*).

Z tohoto shrnutí, které vychází z analyzovaných příkladů a z jejich srovnání s ostatní produkcí, kterou jsem měl k dispozici, vyplývají tyto širší závěry:

1. Kramářské písně s převahou epiky jsou námětově poměrně pestré a vyskytuje se v nich rozdílná hierarchizace dějových motivů. Převažuje monoepizodické zpravodajství, a to i v epickém líčení zázraků.
2. Skutečnost se předvádí z hlediska společenských a náboženských názorů 16. a 17. století, které dominují v 18. století a dlouho přežívají. Některé typy postav se stereotypně užívají jako konkrétní schematické příklady ctností či nepravostí, takže existuje systém „hrdinů“, který je nepřilíš rozsáhlý a dále se nerozvíjí. To vede k šablonovitosti a dosazování do vypracovaného „vzorce“.
3. Pro zpravodajsko-historické písně je příznačný detailní vnější popis prostředí a zevrubná charakteristika osob popisem či v ději; v písních o zázracích a ve skladbách s pověrečnými látkami lze tento postup zaznamenat v mnohem menší míře.
4. Projevuje se silně stereotypní přístup ke společenskému řešení konfliktů v ději kramářských epických skladeb, značná názorová konformnost a silná snaha o formální zpravodajskou věcnost.
5. V kramářské epice jsou zastoupeny tyto žánry: vyprávění (příběh), popis (reportáž), kronika a charakteristika (dějová). Jejich závaznost pro jednot-

⁶³ Soupis č. 208.

⁶⁴ Soupis č. 113.

- livé tematické oblasti je zcela volná a vlastní žánrovost je ovlivněna celkovou erudicí a záměrem autorů a využitím základních kompozičních schémat. Jazyková složka je z hlediska estetického záměru podružná.
6. V kompozici kramářské epiky se prosazují tyto základní stereotypy:
 - a) poměrně málo epizod, odboček od děje a vsuvek,
 - b) snaha o kontrastní podání charakterů osob, stavění jednotlivců do protikladu k celku, věřících proti nevěřícím,
 - c) osoba vypravěče se projevuje převážně jen v úvodech a závěrech skladeb,
 - d) lidová masa mívá úlohu komentátora nebo mluvčího,
 - e) vzájemný procentuální poměr syžetových a nesyžetových strof často závisí na počtu strof věnovaných úvaze nebo vyzývání svatých, které však mají k ději bezprostřední vztah.
 7. Jazyková složka epiky se projevuje jako stereotyp, zvláště ve slovníku (epiteta konstans), v minimálním zastoupení obrazných pojmenování a v syntaxi, kde se opakuje vytýkání větných členů, aktualizace větná, specifické umístění relativních zájmen a časté kladení podřadných spojek na počátek strofy.

Ztvárnění reálných faktů a takto vzniklá nová estetická skutečnost je výsledkem mnoha činitelů společenských, o nichž jsem již hovořil, a literárně muzikálních, jejichž textovou strukturu jsem se v oblasti epiky snažil charakterizovat. Souvislost estetických a společenských funkcí kramářské tvorby je často velmi rozporná, což se projevuje také v relativní volnosti druhové i žánrové struktury.

2. PISNĚ S PŘEVAHOU LYRIKY

Druhá charakteristika

Tradiční literárně teoretické představy o lyrice a lyričnosti lze v kramářské tvorbě uplatňovat se stejnými výhradami jako v předešlé kapitole. Struktura druhu je samozřejmě ovlivněna autorským zaměřením na subjektivní prožitky, na zdůraznění emocí a na vytvoření nové estetické skutečnosti, viděné ze zorného úhlu jednotlivce, čímž vzniká jistý druh *subjektivní lyriky*. Poměrně často se však i v písních s převahou lyriky setkáváme s různými drobnými epizodami nebo příkomponovanými autorskými komentáři v závěru písní, přičemž i tyto složky jsou součástí lyrického líčení skutečnosti.¹ Můžeme tedy v těchto případech hovořit o *objektivní lyrice*. Oba uvedené typy se v lyricky zaměřené kramářské tvorbě vzájemně prostupují a jejich vývoj je časově zhruba paralelní. Zatímco nábožensky zaměřené reflexe převažují v 17.–18. století, začíná se již od první třetiny 18. století stále častěji objevovat sentimentální milostná píseň, k níž se od začátku 19. století připojuje objektivní vlastenecká lyrika vrcholící ve 40. letech.

K základním dobovým společenským požadavkům, které spoluurčovaly vývoj kramářských písní s převahou lyriky, patří všeobecný tlak protireformační propagandy, který zvláště od poloviny 17. století zasahoval prakticky všechna odvětví lidského života: vznikají i religiozně i světsky orientované meditace, monology o životě a smrti, o pomíjivosti vešdejšího života, o dobru a zlu a o lidských vztazích. Tato kramářská „reflexivní lyrika“ je blízká kancionálové tvorbě a homiletickému stylu s tím rozdílem, že kramářští autoři nevyužívají v takové míře exempel.² Světské zaměření kramářských písní s převahou lyriky ve srovnání s písněmi vysloveně náboženskými spočívá v primárním zájmu o záležitosti lidského pozemského života, který se ovšem sleduje ze zorného úhlu věčné odplaty; lze sem zařadit i disputece mezi člověkem a smrtí, navazující na známé vzory středověkých „svárů“.³ Protireformační propagandě slouží zvláště barokně rozvinuté obrazy „pekelných trestů“, dále výklad astro-nomických úkazů jako projevu boží nespokojenosti nebo zjevení svatých, napomínajících hříšníky světskými i náboženskými argumenty. Z uvedeného je na první pohled zřejmá plynulost hranic „světskosti“ a „náboženskosti“ to-

¹ Pokud jsou tyto vsuvky takové, že poutají zřejmě záměrně větší pozornost než lyrické líčení, pak tyto písně řadím k lyrickoepickým. V lyrice však vsuvky mluví často formu monologu hlavní postavy, s níž se autor ztotožňuje.

² Ve většině skladeb s exemplovými příběhy se projevuje sdělný záměr, který často převažuje nad meditací. Radím je tedy spíše ke skupině smíšených písní lyrickoepických, i když ovšem ani zde nelze klást přesnou druhovou a žánrovou hranici.

³ Disputace se smrtí se objevují v tisících jako reminiscence středověkých rozmluv těla a duše, v našem případě (Novotný, str. 170) jako dialog nemocného se smrtí, která vystupuje jako lékař, pomáhající od všech neduhů. Téma smrti je u kramářských autorů zastoupeno poměrně hojně (asi dvojnásobně než v lidové písni) a je oblíbeno pro svou meditativnost. Není vyloučeno, že některých textů se alegoricky využívalo ke společenské kritice (Soupis č. 135):

Mnohý vůdce s mečem silný,
chce celý svět dobýt,
a s lopatou drobet hlín

musí spokojen býti.
Nechť byl v boji jak chtěl šťastný,
musí předc v zemi hníti.

hoto typu kramářské lyriky.⁴ Zázraky, legendy a středověké látky v lyrickém zpracování téměř nenacházíme.

Z některých skladeb s převahou lyriky z konce 17. a z celého 18. století nepromlouvají vždy jenom komerční skladatelé se zájmem o rychlý prodej rychle vyrobených skladeb, ale také autoři z jiných vrstev, jak lze usuzovat podle obsahu některých dokladů. Těmito skladbami souvisí kramářská oblast s ostatní pololidovou literaturou, v níž i didaktika i zbožné úvahy hrají nemalou úlohu.⁵ Současně se však rozvíje i typické kramářské písně s převahou lyriky, k nimž patří skladby s milostnými, rodinnými a společensko-politickými náměty. Lyrické ztvárnění skutečnosti má zřetelně menší možnosti působení v prostředí trhu nebo u obrazové tabule a tak byly tyto skladby patrně ponejvíce prodávány ke zpěvu pro sebe, a to převážně individuálním prodejem. V době jisté hospodářské stabilizace v 18. století můžeme také předpokládat zájem alespoň městských středních vrstev o literární formu pro vyjádření vlastního citového světa, samozřejmě v představách, prožitcích a náladách tentokrát kladných hrdinů. Kramářští autoři, kteří tvořili pro odbyt a nepochybně živě reagovali na pohyb poptávky, vycházeli vstříc těmto požadavkům v nesyzetových sentimentálních písních, jejichž existence přirozeně ovlivňovala zpětně lidový vkus zvláště městských a příměstských obyvatel.

Na přelomu 18. a 19. století získali kramářští autoři částečnou oporu v soudobné básnické tvorbě, k jejíž široké známosti nebo přímo zlidovění sami přispívali. Její existence, začasťe ovlivněná lidovou písní, k níž měli obrozenečtí básníci kladný vztah, zapůsobila na větší druhovou i žánrovou stabilizaci kramářské lyriky. To se projevilo v hojnějším výskytu milostných písní a satir.⁶ Nepochybně lze vliv obrozenecké literatury vidět i ve vlasteneckém tónu kramářských skladeb ve 40. letech 19. století.⁷ Tato nová vlna objektivní i subjektivní lyriky již postrádá protireformační náboženskou argumentaci a vychází z gessnerovské anakreontiky nebo z romantické přírodní lyriky. Přitom si kramářské písně s převahou lyriky zachovávají stejnou hyperboličnost v líčení jako epika, jen s tím rozdílem, že se zde nadazují a maximalizují citové stavy. Ve vztazích mezi lidmi najdeme stejná schémata jako v jiných druzích. Detailnost vnějšího popisu, známá z epiky, přechází však v detailní líčení vnitřního stavu postav a jejich vzájemných subjektivních vztahů. Tím se písně s převahou lyriky liší od ostatních, ztrácejí výrazně publicistické rysy a také jejich jazyk je mnohem obraznější. Zastoupení monologů a dialogů je funkčně vyváženější.

Z těchto poznatků by mohlo vyplývat, že protireformačně laděná starší

⁴ Speciální tematickou oblastí jsou písně mariánské a svatojanské, které procházejí prakticky všemi žánry náboženských i světských písní. Autoři využívají velké obliby obou světců, kterou vyvolalo v život jezuitské hnutí, a postupují od čistě náboženských meditací až k mravoučnému a téměř novinářskému líčení zázraků se zcela světským obsahem a argumentací.

⁵ Srv. poznámky k Soupisu zpracovaných tisků a písní; jde zvláště o tisky u Novotného, str. 10, 144, 150 a 187.

⁶ J. Horák, *Humor, vtip a satira v české lidové písni*, Praha 1947; týž, *Parodie v českých a slovenských lidových písních*, Československá ethnografie 2, 1954, str. 319–337. B. Václavěk, *Historie utěšené a kratochvilné*, Praha 1950; týž, *Kniha satir*, Praha 1949.

⁷ Zvláště srv. J. Václavková, *Písně roku 1848*, Praha 1948. Několik dokladů u J. Landfraise, *Sbírka 118te světských písní k obveselení vlastenecké mládeži*, Tábor 1845.

kramářská poezie se svými meditacemi hlouběji vystihovala základní otázky lidského života a dávala na ně odpovědi z hlediska věčnosti, zatímco poezie světsky zaměřená zobrazuje jen mělké city a povrchní zájmy. Ve skutečnosti však i duchovní a světský typ argumentace a sám výběr syžetů vychází ze zcela triviálního poměru k citovému životu člověka. Estetickým ideálem kramářské tvorby je totiž smírný závěr všech dějů a lidských projevů. Tento sklon k „happy endu“ se veskrze projevuje v lyrických písních a bývá formulován buď postulátem „poslouchej boha a všechno se ti podaří“ nebo „dodržuj obecně platnou morálku a nenaraziš“. Je zajímavé, že naproti tomu negativní vlivy rozvíjející se kapitalistické společnosti, jež se projevují např. ve finančně nerovném sňatku nebo v nezřízené touze po penězích, se vždy podrobují ostré kritice ve jménu prostého lidského štěstí a lásky.⁸

V některých kramářských lyrických písních není vzácností satirický postoj v podání skutečnosti. Zde se však vedoucí složkou stává satiricky komentovaná statická zápleтка, proto z tohoto hlediska probírám satirické písně především ve skupině lyrickoepických kramářských písní. Satira ovšem nemá v kramářské poezii žánrově vyhraněné vyjadřovací prostředky a prostupuje jak epikou, tak i lyrikou. Obecně lze hovořit spíše o kramářských parodiích než satirách.

Kramářské písně s převahou lyriky (i satirické) na rozdíl od pojetí běžného v umělecké literatuře nevyjadřují tedy jen subjektivní lyrično, spjaté zároveň s adekvátními jazykovými prostředky, ale musíme je spíše chápat jako projev individuálního názoru a takového estetického zobrazení skutečnosti, které se svými výrazovými prostředky příliš neodchyluje od kramářského standardu. Pouze v oblasti milostné lyriky se tento standard jazykově poněkud diferencuje, takže můžeme pozorovat jednak vliv ozdobného vyjadřování anakreontické poezie, jednak – a to především – vliv některých výrazových prostředků lidové písně, s níž také nápadné paralely srovnávám.⁹

Zánrová charakteristika

Kramářské písně s převahou lyriky lze stejně jako epické skladby rozdělit do několika tematických skupin, z nichž některé jsou obdobné, jiné pak specifické pouze pro tuto oblast kramářské poezie. Tak se např. nevyskytují v lyrickém zpracování písně o zázracích, legendy a apokryfy. Hranice jejich světskosti, daná v epice hlavním zaměřením na syžet, přechází v náboženských poutních písních do meditací a jen část této tematiky se vyskytuje mezi lyrickoepickými skladbami.¹⁰

⁸ K tomu by bylo možné uvést řadu paralel jak z lidové písně, tak i z pololidových skladeb, srv. J. Němeček, *Zpěvy XVII. a XVIII. století*, Praha 1956; též, *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty*, Praha 1954; J. Feifalik, *Alttschechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jhdts.* Sitzungsberichte der phil. histor. Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 39, 1862, str. 627–745; L. Štúr, *O národních písních a pověstech plemen slovanských*, Praha 1853.

⁹ Výraznější odkazy a srovnávání uvádím v článku *Příspěvek k poetice českých kramářských písní II. Lyrické písně*, ČL 54, 1967, str. 68–76.

¹⁰ Jisté lyrické zpracování legendického textu najdeme však v četných písních o Janu Nepomuckém. Ze známých důvodů ideové politických byly tyto písně neobyčejně rozšířeny. Formově jsou to v podstatě veršované modlitby, obracející se k „národnímu“ světu, s bo-

První skupina, kterou lze do jisté míry námětově srovnat se zpravodajsko-historickými písněmi v epickém zpracování, obsahuje skladby, které se sice také zabývají sdělováním novinek, avšak hlavní důraz v nich není kladen na děj, nýbrž především na autorův názor o příslušné skutečnosti a na vylíčení jejího okamžitého stavu, nikoliv dějového vývoje. Tyto písně můžeme nazvat *společensko-politické*. Žánrově se projevují nejčastěji jako úvahy a líčení se silně individuálním pohledem na skutečnost, který ovšem vždy odpovídá požadavkům cenzury.

Jinotajů jako „jaro – revoluce“ nebývá mnoho; patří k nim např. *Nová píseň o ubohé robotě*, v níž lze navíc ukázat, jak plynulá je hranice mezi zpravodajstvím a satirou (v tomto případě s protipanským zaměřením), do níž jako jistý podtext prolíná zesměšňování názorů sedláků a jejich malicherných zájmů.¹¹ Satirické společensko-politické úvahy se obvykle vztahují k velkým historickým událostem a jsou sociologicky významným dokladem jejich ohlasu ve středních a nižších společenských vrstvách. Satiričnost podobných skladeb si podržela svou platnost během celého 19. stol. a je vlastně jediným nosným strukturním prvkem, který tyto písně udržel při životě už ne jako komerční tisky, ale spíše jako příležitostné skladby. Doklady k nim byly u nás porůznu zachyceny i po 2. světové válce.

Do druhé, rozsáhlejší skupiny můžeme zahrnout *milostnou a rodinnou lyriku*, která svým zpracováním, celkovým názorovým zaměřením a většinou i jazykovými prostředky také vychází z myšlenkového světa maloměstských středních vrstev, jimž jsou bližší citové projevy než abstraktní opěvování lyrické lásky v dílech klasiků. Vedle žánrově čistých líčení milostných citů, která jsou blízká lidové lyrice, existuje dlouhá řada tisků různého autorského původu a pohledu, které obsahují hlavně humorně až satiricky pojaté úvahy o lidském životě, zvláště manželském. Proto uvádím také dva doklady milostné i rodinné satirické poezie. Příklady kramářských písní s převahou lyriky jsou v Ukázkách kramářských textů č. VI–XI, str. 176–185.

Společensko-politické písně

Patří sem skladby, jež vedle převažujících složek objektivní lyriky obsahují především přehledy událostí roku 1848, satiry o nedostatku peněz a spekulacích, o vystěhovalectví do Ameriky a do Ruska a později humoristická až satirická zpracování různých válečných událostí.¹² Satiry, grotesky a humoru až nevybíravého přibývá hlavně ke konci 19. století, kdy kramářská tvorba ztrácí

hatě členěnou adorací (sv. Soupis č. 159). V nich se také nejzřetelněji projevuje příklon autorů kramářské poezie k barokní náboženské literatuře:

Vdovy siré, sirotkové,
vy čeští žebračkové (I)
sem blíž přistupte
smrti Jana želte,
an tone ve vodě,
topí se v Moldavě
vám umírá,
se ubírá.

Světlo stálo nad vodami
tys ležel mezi rybami
šťastná jest Moldava řeka
silného má v sobě reka.
Kvítečku majální
drahý rubínku
Nepomucký Jene
zlatý prstýnku . . .

¹¹ Tato píseň o robotě má četné varianty, sv. J. Václavková v cit. sbírce. Viz též poznámku č. 19.

¹² Smetana – Václavěk, str. 170, 192, 177.

svou společenskou funkci a přechází do šansonů a kupletů. Najdeme zde písně o Hanáčích, kteří jeli do Vídně na slavnost nebo písničky o židech (pád Rotschildův, vykořisťování krejčích a ševců židovskými faktory a tajné prodávání zrní židovskému překupníkovi).¹³ Společensko-politické písně mají někdy svou odezvu i ve folklóru.¹⁴ Vlastenecký tón, převážně vyhrazený společenskému zpěvu, se v kramářské poezii najde jen v nemnohých dokladech. Pouze jedna oblast společenského zpěvu, a to písně hospodské, není v kramářské tvorbě vzácností.¹⁵ Karbaníci, opilci a děvkaři se v pestrém sledu střídají s rádobyvlastenci. Některé kramářské písně svědčí o hlubokém úpadku jak estetického vkusu, tak i jakéhokoliv smyslu pro logiku.¹⁶ V kramářských skladbách jde někdy o paralely, někdy o výpůjčky z lidových textů, avšak takto vzniklé písně jsou vždy prozaičtější a popisnější v detailech než lidové.¹⁷ Lyrické až lyrickoepické jsou i kramářské „míchance“.¹⁸

¹³ Germanismy srv. v písni v Soupisu č. 165; židovská témata ibid., č. 10, 87 a 124. Poslední uvedený záznam lze srovnat s textem u Bartoše (1901) str. 681, č. 1273. Zápis Poláčkův je z Blatnice, tisk není doložen. Bartoš ji výslovně uvádí jako kramářskou píseň z Velké. Stejnou tematiku srv. Jindřichův *Chodský zpěvník VI*, str. 83, č. 73.

¹⁴ Srv. např. píseň ze Soupisu č. 107, jejíž strofa se kryje s písní z Líšně (Bartoš, str. 457, č. 852):

kramářský text	lidový text
7. Pannám fiakry mládecům drožky tramvaje vdovám trakaře babám	2. Panenke mládencům mládeci pannám a vdove vdovcům a babe ševcům.
10. Pannám mládence mládecům panny vdovce vdovám a čerta babám.	

¹⁵ Novotný, str. 31 (ze 17. století): o karbanicích Soupis č. 106.

¹⁶ Např. píseň v Soupisu č. 109 je značně primitivní, srv. zvláště 8. strofu:

Do háječka oudolí, juchája,
stojí domek, domek dítě mé,
jestli mně svou ruku dáš,
teprv mé srdce poznáš.

¹⁷ Např. Soupis č. 102:

Já mám dobrou náuru,
že mi ten truňk šmakuje
sotva přihnu holbu k hubě
na jednou tam zůstane.

Můj tatíček nebožtíček
dej mu pánbůh nebesa,
on vozíval staré panny
na tragači do lesa.

S druhou strofou srv. Erben, cit. vyd. 1937, str. 306, č. 115. Také mnohé texty ze sbírek lidových písní jsou stylově blízké kramářské tvorbě a navazují na ni zvláště v popisech:

pan derechtor néprvněší
je tyto čase nyňěší
néprvněší partykář
safraholtské parukář.

Viz ve sbírce Bartošově, str. 542, č. 1041, u Erbena, str. 351, č. 238, podobně Jindřich, VII, str. 124, č. 147 a Holas, II, str. 173, č. 304. Náš text srv. Soupis č. 11.
¹⁸ Smetana – Václavěk, str. 212 a 215.

Písňe o historických událostech jsou převážně epické nebo lyrickoepické. Převahu statické nesyžetovosti najdeme jen v některých písňích o událostech roku 1848; tematicky a zvláště motivicky se některé z nich přibližují tradiční folklórní lyrice, v níž najdeme jak vylíčení vlivu nevolnictví na duševní život člověka, tak i výhrůžky pánům nebo satiru na vykořisťování.¹⁹

Jako příklad společensko-politické písňe jsem zvolil skladbu PÍSNIČKA KRATOCHVILNÁ O TĚCH SEDLÁCÍCH, KTERAK SOBĚ PŘI TRUNKU NA ROBOTY A KONTRIBUCE STĚŽOVALI A NA ČEMŽ NAPOSLEDY SPOLU ZŮSTALI, PRO ŠPÁS SLOŽENÁ. VYTIŠTĚNÁ PŘED ČASEM. JAKO: NEVÍ ŽÁDNÝ, CO JEST LÁSKA ETC.²⁰ (příklad č. 9). Skládá se ze známých motivů: vrchnost se vynáší nad robotníky, zatímco sedlák musí těžce pracovat a nemá nikde zastání. Pro svůj těžký úděl nenachází jiné východisko než smířit se s tímto stavem a podrobit se vrchnosti. Aby se autor vyhnul cenzuře, ladí celou skladbu do roviny hospodského tlachu a již v nadpisu výslovně upozorňuje, že písň je „pro špás složená“. Skutečnost je představena ve statickém vy počítávání různých konkrétních forem vykořisťování, avšak mluví sami nejsou ani popsáni, ani jmenováni; chybí tedy známá detailnost zpravodajsko-historických písň. Až v závěru skladby se dozvídáme, že nejde o žádný re-

¹⁹ Smetana – Václavek, str. 165, 167; Soupis č. 19. Jedna z nich se dostala i do Bartošovy sbírky str. 546, č. 1048, kde je jen 13., 14. a 24. strofa. Jisté změny v pořadí a mírné odchylky textu ve strofách jsou i v zápisech Soupisu č. 19. a 182. V muzeu ve Slaném je zápis z r. 1892, v němž je samostatná strofa, nikde jinde neobsažená:

3. Císař pán Ferdinand
dal jím konštituci
udělal z sedláků
napořád myslivci.

Písň je kontaminací z textů v Soupisu č. 182 a u Smetany – Václavka, str. 167. Univerzální texty typu Smetana – Václavek, str. 165, jsou i v jiných pramenech, srv. např. *Chrudimsko a Nasavrcko III*, Chrudim 1912, str. 426 (25 strof) a písň „Sedláci, jonáci, to sou nyčko páni!“ tamtéž. K satírám srv. Novotný, str. 152 a 154; Sušil, str. 453, č. 704 a další, Bartoš, str. 541, č. 1040–1055; Erben, str. 350, č. 234 aj. Svěrázným dokladem pololidové tvorby je toto skládání:

Když jsi ty Řehoři pán
Prd si ty pro sebe sám.
My to nechcem vidět
Jak ty umíš prdět.
Jen ty tolik netrub
Dyt máš už střevo narub.

Ty smradlavý schoři
Prdlavý Řehoři.
Však ti pukne trouba
Padne pak tvá chlouba.
Když jsi ty Řehoři pán
Sněz si ty škraloupy sám.

My se budem dívat
Jak ty budeš plivat.
Až bude drška narub
Dostaneš velké škraloup.
Škraloup jako kůži
Můj milej Řehoři.

Krahulík nám píše
ze škralupový říše
by jsme přišli jej na pomoc
že mu kručí v břiše.
Škralupy jsou vaše
mlíko ale naše
nefoukejte ze žádný trouby
neb vystřikne kaše.

A vy krahulci známi
my neblijem s vámi
co jste si vy pohltili
to vyserte sami.
Jak každý se lekne
a čepičku smekne
až Krahulík začne srátí
a třikráte hekne.

Jde o rukopisný záznam neznámého původu, který je datován dne 6. a 7. července 1848 a je tč. v mém majetku.

²⁰ Novotný, str. 154–157, 12x 8a 5b 8c 7d 7d 8e 5d.

voluční text protipanského zaměření, v čemž se projevuje běžný společenský stereotyp kramářské poezie. Dobově je vyličen vztah k práci pro vrchnost.

3. Jedni musí dříví sekat,
druzí voziti,
jiný sem tam vypravují
i na mlat jíti:
do té panské stodoly
mlátit toho obilí,
vezmeme-li co do kapes,
mlátí nás holí.

Kompozičně je text logicky promyšlený a od běžných kramářských produktů se odlišuje hned 1. strofou, která začíná parafrází lidové písně bez oslovení posluchačů:

1. Žádný neví, co jest dílo,
kdo ho nezkusil,
nešel bych já na robotu,
kdybych nemusil . . .

Samo líčení skutečnosti je seřazeno tak, že ve 2. strofě podává autor obecnou charakteristiku vykořisťovatelů, v další následuje popis způsobu vykořisťování, načež se celý postup zopakuje. 4. a 5. strofa ukazuje chování úředníků a rychtáře, u nichž autor zdůrazňuje vyděračství, 6. až 9. strofa pak je statickým obrazem nevolnické bídy, po němž následuje dvoustrofový závěr, vyjadřující rezignaci. Konflikty jsou tedy řešeny jednoznačným podrobením nevolníka a uznáním společenské nadřazenosti lidí, představujících právo, i když to nejsou přímo šlechtici, ale pouze vykonavatelé jejich moci. O představitelích šlechty se ve skladbě vůbec nehovoří až na nepatrnou zmínku na začátku 6. strofy (*ve dne pánu, v noci sobě musím dělati*). Nikde se také neodsuzuje společenská nerovnost ani se nevyskytuje náboženská argumentace, která chybí dokonce i v závěru. Líčení probíhá celkem v jedné významové rovině, a to nikoliv od celku k detailu, nýbrž od jednoho motivu k druhému ve formě kontrastní retrospektivy, jejíž chronologická posloupnost je porušena jen v 6. a 9. strofě, které významově patří do těsné blízkosti. Projevuje se jistá gradace jednotlivých motivů: práce pro pána vede k finančnímu vykořisťování, a to ovlivňuje rozklad rodinného života a rezignaci. Uvedením celého textu v přítomném čase se skutečnost aktualizuje. Vypravěč vystupuje ve svém monologu jako jeden z mluvčích a od 1. os. sg. v úvodu přechází do 1. os. pl., čímž dává najevo, že se ztotožňuje v představiteli své společenské vrstvy a vystupuje jejich jménem. Teprve v závěru používá autor přímé řeči pro oslovení druhého poddaného. Jasný kompoziční záměr je patrný dokonce i v jednotlivých strofách, v nichž vypravěč vždy nejdříve naznačí situaci a ve druhém čtyřverší pak vyličí následek:

7. Kontribucí, exekucí,
to nás sužuje,
bez milosti a lítosti
kapsy stahuje:

nedáš-li ji jen jednou,
ihned pro tě příběhnou
a do věže neb do klády
tebe povedou.

Jazyková struktura skladby má zajímavé rysy. Vedle nářečních a hovorových tvarů (*peníze nýsti, bez vejmluvy, tá kontribuci, uhlídáme, milý kmochu*) najdeme známá kramářská klišé jen v ojedinělých případech (*ať sobě ještě připijem s ochotnou tváří*), zatímco expresivní výrazy, typická sousloví, vulgarismy a germanismy chybějí úplně. Je to jeden ze základních rysů písní s převahou lyriky (*ať již jejich autoři pocházejí z jakéhokoliv prostředí*), který je rozšířen o další jevy, jak uvidíme dále.

Některé strofy obsahují větší pauzy, jež je rozdělují na zřetelná dvojverší. Tento typ nebývá v kramářských písních běžný:

11. Ještě sobě, milý kmochu,
dáme nalíti
a za zdraví našich pánů
budeme píti:

Avšak i tam, kde pauzy nejsou, spojuje autor větné výpovědi do dvojverší, tvořících významovou strukturu; na jejím pozadí pak nacházíme uvedené myšlenkové kontrasty prvních a druhých dvojverší. Zajímavý je pokus o polo-přímou řeč v 8. strofě. Její první čtyřverší má podmět v 1. os. pl., načež se přechází do přímé řeči, z níž následuje další odbočka:

8. V tom vězení hladu, žízně
dost pokusíme,
naposledy vola, krávu
prodat musíme:
máš-li pěkných pár volů,
hodí se nám do dvorů,
jen se prohlas,
hned je prodáš
dosti poskrovnu.

I tento postup svědčí o obratném stylistovi, který je pravděpodobně také autorem následující písně, otiskované ve společném tisku. Skladba neobsahuje známá kramářská klišé ani ve slovosledu, ani v obrazných pojmenováních; chybějí jí však také výrazné básnické figury. Text je komponován se zřejmým lyrickým záměrem podat statické vylíčení skutečnosti, které vzhledem k závěru působí jako alegorie. Lyričnost vidím především v nepohyblivosti děje, z něhož se předvádějí jen vyčleněné obrazy, přičemž osobnost mluvčích stojí výrazně v popředí a svoje subjektivní zážitky ztotožňuje s postavením ostatních; tak vzniká tvar objektivní lyriky.

Uvedené základní rysy kompoziční a jazykové struktury se zdají navštědčovat, že v tomto případě nejde o typický kramářský výrobek; nýbrž o doklad

pololidového veršování, vydaný jako kramářský tisk.²¹ Používám však této ukázky záměrně proto, abych názorně upozornil na jeden z pramenů, ovlivňujících kramářskou lyriku v uvedeném pojetí a také proto, aby ze srovnání literárně ucelenějšího tvaru s komerční tvorbou zřetelněji vyplynuly charakteristické rysy kramářské písně s převahou lyriky.

Zatímco minulý příklad obsahoval vylíčení jednotlivých prvků společenského postavení nevolníků, je ve skladbě PÍSEŇ NOVÁ O ROBOTĚ. V JIN-DŘICHOVÉ HRADCI. TISKEM ALOISIA JOSEFA LANDFRASA 1848 (příklad č. 10) pouze vyjádřena nutnost odstranit robotu a současně jsou vypsané výhody, které tento stav přinese.²² Výběr jednotlivých motivů zřetelně ukazuje, že autor je dokonale obeznámen s lidovým životem. Třináct strof z dvacetipěti obsahuje popis pohřbívání roboty, které v podstatě odpovídá průběhu „pohřbívání Bakchusa“ v lidových obřadech jarního cyklu. Teprve pak následuje výsměch pánům a písařům (pět strof) a zdůrazňuje se nově získaná možnost volně se ženit (tři strofy). Autor končí běžnou závěrečnou úvahou. Tento kompoziční postup slouží k poněkud ironickému podání historické skutečnosti, v níž účast lidových mas na odstranění roboty není jinak motivována než spoluúčinkováním na jejím „pohřbívání“, za něž děkuje „zeměpánu“. Autor svým postupem zdůrazňuje typické rysy roboty, které nevolníci nesli nejtíže. Popis pohřbívání roboty má jistou kompoziční stupňovitost, těsně spjatou s lidovými představami: nejdříve se bude hrát smuteční pochod, pak se jí bude zvonit (ironicky *na srpy, hrabice, sekery a radlice*), kopáčem a motykou se robotě vykope hluboká jáma a zazpívají se žalmy. V podání prostředí kromě prvků, shodných s lidovým obřadem, nechybí ani paralela se skutečným pohřbem, po němž se pravidelně s veselým pochodem šlo ze hřbitova do hospody.

Jednotlivé tematické složky jsou spolu spojeny dosti volně, vztah příčiny a následků je vyjádřen jen rámcově. Píseň je komponována v budoucím a přítomném čase; vyjadřuje totiž perspektivu, zdůrazněnou v tisku poznámkou. Jednotlivé motivy probíhají v normální časové posloupnosti. Kromě vylíčení pohřbu a radosti nad svobodným ženěním nejsou v textu náznaky detailního popisu až na uvedení jednoho vlastního jména. Tím snad autor poněkud aktualizuje děj, protože uvedenou epizodu vztahuje sám k sobě:

19. Pro peníze vždycky pláču,
když si zpomenu na Káču,
co jsem za ni musel dát,
když jsem ji chtěl sobě brát.

Autor podobně jako jeho předchůdce v prvním příkladu používá kompozičního kontrastu: život za roboty – život po jejím zrušení. Přitom mu vychází mímoděk i jistý prvek napětí, které je obsaženo v očekávání občanských

²¹ O tom může svědčit další píseň, otištěná spolu s uvedeným příkladem v jednom tisku. Je to *Pisnička kratochvilná o veselí pána vlka s pannou kozou*, která také není typickou kramářskou skladbou, nýbrž zřejmě pololidovým veršováním literárně vzdělanějšího autora, jež se šířilo kramářským tiskem.

²² *Smětaná – Václavěk*, str. 165–166, 25x 8a 8a 7b 7b. Paralelu srv. v Ukázkách kramářských textů č. VI.

svobod. Z přímé řeči v 1. osobě sg. přechází skladatel k výkladu a od 6. strofy se ztotožňuje používáním 1. os. pl. s posluchači:

6. Dáme jí piáno hráti,
aby mohla tiše spáti,
aby více nestonala
a nás nesužovala.

1. os. pl. dodržuje až do 13. strofy, načež přechází k oslovení pánů a císařů. V 19.–20. strofě přechází vypravěč zpět do 1. os. sg., v níž je složen i závěr (24.–25. strofa). Tento postup, v němž je kombinován osobní přístup a oslovení se ztotožněním vypravěče s prostředím, je poměrně kompozičně náročný a slouží k bezprostřednímu vyjádření představ a názorů.

Z hlediska použité slovní zásoby se skladba blíží spíše kupletům pozdějšího období a neobsahuje běžná kramářská klišé. Emocionální účinek mají v podstatě jen verše, oslovující posměšně robotu, v jejíž personifikaci se projevuje celkový satirický záměr: robotě se zvoní, zpívají žalmy a vinšuje peklo. Pánům se zpívá „ranní píseň“ do práce, písařům se zdůrazňují „výhody“ vojenské služby, do níž by mohli nastoupit.

Jednotlivé strofy obsahují ucelené větné výpovědi. Asi ve čtvrtině strof jsou ve druhém dvojverší použita účelová souvětí, která slouží k bezprostřednímu významovému spojení vět:

11. Na housle, také na basu,
dáme svolat všecku chasu,
aby při pohřbu byli,
robotu zakopali.

Mezi strofami jsou místy významové přesahy (10.–11.), které bývají gramaticky vyjádřeny jako pokračování souvětí příčinného (12.–13., 19.–20.) nebo účelového (22.–23.). Vytýkání větných členů, známé z epiky, se v našem případě nevyskytuje. Najdeme jen klišé typu:

nepřijde víc k vyhojení,
to posledního březnu
ponesou ji do hrobu.

Skladba je monologem autora, který se ztotožňuje s vypravěčem a vyjadřuje svůj individuální názor na skutečnost. Náladu vytváří jednoduchými prostředky: minimální syžetovostí, epizodickou popisností a výběrem motivů, jejichž kontrastní kompozice má ironický až satirický účinek: „pohřeb“ je zde vlastně společensky radostnou událostí.

Satirickým vylíčením představy o hojnosti, která čeká vystěhovalce na Krymu, je píseň VYSTĚHOVALCI NA KRIM NECHTE SOBĚ CHUŤ ZAJÍT. KRATOCHVILNÁ PÍSEŇ PRO ČESKÉ KRAJANY. TISK S. POSPÍŠILA V CHRUDIMI 1862. ZPÍVÁ SE JAKO: PŘI VODĚ TAM VELMI KRÁSNĚ V NEJTAJNĚJŠÍ SVATYNĚ²³ (příklad č. 11). Také v této skladbě nejde o zpravodajství, ale hlavní pozornost je soustředěna na zesměšnění všech, kteří se chystají

²³Text je v mé sbírce kramářských písní, viz Soupis č. 206.

na Krym. Závěrem obsahuje píseň varování před ukvapeností. Tento epizodický žánrový obrázek „blahobytu“ odpovídá svými jednotlivými motivy některým jiným skladbám, např. písním o vystěhovalectví do Ameriky.²⁴

Kompozičně jsou motivy seřazeny tak, že odpovídají lidovému názoru na blahobyt v cizině: teče tam med, lítají tam smažení ptáci, běhají pečená prasata, knedlíky se pojídají s mandlovou omáčkou a maso se jí s datlemi.²⁵ Autor uštědřuje vystěhovalcům veřejný vinný sklep a naději, že obilí se bude samo sít a sklízet.

Vystěhovalc jen leží
někde doma za kamny,
a přec výdělek mu běží
neslýchaný, náramný.

Lidové představě odpovídá také srovnání „tam prý život býti musí jako v ráji hanáckém“. Detailnímu popisu se autor věnuje jen z hlediska ironického podání (jejich nevěrohodnost zdůrazňuje častým prý) a zvyšuje jím hyperbolizací uvedených skutečností; současně však užívá přítomného času, kterým se naopak děj konkretizuje a aktualizuje. Ironie je v písni vyjádřena např. zdobnělinami (*prasátka již pečená, ptáčátka pak usmažená*) nebo zesílením významu slova (*převydatná podpora*) a významovými kontrasty (*pěšky nesmí jíti žádný, aby se snad neschvátíl*). Autor neužívá běžných inverzí, postpozitivních přívlasků, vyčleňování větných členů a jiného typického kramářského slovesného materiálu, ale dává přednost spíše kupletovému slovníku, tedy nejmladší vrstvě kramářského jazyka:

1. Přátelé, ach! to je švanda
jak lid nemá rozumu,
žene se jich celá banda
rovnou cestou do Krymu;

Ideově jednoznačnější je SBÍRKA ČESKÝCH PÍSNÍ. TOUHA PO VLASTI DLE ZPRÁVY VYSTĚHOVANČE Z RUSKÉHO KRIMU. TISK S. POSPÍŠILA V CHRUDIMI 1862. ZPÍVÁ SE JAKO: PŘI VODĚ TAM VELMI KRÁSNE V NEJTAJNĚJŠÍ SVATYNĚ²⁶ (příklad č. 12). Je to vzpomínka na vlast a vyjádření touhy po návratu, skládající se ze sentimentálního líčení noční přírodní scenerie Vltavy a Prahy, kde měl vystěhovalc přítel a milenk. Motiv milenky a vlastní autor nikde nesměšuje dohromady, i když je jinak ve způsobu líčení a výběru námětu silně poplatný literárnímu romantismu začátku 19. století. Domácí prostředí idealizuje a vidí v něm jen klady, do nichž promítá své vlastní city a náladu. Místy si neodpustil paralelu s milostnou lyrikou sentimentální kupletové tvorby:

2. . . .
Sedával jsem při měsíčku
po boku mé dívenky,

²⁴ Např. v tisku ze Znojma z r. 1852, dnes ve sbírkách znojemského muzea.

²⁵ Uvedené motivy jsou totožné a umístěny v obou písních ve stejném pořadí.

²⁶ Text je v mé sbírce kramářských písní, viz Soupis č. 181.

větříček libě províval
s vláskami mé milenky.

Silně sentimentální je i celá 7. a 8. strofa:

7. Blahé Čechy, kde jsem zrozen,
ach tam jest ouplná slast,
za horama, velkým mořem
jest má drahá, česká vlast,
tam kde se Labe rozlívá
též i řeka Vltava
skrže naše krásné město,
nazývajíc se Praha.

Kompozičně jsou motivy sestaveny od líčení milostné idyly doma, přes rozhodnutí odcestovat, až ke smutným zkušenostem z ciziny a k idealizaci staré vlasti. Jsou řazeny (podobně jako v předchozích příkladech) do jedné významové roviny a vzájemně se překrývají; jejich navazování je zcela volné. Jde o retrospektivu, spojenou s konfrontací současnosti, a to v lyrické sentimentální skladbě, k jejíž citovosti přispívá přírodní prostředí (noc, Praha, roztomilé oudolí), vzpomínka na přátele a milenku. Prudkým kontrastem je naopak moře, pusté krajiny, otrocká bída až k umoření – a opět se vracejí blahé Čechy, Praha, zbožnost, rozhodnutí vrátit se i tehdy, kdyby vystěhovalec měl vkleče odprosit za svůj neuvážený odchod.

Vypravěč vyjadřuje své city formou monologu, střídaného v místech největšího emocionálního vypětí oslovením své milenky. Vystupuje zde sám v jakési autocharakteristice a nepřímo jako oběť nepředloženého rozhodnutí, kterou je třeba soucitně politovat.

K tomuto celkovému záměru částečně přispívá i jazyková stránka písně. Četná deminutiva (srv. uvedenou ukázkou z 2. strofy) řadí píseň mezi skladby, které zajisté měly daleko k předvádění na hlučném trhu: je to jeden z dokladů typické kramářské písně určené ke zpěvu pro sebe, která zřejmě nejvíce odpovídala maloměstské představě idylického hrdiny. Není to žádný romantický bouřlivák, jen člověk, který zmoudřel a dodatečně lituje své mladické nerozvážnosti. Svou lítost vyjadřuje synekdochou:

a mé jméno v ústech českých
od přátel pohaněné.

Celkem ojedinělý je jakýsi pokus o antitezi mezi závěrem 6. a začátkem 7. strofy, které na sebe navazují:

6. . . .
kde se praví, že jest blaho
ověnčené slastěmi,
zatím jest tam nevýslovná
bída až k umoření.

7. Blahé Čechy, kde jsem zrozen,
ach tam jest ouplná slast,
za horama, velkým mořem
jest má drahá česká vlast,

...

Jednotlivé strofy jsou tvořeny samostatnou větou, rozdělenou graficky i významově na dvě čtyřverší, z nichž druhé navazuje na předchozí výpověď. Přesahy ve verších jsou četné a dávají vyniknout dvojverším v rámci jednotlivých strof. Tato dvojverší, jak vidíme i v předchozích příkladech, jsou pro písně s převahou lyriky příznačná, i když se samozřejmě vyskytují také v epických skladbách. Je možné, že se zde projevuje vliv jiných druhů pololidového veršování, v nichž byla až do 18. století dvojverší běžná.

Sentimentální monolog, zřetelně nesýžetový v líčení vlastních osudů autorových, ztotožnění autora s vypravěčem a spojení milostné a vlastenecké tematiky, to jsou výrazné složky lyričnosti písně. Jednoduchá konfrontace obou životních prostředí zvyrazňuje individuální prožitky a představy autora. Jeho estetické ztvárnění skutečnosti přitom postrádá běžný kramářský smírně šťastný závěr, který je nahrazen pouhým rozhodnutím vrátit se domů.²⁷

Dokladem pro rozbor skladeb meditativního charakteru je PÍSEŇ NOVÁ O MARNOSTI SVĚTA VŠEM MILOVNIKŮM ZPÍVÁNÍ NA SVĚTLO VYDANÁ. ZPÍVÁ SE SNADNOU NOTOU²⁸ (příklad č. 13). Jde opět o píseň určenou zřejmě ke zpěvu pro sebe. Motivy z lidského života jsou seřazeny jako doklady jeho pomíjivosti, přičemž autor vychází částečně ze světské argumentace, částečně z názoru, že před tváří smrti je každé lidské snažení zbytečné. Má se tedy dát přednost službě bohu, který je věčný.

Kompozičně vychází autor ze základní myšlenky o marnosti krásy, hudby, peněz, společenského postavení i mládí a loučí se jako umírající se svými přáteli. Jednotlivé motivy jsou sestaveny podle klasického estetického klíče: nejdříve krásno (krása a hudba), pak materiálně (peníze, hodnota) a nakonec obecně lidská hodnota – mládí, a jsou obsaženy vždy ve dvou strofách jako retrospektiva. Celá píseň je založena na kontrastu lidského snažení a boží věčnosti; každá strofa obsahuje v prvním čtyřverší vyličení lidské vlastnosti a ve druhém její popření smrtí:

2. Kdo se chlubí se svou krásou,
ani ta stálá není,
po které se oči pasou,
časem se také změní:
přijde smrtedlné zatmění,

²⁷ Nebudu zde teoreticky probírat podmínky vzniku různých variant kramářských písní. Někdy s jistým omezením platí závěry z oblasti folklóru, jindy jde o individuální záležitost. Srv. J. Stanislav, *Ke studiu variačního procesu v lidové písni*, Hudební rozhledy 7, 1954, str. 410–417; K. V. Čistov, *Sovremennyye problemy textologii russkogo folklora*, Moskva 1963.

²⁸ Smetana – Václavěk, str. 41–42, 9x 8a 7b 8a 7d 8c 7d (nepravidelné asonance).

změní se krása, barva,
krása lidská se promění
a je umrlčí larva.²⁹

Autor nepoužívá dialogů ani nepointuje své úvahy. Zápomost celé meditace navozuje hned v úvodu opakovaným

Není, není v světě stálost,
nic v něm dlouho netrvá.

Jazykové prostředky odpovídají kramářskému standardu. Lyričnosti dosahuje autor výběrem metaforických eufemismů a personifikací (*přijde smrtedlné zatmění*) a především používáním sentimentálně zbarvených slov a sousloví (*muziky líbezně hrajou, libě muzicírujou*). Jde tedy o celkem mechanické dosazování nejjednodušších slovesných prvků, které spolu s básnickým slovníkem, používaným v písních s převahou epiky, tvoří běžné vyjadřování kramářských autorů. Teprve v milostných písních, jak uvidíme dále, sahají skladatelé k metaforám a srovnáním, známým z lidové lyriky.

Píseň má formu autorské úvahy, avšak vypravěč vystupuje v 1. os. sg. až v posledních čtyřech strofách, v nichž také chybí vnitřní významová kontrastnost obou čtyřverší. Spolu s předchozím příkladem jsou to jedny z těch dokladů lyrických kramářských písní, jejichž tematická struktura a forma jsou vzájemně maximálně vázány.

Písně milostné a rodinné.

Do druhé skupiny písní s převahou lyriky jsem zařadil skladby, které jsou milostným vyznáním nebo rodinnou idylou, částečně také satiricky pojatou. Jde tedy převážně o subjektivní lyriku. Radím sem všechny projevy individuálních milostných nebo manželských citů a pouze baladické látky s tragickým závěrem přesouvám do skupiny lyrickoepických písní a balad, kde je probírám souborně.

Láska v nejrůznějších podobách je v kramářské poezii oblíbenou oblastí; přitom je zajímavé, že jí autoři věnují poměrně menší počet skladeb než lidoví skladatelé. Ve sbírce Sušilově, Erbenově a Bartošově je podle jejich vlastního třídění celkem asi 30 % písní s milostnou tematikou, zatímco v našem kramářském materiálu jen asi 12 %, z toho necelá pětina z 18. století, zbytek z 19. století. Velkou zájmovou oblastí milostné kramářské poezie je anakreontické opěvování lásky a dostaveníčka: o sličného pastýře se uchází dcera ze zámku, dva šlechtičti „pastýři“ si vyznávají lásku, dívky se pyšní svým panenstvím. Touto anakreontikou, která je svou formou vzdálená lidové poezii, se kramářské skladby blíží soudobé české i německé literatuře.³⁰ Na druhé straně však jiné náměty, např. líčení dostaveníčka, vy-

²⁹ Známy obrat z barokní eschatologické literatury.

³⁰ Za jiné lze jmenovat zvláště Gleima, Bürgera, Puchmajera a Hněvkovského, srv. *Dějiny české literatury II*, Praha 1960, str. 65 n. a 81 n. a Vlčekovy *Dějiny české literatury II*, Praha 1951, str. 177 a 182.

jadřují kramářští i lidoví autoři v podstatě stejnými výrazovými prostředky, což platí především pro lidovou lyriku z Čech. Přesné stanovení hranic nebo cest tohoto vzájemného prolínání bývá značně komplikované a pokusím se je ukázat na příkladech.³¹ Asi třetina kramářských písní s milostnou tematikou je věnována nešťastné lásce.³² Základní příčinou je lehkomyšlnost dívky, jeho či její vychloubačnost, vzájemné vyčítání nevěry, frajerské rozhodnutí odejít na vojnu a opustit těhotnou dívku aj. Jako důvod rozchodu se ve shodě s lidovou písní uvádí např. nedorozumění na taneční zábavě, pití vína či vycházky při měsíčku, které byly příčinou lehkomyšlného chování. Odchod do kláštera z nešťastné lásky je tematickou specialitou kramářské tvorby, v lidových písních nebývá.³³ Poněkud problematičtější pokus o násilné aktualizování milostné lyriky najdeme v závěrečné strofě milostné písně:

8. Za krátký čas počla naříkati
na mé milování vzpomínati
teď poznala, co neznala,
že mou věrnou láskou pohrdla.

9. Ta panna jest obraz pro národy,
kteří odstupují od svobody,
rovnoprávnost nemilují,
věrné milovníky zarmucují.³⁴

S výjimkou uvedených specifických případů je nešťastná láska v podstatě motivována obdobně jako v tradičním folklóru. Flirt, nevěra, lehkomyšlnost, furiantství jsou oblíbeným tématem jak lidové tak i pololidové poezie a rozdíl je někde jen v přístupu ke skutečnosti a ve způsobu formového zpracování. V kramářských písních je častějším předmětem zájmu hocha chudobná dívka, ať už služebná nebo dcera z jiné rodiny a pokud tragické rozchody nekončí vraždou, jsou vždy provázeny výstupy, a to i v tom případě, když chudý hoch opouští bohatou nevěstu, které brání rodiče.³⁵ Ve vztahu bohatý ženich – chudá dívka by bylo možno najít paralelu k triviální masové literatuře 19. století.

Malou pozornost kramářských autorů poutá samotná svatba, i když se řada kramářských textů zpívala právě na svatbách. Více než stovce svatebních písní z uvedených klasických písňových sbírek odpovídá několik exemplářů kramářských skladeb, a to jeden z nich je navíc jen přetiskem obřadního folklóru.³⁶ Na rozdíl od lidové slovesnosti však kramářští autoři

³¹ Již v 1. části práce jsem upozornil na vztahy kramářské tvorby ve středověké a barokní milostné poezii.

³² Formulace „žádný neví, co je láska“ prochází plynule jak lidovými, tak i kramářskými texty, srv. Soupis č. 118, Smetana – Václavek, str. 77, Jindřich, IV, str. 57, č. 49, Erben, str. 120, č. 587 a str. 117, č. 189.

³³ Soupis č. 25, 26, 42, 52, 54, 55, 103, 138; Novotný, str. 71, 190, 211, 218; Soupis č. 184. Odchod do kláštera zaznamenává v jednom případě Bartoš, str. 77, č. 101 a Erben, str. 150, č. 342.

³⁴ Soupis č. 42.

³⁵ V uvedeném pořadí srv. Soupis č. 193, Novotný, str. 186, Soupis č. 154 a 57; k poslednímu tisku srv. paralelu ve sborníku *Chrudimsko a Nasavrcko III*, str. 85, č. 112.

³⁶ Byla již zmínka o tom, že kramářské písně bývají součástí obyčejů a zvyků; svědčí o tom

věnují přinejmenším dvojnásobnou pozornost manželskému životu, přičemž převážná většina dokladů pochází z 19. století a je složena jako humorná až satirická úvaha nebo rada. Začínají představami o nejlepší nevěstě³⁷ s pověstnými pěti pé³⁸ a přecházejí k masovým steskům na zlou ženu.³⁹ Často se výrazně uvede způsob, jak se žena snaží zbavit svého protějšku:⁴⁰

a když já jsem měl zimnici,
tu mě hned pomohla,
dala mně v kořalce
psího hovna.⁴¹

Speciálním jevem jsou kramářské humoristické až satirické písně, kompozičně založené na abecedních začátcích strof a zaměřené na schůzky, námluvy a jednání zlých a zálečných žen.⁴² Pláč vdavekchtivých starých panen je obdobný některým lidovým skladbám, zatímco příhoda se dvěma prostitutkami v Praze, které ošálily vesnického chasníka, je naopak příznačná pro kramářskou tvorbu.⁴³ Sem patří i anakreontické vychvalování manželského stavu a satirický výklad o ženských povahách s odvoláním na mudrce Simonidesa.⁴⁴ Nejcharakterističtější jsou stížnosti na zlé ženy; patrně ma-

i existence písně u Smetany – Václavka, str. 121, ve sbírkách brněnského ÚEF (Soupis č. 121 a 120) i u Jindřicha, III, str. 100, č. 74 nebo v tisku u Novotného, str. 220. Zde všude se milenci v anakreonticky laděných dialozích vyznávají ze své lásky a rozhodují se ke svatbě bez ohledu na různý sociální původ. Zcela opačně jsou zaměněny verše písně ze Soupisu č. 53:

Z vězení mně pánbůh pomůže
od škaredé ženy nemůže.
Dal bych si zazpívat rekvije,
kdyby chtěla scípnout bestyje.

K tomu srv. Bartoš, str. 491, č. 930:

Bydy ně ho pánbůh povolá,
dala bych mu zpívat rekvije.

³⁷ Srv. Soupis, č. 138 a 180.

³⁸ Smetana – Václavěk, str. 123; Soupis č. 50.

³⁹ Soupis č. 167 a 203. Z textu u Smetany – Václavka, str. 130, srv. 1. a 3. strofu se zněním u Erben, str. 296, č. 42 a popis zlé ženy u Bartoše, str. 681, č. 1273. Podobně též Jindřich, III, str. 98, č. 73; tento text je obdobný č. 27 ze Soupisu.

⁴⁰ Smetana – Václavěk, str. 130, obdobně 9. strofa z písně na str. 127; dtto Soupis č. 167.

⁴¹ V řadě sbírek lidových písní jsou zachyceny zajímavé skladby s manželskou tematikou, které jak způsobem zpracování, tak i argumentací oscilují mezi kramářskou písní a folklórem. Z lidové písně do kramářské putují např. stesky mladé ženy na starého muže. O tom srv. četné doklady v Jindřichovi, např. VIII, str. 119, č. 152, Rittersberk, str. 50, č. 273; výčitky žen mužům a naopak srv. Jindřich, VIII, str. 188, č. 247, Rittersberk, str. 47, č. 255, ibid. kramářský text str. 44, č. 245. Dále Holas, IV, str. 147, č. 207, *Slovenské spevy II*, Turč. Sv. Martin 1880, str. 64, č. 169 a str. 256, č. 701.

⁴² I když jde zde o skalický tisk, je v abecedě uvedeno písmeno R, srv. Smetana – Václavěk, str. 132. K tomu srv. J. Špetko, *Dejiny Škarniclovskej knihtačiarne v Skalici*, Martin 1958.

⁴³ Smetana – Václavěk, str. 135; Soupis č. 2, 18.

⁴⁴ Soupis č. 162, 162a–c; Rittersberk, str. 44, č. 245.

ximum kramářských autorů tvořili muži, neboť zlí manželé se vyskytují poměrně zřídka.⁴⁵

Pro rozbor milostné lyriky jsem zvolil ZPĚV HOŘEKUJÍCÍHO MLÁDENCE NAD VĚRNOSTÍ SVÉ MILENKY. TISKEM V OPAVĚ⁴⁶ (příklad č. 14), v níž se líčí vnitřní nepokoj dospívajícího mladíka, který se zamiloval do krásné dívky. Slíbili si vzájemně věrnost, pak se hoch trápí žárlivostí a varuje posluchače před ženskou nestálostí.

Kompoziční řazení jednotlivých motivů odpovídá vývoji milostného vzplnutí od tajného uctívání až k vyznání lásky. Teprve ve druhé polovině 6. strofy je mladíkův monolog přerušen nepřímou otázkou dívky, kterou se naznačuje základní obrat v líčení:

6. . . .
dala mně otázku,
chci-li milovati věrně,
jestliže své srdce
smí světitu upřímně,
by nebyla zahanbená
ode mne prosila.
7. Odpověď na to dostala,
aby se faleš nebála,
aby jen stálá zůstala,
že já stálý budu;
tak jeden druhému
slibovali sme si věrnost,
řeč naše uznala,
že bude v lásce stejnost,
řekla ona, řekl sem i já,
s láskou k hrobu půjdem.

V 8. strofě se mladík začíná trápit žárlivostí a nastává obrat od idyly prvních strof. Závěrečná 9.–11. strofa obsahuje již běžnou kramářskou moralizaci a varování před proradnými dívkami. Jde tedy o lyrickou píseň s didaktickou úvahou; skladba je založena zcela světsky a jako retrospektiva, spojená s líčením současného stavu. Lyrický hrdina je představen jako sentimentální žárlivec, který se trápí vlastními výmysly, neboť z textu žádný motiv pro žárlivost nevyplývá. V písni se projevuje vnitřní kontrast v chování hlavní postavy, vyjádřený vztahem mezi neklidem dospívání a neklidem lásky; kompozičně je zpracován jako protiklad mezi obrazným idylickým anakreontickým líčením a žárlivou scénou s didaktickým strohým závěrem. Současně se mění i vyjadřovací prostředky, takže poslední tři sloky působí jako dodatečně přikomponovaná část. Většina strof má opět vnitřní významové rozčlenění, známé z některých předchozích ukázek.

⁴⁵ Šzyety lidových písní, jako je sňatek staré s mladým nebo naopak, srv. Erben, str. 283–284, jsou v kramářské tvorbě zastoupeny sporadicky.

⁴⁶ Smetana – Václavěk, str. 109–110, 11x 8a 8a 8b 6a 6c 7d 6e 7d 6f (asonance i počty slabik ve verších velmi nepravidelné).

Ve výběru jazykových prostředků je autorův zájem obrácen především k obrazným pojmenováním, zvláště personifikacím (*ústa oči pobízely, srdce mé mdlobou vadne*) a metaforám nebo metonymiím (*ústa oči pobízely*). Používá se také rozvinutých perifrází (např. celá 3. a 4. strofa) a četných přirovnání (*dětská radost odešla, odpadla jako květ; ženská jest jak peří*). Celá skladba je v podstatě alegorickou odpovědí na úvodní úvahu:

Všecko v světě začátek má,
při všem musí bejt příčina,

Citového zabarvení textu dosahuje autor výběrem obdobných souslovi jako v předchozím příkladu: *veselost v radosti, dětská radost, srdce pokojné; hned oči s pilností rozkoš vyhledaly*. Na začátku 3. a 5. strofy je nesmělý pokus o anaforu:

3. Ústa oči pobízely,
aby něco vyhledaly,

5. Oči ústa pobízely,
aby něco promluvily,

Řečnické oslovení v závěru skladby odpovídá běžným kramářským textům epického i lyrického zaměření.

Píseň je složena formou monologu, postupuje od alegorie k didaxi a zachovává náladu sentimentální idyly se závěrečným kramářským klišé. Na rozdíl od literárních hrdinů není milenec hnán svou láskou ani k neobyčejným činům, ani k sebeobětování nebo jiným projevům své romantické osobnosti, nýbrž se naopak utápí v malichernosti a vystavuje na odiv svou žárlivost. Tento společensko-umělecký stereotyp (žárlivost – varování) je typickým projevem realistického až naturalistického pohledu kramářského autora na skutečnost, jež však vyjadřuje mnohem obraznějším a lyričtějším jazykem, než v běžné kramářské produkci s převahou epiky.

Jako mnohé kramářské písně s převahou lyriky, má také tato skladba vedle dochovaného textu i folklorizovanou formu zapsanou jako lidová píseň.⁴⁷ První dvě strofy jsou totožné, od třetí začíná do jisté míry zestručnělá verze, v níž se vynechávají výrazy vzdálené lidovému zpěvákovi a text se tím blíží lidové poezii. K vyjádření milostných citů stačí v lidovém podání celkem šest strof; současně se však změnila motivace, takže píseň končí šťastně. V lidové verzi se samozřejmě vynechávají všechny nezvyklé zdrobněliny a postupy; tak např. po čtyřverší

Srce voči pobízely
haby neco vyhledály
po čem by srce túžilo
brzo vynalezly

⁴⁷ Srv. J i n d ř i c h, VI, str. 112, č. 98.

se vynechává pro lidového zpěváka nezvykle anakreonticky laděná 3. a 4. strofa tisku a bezprostředně se přechází ke konkrétnímu líčení:

Kouknu sem, kouknu tam,
nehda coufnu zpátky zase.
Spatřím já stvoření překrásný –
– huleknu se –
vono pod stromečkem stálo – –
hužásly voči mýl

Vlivem nepřesného zapamatování vzniká i nedostatečně podložená argumentace, v níž se sice přejímá základní část výpovědi z kramářského textu, ale její pokračování se vynechává:

9. Ženská jest jak peři
s kterou malý vítr pohne
každému uvěří,
kdo jen umí lháti hodně
...

5. Žencká je ak peři,
každýmu chlapsi huvěří
kdo hodně hlát umí,
ten hu ní vše vobdrží.
....

Folklorizace kramářského textu se nejmarkantněji projevuje především v nové struktuře jazykových výrazových prostředků. Nápadný je zvláště posun lexikální zásoby, která se prolíná s folklórními obraty, a typické kramářské výrazy, germanismy i vulgarismy se zaměňují za významově adekvátní nářeční nebo hovorové termíny, běžně používané v lidových písních:

7. Odpověď na to dostala,
aby se faleš nebála,
aby jen stálá zůstala,
že já stálý budu

5. Když lásku žádáš vore mně
bureš-li hupřimná ku mně –
– já za moji lásku ručím,
za tvoji hale nel

Vliv estetických stereotypů lidové písně prolíná do zlidovělého kramářského textu také v kompozici. Je samozřejmé, že právě zde hraje značnou úlohu nepřesné a neúplné zapamatování rozsáhlých mnohastrofových kramářských skladeb, čímž vznikají různé kontaminace, nepřesnosti i dějové posuvy. Někdy vzniká kompozičně ucelenější tvar než v kramářském originálu – to je náš případ – nebo se v lidovém povědomí zachovává jen torzo, jak uvidíme v jednom z příkladů lyrickoepických písní. Charakteristika jednotlivých postav, běžně vyjadřovaná ve folklórní lyrice srovnáním, metaforou nebo paralelismem (v české lidové písni vzácným), často zpětně ovlivňuje některé kramářské autory a rozvádí původní strohou popisnost jejich skladeb. Do kramářských lyrických skladeb pronikají metaforické výpůjčky z lidové poezie, celé strofy se kombinují s kramářským textem, a naopak do některých lidových písní přechází známá kramářská konkretizace dějů. Při ústním pronikání do lidových vrstev (poslechem písně bez pomoci tisku) se často mění celkové ideové zaměření kramářské skladby. Kromě variant a paralel, vznikajících při změnách kramářské tvorby vlivem lidové tradice, však dochází ještě k jiným případům zlidovění tehdy, když je typického kramářského pojetí a formy využito právě v jejich neporušené podobě k paró-

dickému napodobení ve zcela jiné sociální oblasti, než ve které se pohybovali kramářští autoři. Nejde tedy o změnu postupů a prostředků, ale o změnu základního přístupu ke skutečnosti, tedy o jiný ideově estetický autorský zá-
měr, který se projevuje např. při využívání kramářské formy tisků v dělnické satirické písni 60.–80. let minulého století anebo v politické satíře po první i druhé světové válce.

Jako poslední text s převahou lyriky uvádím skladbu PÍSEŇ SVĚTSKÁ O MNOHÝCH ŽENÁCH VELKÉ CHYTROSTI A JEJICH MLSNOSTI. HNEDKY OD MOJÍ MLADOSTI⁴⁸ (příklad č. 15). Je to humorné až satirické vypsání zkušenosti starého mládence se ženami. V pestrém sledu vypočítává nutné vlastnosti muže (peníze, znalost žen) a vytýká ženám jejich povahové rysy (panovačnost, mlsnost, opilství, šizení na penězích, úlisnost). Na pozadí těchto negativních poznatků je muž líčen jako utlačovaný jedinec.

Kompozičně přechází autor od celkového popisu k jednotlivým detailům ženského chování. Z konfrontace vyvozuje truchlivý závěr:

17. Zanechejme my ženění
 nám tak dobře dost,
 jsem zbavený pokušení
 nemám žádnou zlost.

Jednotlivé tematické složky jsou těsně spojeny tak, že se nejdříve vyjmenuje vlastnost, která se pak bezprostředně dokládá příkladem. Detailní popis autor zachovává jen ve výpočtu záporných vlastností a vytváří tak univerzální lidský typ bez uvedení jména a bližšího popisu konkrétního prostředí. Celá píseň je založena na kontrastu vztahů mezi zlou ženou a ctnostným mužem. Jistá gradace se projevuje v zařazení motivu ženina opilství, po němž následuje vydírání – a pointou je rada zanechat ženění, protože i

18. Eva v ráji skrz mlsnotu
 ponejprv zhřešila,
 tady dcery pozůstale
 po sobě nechala.

Autor začíná monologem (1.–7. strofa), po něm následuje vylíčení, jak se žena nenápadně opíjí (8.–11. strofa) a v rozhodujícím okamžiku, kdy chce zakrýt, že pila, následuje teprve přímá řeč:

12. Dejchá na zeď celá bledá
 praví mně je nanic,
 kdybys sis dal kafe vařit
 šáleček nebo víc.

K odhalení ženských nepravostí slouží charakteristika, doložená statickým dějem.

Jazykové prostředky, použité v písni, jsou velmi běžné, pouze řady deminutiv je využito k ironizování. Větné výpovědi nikde nepřesahují přes hranice

⁴⁸Text je v mé sbírce kramářských písní, srv. Soupis č. 155.

strofy, avšak veršové přesahy se vyskytují. Jen ojediněle nacházíme polo-
přímou řeč, kterou autor ve druhém dvojverší vyjadřuje ženiny tajné myš-
lenky:

12. Mnohou zase když muž pošle
pro maso do krámu,
grošíček na kořaličku
vezme v svou ochranu.

Závěrečné strofy (19.–20.) jsou věnovány oslovení žen v jakési autorově
omluvě, že svou ironickou písní nechtěl napadnout všechny ženy, ale jen
ty, kterých se to týká. Jazyková struktura obsahuje poměrně málo známých
kramářských prvků: jde spíše o jazyk kupletů druhé poloviny 19. století.

V písni převládá monolog, jímž se vyjadřují individuální názory autorovy;
nevýrazný děj slouží jako podklad pro charakteristiku jistého druhu žen,
o jejichž vlastnostech se spřádají úvahy, doložené praktickými příklady.
Toto meditativní zaměření je hlavním měřítkem pro zařazení skladby mezi
písně s převahou lyrických prvků.⁴⁹

Jazykové a kompoziční prostředky kramářských písní s převahou lyriky

Na sedmi vybraných příkladech kramářských písní a tisků s převahou
lyriky jsem se snažil ukázat hlavní prostředky a postupy, příznačné pro tento
druh kramářské poezie. Snažil jsem se zvláště upozornit na relativně větší
péči, kterou autoři písní s převahou lyriky věnovali výběru obraznějších
jazykových prostředků než v epických skladbách. Jak ukázaly naše příklady,
vycházelo se přitom z různých pramenů. Především k nim patří zdobněliny,
oblíbené v umělé anakreontické poezii celého 18. století:

Slavíček nad nama libě zpíval
vrabeček okolo poskakoval
i hrdličky cukrovaly
jak kdyby se tomu radovaly⁵⁰

⁴⁹ Podobného druhu je tzv. štandrování, které také zachycuje charakteristiku postav v částečně folklórním, částečně pololidovém pojetí s využitím známých kramářských strof:

Dobrý večer dáme,
Ozéfku vítáme,
lesti je on doma,
my mu zazpíváme.
Ozéfku, Ozéfku,
pěkné mínečko máš,
blaze tomu děvčátku,
za kerým chodíváš.

Ozefkovo méno
nikdy nezahyne,
ani ve městečku,
ani na dědině.
Ozefku, Ozefku,
malovaný synku,
gdo ťa vymalováł,
barvy nešanovál. atd.

Srv. rukopisná kronika Maršova (osada severovýchodně od Uherského Brodu, zaniklá
v r. 1967), str. 96–98.

⁵⁰ Soupis č. 42.

já ti dám cukrovanou
sladkou hubičku . . .
sednem si ke stolu
a tak budeme požívat
sladkých pokrmů⁵¹

Používá se také hovorových obrátů, spojených s nářečními výrazy a slovy různého (i písmáckého) původu. Tato slovní zásoba nejlépe dokumentuje pololidovost mnohých kramářských skladeb a různorodost jejich lexika:

nechodívej hochu k nám
nerada tě vidím
v ošumělém oděvu

šak je po té robotě,
stále se trápit v potě . . .

Já jsem holka štajf na módu

Přijďte, chlapci, přijďte k nám,
já vás ráda uhlídám,
nejsem pyšná ani hrdá,
na mou duši, to je pravda⁵²

sklopila očičky
pod svoje poklice,
rozpálená byla,
že moh rozžít svíce⁵³

Kozel mne sem nes
nebo byla již nakrátce
celá moje spekulace⁵⁴

Samozřejmě i o kramářské lyrice platí poznatky, které vyplývají z celkového rázu kramářského stylu, o němž jsem hovořil výše. Lexikální prostředky téměř neslouží ke stylistické charakteristice jednajících postav a jen málokdy jsou použity k satíře. Tam, kde lze tušit záměrnost, jde většinou o písně zkušených autorů nebo kramářské tisky s textem, přejatým z jiných pramenů.⁵⁵

⁵¹ Soupis č. 118.

⁵² Novotný, str. 213.

⁵³ Soupis č. 192.

⁵⁴ Ibid. č. 1.

⁵⁵ Jistou paralelu k těmto smíšeným výrazovým prostředkům tvoří sentimentální texty písní, zaznamenaných porůznu jako lidové:

Ach já nechčasnýj přezarmúcenýj,
já sem zbavenýj šech potěšení,

kerý mji bulo nade vše milý,
huš tě vopúštim, srdce hupřimný.

Také některé metafory, příznačné pro kramářské písně s převahou lyriky, pocházejí z nekramářského prostředí. Autoři jich užívají především ke zvýšení emocionálnosti textů, dále k hyperbolizaci a občas i ke zdůraznění odlišnosti dvou lidských povah (např. hoch bývá temperamentní a dívka nasmělá nebo naopak). Nejčastěji se metafory přejímají z literárních zdrojů, někdy i dosti archaizovaných, a oplývají klasicistickými reminiscencemi:

Falši střela přešla srdce
nemůže milovat více
O Fortuno pospěš
a vykřikni ortel

Dobrou noc, dobrou noc
Milko má,
dobrou noc ti vinšuju
spočívej libě holubinko,
mého srdce milenko

Ó ty růžičko spanilá
co děláš, drahá perlínko⁵⁶

Podobně oblíbené byly i metafory, převzaté z městských nebo obecně civilizačních představ druhé poloviny 18. a celého 19. století:

Pěkný, krásný kvítek,
každý oblibuje,
ženský mají magnety
tajně při sobě.⁵⁷

S takovými pacienty
jest se těžko obírat,
kteří za léky prezenty,
chtějí stále užívat.

Neberme se, milujme se,
není cnostné přísloví,
ta láska trn sebou nese,
jest pro srdce bodlavý.⁵⁸

Přišel k ní šocínek Její,
tři dukáty dával von jí...

Texty srv. J i n d ř í c h, III, str. 156, č. 115 a str. 62, č. 44.

⁵⁶ Soupis č. 13.

⁵⁷ Ibid. č. 180.

⁵⁸ Ibid. č. 49.

⁵⁹ Ibid. č. 1.

Kozel mne sem nes
ty mně cedíš krev
prožeň hlavou zeď
přec to jiné nebude.⁵⁹

Pramenem metafor kramářské milostné lyriky jsou v neposlední řadě lidové písně, a to především v tiscích z 1. poloviny 19. století. Z této doby pochází vůbec maximum všech našich analyzovaných kramářských skladeb s převahou lyriky, mezi nimiž většinu tvoří právě subjektivní lyrické písně, a zdá se, že i jejich autoři podléhali obecnému dobovému sentimentálnímu až romantickému příklonu k lidové slovesnosti. V textech milostných kramářských písní lze jazykové prvky lidové tvorby lehce oddělit od ostatního kramářského skládání, neboť existuje poměrně málo kramářských tisků, v nichž by lidová metaforičnost ústrojně navazovala nebo byla rozvíjena v novém kontextu. Ostré přechody nacházíme např. v bezprostředním spojení metaforických výrazů *dám mu krásnou růžičku a své srdce taky* s následujícím typicky kramářským obratem *budem živi sladce*. O příklonu k lidové písni svědčí i časté užívání metaforických obrazů z přírody, jak uvidíme dále.⁶⁰ Jedna metafora prolíná někdy beze změny lidovými písněmi i kramářskými světskými i náboženskými skladbami. Tak např. citového povzdechu *žádněj neví, co je láska, kdo jí nezakusil*, využívají jak skladatelé písně, zapsané Erbenem a Jindřichem v Čechách, tak i kramářské tisky světské lyriky.⁶¹ Najdeme však i jiné doklady: např. rozhovor Marie s Kristem na kříži se svou formou velmi často podobá loučení matky se synem ve svatebních nebo rekrutských lidových písních; vyjádření citového vztahu ke svatým mívá v kramářské tvorbě formu lidových milostných písní apod.⁶²

Výskyt metafor literárního poloměstského hovorového a lidového písňového původu úzce souvisí se snahou autorů o zdůraznění emocionálnosti

⁶⁰ Výrazným dokladem je strofa z tisku v Soupisu č. 50:

Zatoč se slunečko
na dolinu
můj milý šel hledat
jinou pannu.

⁶¹ Srv. poznámku č. 32, 42.

⁶² Nejmarkantnější je text:

Spala bych spala
ale ne sama
s pánem Ježíšem
s andělíčkama ...

který uvádí Erben, str. 12; s menší obměnou i u Holase, V, str. 73, č. 98; podobně Sušil, str. 69, č. 154–156.

Zcela světské pojetí uvádí Bartoš, str. 186, č. 310:

Spala bych spala
ale né sama
s takovým synkem
pod rozmarýnkem
jako já sama.

Jednej vdovy syn
to je čefadín
očka má černé
líčka červené
spalo by sa s ním.

písni. Samozřejmě nejde jen o city kladně milostné, ale i o vyjádření negativních vztahů. Emocionálnosti se v kramářské tvorbě s převahou lyriky dosahuje metaforickým prolínáním líčení přírody do lidského života (je to analogie s lidovou písní, neboť v jiných žánrech kramářské poezie jsou tyto přírodní obrazy netypické), dále střídáním scén vyznání nebo odmítnutí a zařazením idylických scén známých z folklóru:

Zejtra bude svátek srdce
díky mého,
copak ti mám dáti dívko
vázaného?
Všecko bych ti rád dal
svět a také nebe,
ale nejradši bych věnoval
ti sám sebe.⁶³

Podobnou paralelou folklórního typu je vyhrožování

Jestli vás Nanyňko
k sobě nedostanu,
vylezu na skálu
a zas slezu dolů.⁶⁴

Negativní city se ovšem v kramářské lyrice vyjadřují ve srovnání s folklórem mnohem výraznější ironií:

a ty vosle, starej kozle,
rád by si se v zelí pás,
já jsem holka jak majolenka
já mám s tebou jenom špás.
Odejdi pryč, a nechoď víc,
ty máš selskou manýru,
ale městští mládenci hezký,
ty já miluju nad míru.⁶⁵

Mezistupněm v tomto pojetí je kramářský text z 18. století (Soupis č. 163), spojující obě znění k typickému mravokárnému tónu:

Spala jsem spala
ale né sama
s falešným světem
mezi hříchama.

Svět jest podvedl
mě hříšnou duši
přived k zmaření
i k zatracení.

A tak bych spala
ale ne sama
s Tebou Ježíši
s andělíčkama.

⁶³ Soupis č. 97.

⁶⁴ Srv. obdobné vyhrožování v zápisech Holasových, IV, str. 48, č. 61; Jindřich, III, str. 150, č. 112 a V, str. 71, č. 65.

⁶⁵ Soupis č. 54.

Stejně jako metafory a emocionální obraty pocházejí i četná epiteta a přirovnání jak z oblasti ostatní pololidové poezie, tak i z vlastních kramářských výrazových prostředků, nebo konečně z lidové písně. Rozvinutý je typ *tvé krásné očičky, co drahé perličky | hubinka cukrová k milování*, který má množství variant.⁶⁶ Četná jsou také obrazná přirovnání, obdobná lidovým textům:

jsem ještě svobodné děvče
jako v poli oliva⁶⁷

víš, jaká jsem byla,
když jsem tě milovat počala
jako růže pichlavá⁶⁸

Tato přirovnání bývají někde rozvinuta do paralelismů, jinak v kramářské i lidové poezii vzácných:

Co jest po studánce
když v ní vody není
jako po panence,
když upřímná není.⁶⁹

Typicky kramářské je srovnání *srdce moje v trestu | stojí jak v arestu*.⁷⁰ Uvedené tvárné prostředky a postupy zde záměrně řadím v podstatě do stejné roviny vedle sebe, abych tím naznačil, jaký je jejich skutečný výskyt a vzájemně vyvážená funkce v kramářských textech. Velmi často je totiž nemůžeme dostatečně zdůvodnit autorským záměrem, protože bývají zařazovány libovolně podle nadání, literárního citu a praxe jednotlivých autorů.

Kompozičně vycházejí kramářské písně s převahou lyriky také často ze známých lidových vzorů. Zobrazovaná skutečnost se zařazuje do jedné roviny epizodických posloupností, a to nikoliv popisem, běžným v ostatních

⁶⁶ V kramářské poezii odpovídá postupům barokních básníků, kteří také dávali přednost deminutivům. *Červené tvářičky, oblakové oči, bílé ručičky* figurují v řadě tisků, srv. Soupis č. 49, 50, 57 a 105.

⁶⁷ Soupis č. 54.

⁶⁸ Soupis č. 25.

⁶⁹ Ibid. č. 192. Obdobně srv. v lidové poezii:

Co je po té levanduli
která nekvete,
jako po vás, ach můj nejmilejší,
když mne nechcete.

(Rittersberk, str. 53, č. 288)

Co je po bodláči,
dyž pichlavý není,
co je po panence,
dyž poctivá není.

(Chrudimsko III, str. 312, č. 66)

⁷⁰ Soupis č. 55.

kramářských žánrech, ale očima a prožitky jednajících postav, za nimiž se komentátor často ztrácí. Tento rys kramářské lyriky je jejím nejdůležitějším žánrovým specifikem, protože všude jinde má právě interpret hlavní úlohu, kterou zdůrazňuje v úvodu a v závěru písní. Jen zřídka se v písních s převahou lyriky setkáme s detailním popisem osob, jak jej známe např. z kramářské balady nebo historicko-zpravodajské písně. Texty běžně začínají zobrazením přírody, která se srovnává se životem milované osoby, přičemž přírodní scenerie mohou být buď v úvodní strofě (a v následujících se podrobněji rozvádějí), nebo jsou porůznu roztroušeny v jednotlivých strofách bez postžitelného kompozičního záměru a pravidelnosti.⁷¹ Nejde obvykle ani o retardaci, ani o epizodizaci statického děje nebo monologu. Po tomto lyrickém přírodním úvodu následuje monolog nebo dialog, rozvádějící vztahy dvou osob. Základními kompozičními postupy se tedy milostná lyrika nevy-myká z celkového obecného rámce kramářské tvorby, kromě funkce komentátora, o níž jsme již hovořili.

Monolog v kramářských písních s převahou lyriky nemívá pravidelnou kompoziční stavbu. Jsou to nejčastěji volné variace známých úvah o stálosti či nestálosti lásky a o jejích okolnostech, druhým nejčastějším útvarem je lyrická charakteristika, do níž přechází v některých případech i líčení. Téměř výhradně vede monolog muž, ojediněle dívka. Muži mají převahu také v písních, složených jako vyznání, v nichž se milovaná bytost monologicky oslovuje; některé skladby tento původní záměr po několika strofách opouštějí a přecházejí do dialogu. Dialogické formy se používá zhruba v 60 % lyrických písní, a to především v úvahách a charakteristikách, částečně při vypravování a líčení. Všechny uvedené formy najdeme samozřejmě bez autorského komentáře. Existují však i takové lyrické skladby, které se nevy-mykají z běžného úzu, obsahují tedy autorské uvádění do okolností a děje nebo uvozování přímé řeči; jsou to průměrné kramářské projevy, které oscilují mezi monologickým a dialogickým postupem.⁷² Typickou ukázkou je *Nová píseň pro mládenci a panny*,⁷⁴ kde v 1. strofě žádá hoch dívku o ruku, pak ve 2.–7. strofě se dívka o něm vyjadřuje odmítavě a v 8. strofě vyčítá:

To uherské víno,
to tím vinno bylo,
že jsem já s tebou šla,
do háje na špacír.

Následují hochovy výčitky dívce v 9.–13. strofě a prudký přechod:

14. Ta hradecká brána,
ta je malovaná,
sedí tam Terynka,
a je uplakaná.

⁷¹ V úvodu jsou např. v písních ze Soupisu č. 105, 118, 134, porůznu pak např. v písní u Novotného, str. 179.

⁷² Statické obrazy jsou četnější, dynamické jen v písních ze Soupisu č. 20, 42, 50, 53, 134, 193; Novotný, str. 179.

⁷³ Např. v písních ze Soupisu č. 59, 134, 138.

⁷⁴ Soupis č. 103.

15. Seděla na rynku,
šila košilinku,
kyž jsem tě neznala,
můj milej šocínku.
16. U kamen seděla,
a drala tam peří,
ať žádná panenka
mláďencům nevěří.

Další strofy obsahují monolog dívky, která nakonec uzavírá:

19. Adyže Karličku,
já se s tebou loučím,
a když již mne nechceš
Bohu tě poroučím.

Zde se vzájemně prolínají vlastně všechny postupy, o nichž jsem hovořil: nepřímá řeč, oslovení další jednající postavy, neuvozené přímé řeči osob a komentář; jen líčení přírody je poněkud stroze nahrazeno „*tou hradeckou bránou*“. V některých textech se vyskytují i případy záměrných antitezí, které jsou základem výstavby celé písně. Hoch, který v 1., 4.–6., 8.–9. a 11.–12. strofě oslovuje dívku, se setkává s jejím žertovným odporem (2.–3., 7. a 10. strofa), který ovšem končí smírně. Specifickým případem z kramářské oblasti jsou „*abecedy*“⁷⁵ a monologické úvahy nebo rozhovory, glosované jedním z účastníků. V tisku bývají poznámky odlišeny jinými typy nebo proložením textu:⁷⁶

6. Vzpomeň sobě můj Venclíčku,
cos ty mně vždycky sliboval,
a kdy pak,
pod naší košatou lípou,
když jsi tam se mnou sedával,
ba leda psí hovno,
juž je ti teď darmo zapírat,
dyť to může každý na mně znát,
dej mně dobrej pokoj,
jenom se dostav ze otce
a hled kmocháčky obstarat,
a dej mně pokoj, já o tom nic nevím.

V kramářské písni s převahou lyriky se zobrazuje nejčastěji vesnické prostředí, i když nechybí řada skladeb, čerpaných z městského nebo příměstského života nebo jeho názorového světa. Někdy se dívka svou prací ve městě i chlubí, aby si dodala před jinými vážnosti:

V Praze dvě léta na sále
tancovat jsem se učila,

⁷⁵ Ibid. Soupis č. 1; Smetana – Václavěk, str. 132. Holas IV, str. 92, č. 127. Zde s poznámkou „*Asi z písní žákovských*“ (I).

⁷⁶ Smetana – Václavěk, str. 118; Soupis č. 133 a 194. Citát srv. Soupis č. 133.

Ze srovnání začátků a závěrů skladeb vyplývá, že ani jeden z našich dokladů nemá příznačný kramářský úvod; závěry známého meditačního typu jsou obsaženy jen asi ve 30 % skladeb. Jejich zaměření je významově roztržštěné: někteří autoři se obracejí na posluchače nebo čtenáře s napomínáním, asi polovina případů končí jako výše uvedená 19. strofa písně vzájemným oslovením postav, a v některých písních se v závěrečné strofě uvádí jméno autora.⁷⁸ Sumárně lze říci, že zhruba 60 % všech dokladů lyrických skladeb z našeho Soupisu tvoří kramářské písně různého původu, z čehož asi polovina jsou písně anakreontické. Zbývajících 40 % textů jsou skladby, které mají přechodný charakter mezi celkovým pojetím lidové lyriky a kramářskými písněmi s převahou lyriky. Jsou dokladem různých kompilací a zpracování.

Společensko-politické, milostné a rodinné látky bývají v kramářské tvorbě předkládány jako humoresky až satiry, vyjadřované ovšem jen verbálními prostředky.⁷⁹ Jak jsem již uvedl, týkají se zvláště novinek módy, pití kávy a kouření, z historických látek pak především událostí na přelomu 18. a 19. století. Z novější doby (60.–80. leta 19. století) se pro satiru až parodii vybíraly antisemitské náměty. Satira, vyjádřená slovesnými prostředky, spočívá jednak ve využití příslušného výraziva (*ve Vidni vzal čert Ročilda | židovského pámbička, – již jest o něm písnička*), jednak v travestování (*jak jel Hanák pro pestvo | k videňskymo folksfesto; obcházzele štación, | čekale na ajzn-bón*).⁸⁰ K satirickému vyznění slouží někdy i kompoziční prostředky, např. navozování groteskních situací, jejichž řešením se dojde k nápravě nebo poučení:

9. Tam to všecko prodá,
doma nic nenechá,
svou čeleď šidí,
proto předc nic nemá.
Kdo je toho vinen?
Jelí mlsná huba.⁸¹

Podobného postupu užívá i autor známého tisku o Americe, kde se ve čtyřech závěrečných strofách popře všechno, co se vychválilo v předchozích osmi.⁸²

⁷⁷ Soupis č. 133.

⁷⁸ Např. v písni ze Soupisu č. 180:

Ptáček píseň skládal,
pálenku miloval,
snad mu za tu písničku,
dá skleničku.

⁷⁹ Někde se hovoří o parodiích: J. Petřtyl, *Parodie v kramářské písni*, ČL 3, 1948, str. 132–134.

⁸⁰ Zde ještě navíc působí groteskní spojení nápěvu „O Ježíši, moje láska“ se zcela světským textem (Soupis č. 165).

⁸¹ Smetana – Václavěk, str. 189.

⁸² Ibid., str. 192.

Navrstvováním groteskně samoučelných nebo významově alegorických situací a hyperbolizací výrazových prostředků dospívá kramářská píseň k popření sebe samotné v záměrných nebo mimovolných parodiích, k nimž patří i kramářské „míchanice“, tj. skladby typu „beznohý na vrbu leze“.⁸³

Zatímco písně převážně epického zaměření bylo možno charakterizovat jako samostatný jev, který má jen zcela nepatrné paralely v lidové písni, vystoupí naopak kramářská lyrika výrazněji se srovnání s lyrickou písní lidovou, s níž se často prolíná. Svědčí o tom nápěvy udávané v kramářských tiscích, které se často odvolávají na známé začátky lidových písní, dále běžné přejímání úvodních strof lidových písní a jejich další rozvádění v kramářských textech, a konečně přejímání dalších libovolných strof, které se zařazují do nových souvislostí v různých místech kramářské skladby. Autoři kramářských písní s převahou lyriky vycházejí z lidových paralel přírody a lidského života, avšak používají kramářských výrazových prostředků; zaměření na sdělnost, která je základem ostatních žánrů kramářské tvorby, přitom nijak zvlášť nezdůrazňují. V kramářských lyrických písních se často užívá přímé řeči – monologu či dialogu – obdobně jako v lidové slovesnosti.⁸⁴

Kramářská tvorba s převahou lyrických prvků, která se vyskytuje ponejvíce jen v 18. a 19. století, má tyto charakteristické rysy:

1. Tematická struktura písní je motivicky poměrně jednotná, přičemž hierarchizace jednotlivých prvků je zcela nepatrná. Jde především o složité objasňování citů často anakreontickou formou.
2. Estetické ztvárnění skutečnosti vychází převážně z názorů 18.–19. století a jen v jednotlivých případech přežívají stopy společenských představ 17. století (např. religióznost).
3. Dává se přednost několikanásobnému opakování stejné argumentace, vyjádřené pouze jinými výrazovými prostředky.
4. Projevuje se autorské zaměření na průvodní okolnosti, nikoliv na samotný lyrický projev.
5. Ze žánrů je nejčastěji zastoupena úvaha a líčení včetně charakteristik.
6. V kompozici se projevují tyto základní stereotypy:
 - a) monotematicnost,
 - b) snaha o kontrastní záběr jak povah, tak i jejich projevů,
 - c) osoba vypravěče se zcela ztotožňuje obvykle s hlavní postavou; autor nevystupuje tak často jako komentátor,
 - d) postavy jsou nejčastěji líčeny mimo svoje společenské prostředí.

⁸³ Ze satiry do nenávislného štvání přechází píseň o židech, kterým se vyčítá touha po bohatství a odsuzuje se jejich úskočnost a vychytralost. Srv. Bartoš, str. 681, č. 1273 (z Velké), podobně Soupis č. 124 z Blatnice pod Antonínkem, narážky na židy srv. též Soupis č. 7, 10 a 87.

Vůbec platí, že mnohé prostředky jazykové a kompoziční jsou velmi plynulé a používají se jak ve skutečně folklórních, tak i v kramářských písních. Z lidové oblasti srv. Jindřich, V, str. 94, č. 84; str. 56, č. 49; VII, str. 25, č. 93 a jinde; Holas, III, str. 139, č. 208; V, str. 212, č. 284; Chrudimsko III, str. 426. Jako kramářské tisky viz Soupis č. 19, 59, 182; Smetana – Václavěk, str. 165; Novotný, str. 154. Srovnáním jednotlivých textů zjistíme pohyb zájmu v jednotlivých krajích o určité věci. Srv. též varianty satir na pány, Erben, str. 351, č. 238; Bartoš, str. 542, č. 1041; str. 544, č. 1042 a 1043; Soupis č. 11. Srv. poznámku č. 7, 10 a 19.

⁸⁴ L. Kulakovskij, *Pesnja, jejo jazyk, struktura, sud'by*, Moskva 1962. Podobně K. Sedláček – A. Sychra, *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*, Praha 1962.

3. SMÍŠENÉ LYRICKOEPICKÉ PÍSNĚ A KRAMÁRSKÉ BALADY

Druhová charakteristika

Jak jsem se zmínil již v úvodu první kapitoly, jsou lyrickoepické písně spolu s písněmi s převahou epiky nejpočetnější složkou kramářské poezie. Lze za ně považovat takové skladby, které obsahují děj, na nějž významově navazují rozsáhlé emocionální vsuvky. Projevují se zde v podstatě základní postupy, známé ze skladeb s převahou epiky, ale na rozdíl od nich je děj doplněn introvertním a subjektivním autorským komentářem, tvořícím až polovinu strof.

Již dříve jsem upozornil na potíže při pokusech stanovit převahu příslušného druhového zaměření v jednotlivých skladbách. Zdálo by se tedy, že se tyto obtíže mohou znásobovat při určování lyrickoepických písní, avšak situace, jak se pokusím dále ukázat, není tak docela bezvýhodná. V písních s převahou epiky se sice také k epické zprávě připojuje komentář nebo meditace, tvořící až 30 % strof písně, avšak ze skladeb vždy vyplývá jasný autorský zájem o sdělení novinky a závěrečná moralizace je stereotypně přidaným dovětkem, který se hodí k jakémukoliv textu. Písně s převahou lyriky obsahují naproti tomu buď vyjádření citů či stavů (subjektivní lyrika), nebo humorný a satirický pohled na skutečnost (objektivní lyrika), doprovázený někdy statickou dějovou epizodou. Ta však slouží převážně jen k ilustraci autorova názoru. Ve smíšených lyrickoepických písních je dějová i meditační složka zhruba v rovnováze, avšak meditace jsou vždy konkrétně spojeny s dějem a vycházejí z něho. Je tedy mezi těmito písněmi a kramářskou epikou pozorovatelný kvantitativní i kvalitativní rozdíl, který se pokusím dále ukázat na příkladech.

Výsledkem ztvárnění skutečnosti v lyrickoepických písních je takový syžet, který obsahuje současně jak objektivní líčení, tak i silnou subjektivní složku, v níž má autorova postava důležitou úlohu. Ve srovnání s lyrikou, kde autor je subjektem a hovoří v 1. osobě a s epikou, kde vystupuje převážně jen v úvodech a závěrech, v nichž upoutává pozornost a didakticky poučuje, objevuje se skladatel lyrickoepických písní i jako hlavní postava, která na sebe soustřeďuje děj, i jako spoluúčastník zobrazované skutečnosti či její komentátor. Tím vzniká smíšený lyrickoepický útvar, který zahrnuje stejně tak postupy lyrických písní, určených převážně ke zpěvu pro sebe, jako epických zpravodajsko-historických písní, přednášených především u obrazové tabule. Od obou druhů se písně, které zařazují mezi lyrickoepické, tvarově liší tím, že v nich obvykle převládá jen autorská přímá řeč bez dialogů, která v kompoziční struktuře zaujímá obdobné místo jako v epice, neboť je umístěna v uzlových bodech rozvoje syžetu často společně s dialogem postav. Lyrickoepické písně ani netvoří v kramářské poezii samostatný druh, který by byl charakteristický pro určitou tematiku, ani se během své existence příliš nemění. Jejich světské či náboženské zaměření odpovídá ostatním druhům kramářské tvorby v příslušném časovém období vývoje od poloviny 17. století až do konce 19. a začátku 20. století.

Zajímavou skupinou lyrickoepických písní jsou kramářské balady. Považuji za ně takové lyrickoepické skladby, v nichž se zpracovává specifický okruh

námětů s patrným záměrem dosáhnout maximálního dramatického účinku při zachování běžných baladických složek. Tematika, charakter zápletek a zvláště kompoziční pojetí vytváří z kramářských balad skupinu, která se sice od ostatní epické i lyrické tvorby výrazněji neodlišuje, avšak jejím hlavním charakteristickým rysem je přejímání nebo napodobování některých uměleckých prostředků a postupů lidových balad, s nimiž ji můžeme rozsáhle srovnávat.¹ Je to další projev pozoruhodné přizpůsobivosti kramářské tvorby. V lyrických písních a v lyrickoepických baladách sahají totiž kramářští autoři k ustáleným estetickým výrazovým prostředkům lidové písně, zatímco kramářské písně s převahou epiky jsou z tohoto hlediska samostatnou oblastí tvorby, jejíž některé prostředky se naopak přejímaly do lidové zpravodajské písně.

Kramářské balady obsahují jednak tradiční lidové látky (např. ženich umrlec), jednak baladicky zpracované děje a konflikty běžné současnosti, případně dramatická ličení vražd a tragických úmrtí. Pokud však jsou tyto skladby o vraždách, loupežích a tragických přírodních neštěstích zaměřeny zřetelně jen na senzační sdělení, pak je nelze považovat za balady; zařadil jsem je do skupiny epických zpravodajsko-historických písní, protože v nich převládá maximální sdělnost. Na konkrétních příkladech uvidíme shody a rozdíly těchto zpravodajských písní a balad v uvedeném smyslu.²

Lyrickoepické písně samozřejmě obsahují také *humoristická a satirická* zpracování zvláště zpravodajských témat. Groteská bývá vyjádřena jednak slovesnými prostředky (stejně omezenými jako v ostatních druzích kramářské poezie), jednak tematickou strukturou a přesunem zájmu na podružné momenty děje. Autoři se v nich vysmívají módě nebo zavádění nových plodin, nebo je naopak humoristicky vítají, a to často dialogickou formou. Satira napadá různé společenské přežitky a srovnáváním nesouměřitelných jevů, jejichž protiklady jsou předem známé, snaží se skladatelé s využitím částečné hyperbolizace získat vliv na vývoj společenského vkusu a názorů; toto působení bývá ovšem jen výjimečně progresivní.³

¹ Materiál poskytují jednak sbírky balad, jednak základní studie. Srv. zvláště J. Horák, *Ze studií o lidových baladách slovanských*, Národopisný věstník československý 30, 1949–50, str. 161–204; K. Horálek – Z. Horálková, *K dějinám našich lidových balad*, Slezský sborník 54, 1956, str. 211–251; O. Sirovátka, *Vypravěčský styl v české a ruské baladě*, Národopisný věstník československý I (XXXV), 1966, str. 102–118; B. Beneš, *Prameny a jejich zpracování v kramářských a lidových písních*, ČL 44, 1957, str. 63–66; o folklorizaci balady, o níž zde píší, srv. L. Droppová-Markovičová, *Jarmočná píseň v naší národní kultuře*, Slovenský národopis 8, 1960, str. 548; B. N. Putilov, *Russkaja istoričeskaja ballada v jejo slavjanskich otnošenijach*, Russkij folklor VIII, 1963, str. 102–131. Ze sbírek s teoretickými úvody alespoň K. Medvecký, *Sto slovanských ľudových balád*, Bratislava 1923; M. Kolečány, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava 1948; O. Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*, Uherské Hradiště 1965; J. Horák – K. Plicka, *Zbojnické piesne slovenského ľudu*, Bratislava 1965; řada balad je ve sbírkách V. Karbusického – V. Pletky, *Dělnické písně I–II*, Praha 1958. Srv. též A. Jungbauer, *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen*, Prag 1913. Obecně k určení žánru srv. L. Honko, *Genre Analysis in Folkloristics and Comparative Religion*, Temenos III, Helsinki 1968, str. 48–66 (s bibliografií).

² K. Kraus, *K charakteru balady*, Litteraria VI, Bratislava 1963, str. 73–93. I. Kriza, *Affinitás a népbaladában (A népkölteszet továbformálódásának módjához)*, *Afinita v lidové baladě. O kompozičních postupech v lidové poezii*, Ethnographia LXXVI, 1965, str. 225–242; Z. Kummer, *Balada o maščevanju zapuščene ljubice*, Slovenski etnograf XV, 1962, str. 167–198.

³ V. Gusev, *Dve diskussii*, Russkaja literatura 1962, str. 186–199; L. J. Jemeljanov,

Žánrová charakteristika

V lyrickoepických písních najdeme všechny uvedené skupiny a prakticky všechny žánry, o nichž byla řeč v předchozích výkladech o kramářských písních s převahou epiky nebo lyriky. Skupinu *zpravodajsko-historických skladeb* z epických písní lze sloučit s písněmi společensko-politickými, známými z lyriky, protože jde v podstatě o stejnou zájmovou oblast, která se od lyrických písní liší poněkud větším důrazem na dějovost. Žánrově jsou to kronikářské záznamy, vyprávění nebo popisy s významotvornou účastí úvah nebo charakteristik. Velmi často jsou humoristicky až satiricky zpracované.

Další obsáhlou skupinou lyrickoepických písní jsou *písně o zázracích, legendy a apokryfy*. Tato tematická oblast byla nejčastěji zpracována právě jako lyrickoepické vyprávění, proložené četnými příklady ze života svatých nebo jinými emocionálně didaktickými úvahami. Meditativní nebo naopak lyrický ráz těchto skladeb je bezprostředně spojen se zpravodajským záměrem a má někdy blízko k baladě. Humoristické a satirické zpracování zde přirozeně chybí.

Středověké a pověrečné látky v lyrickoepickém zpracování zaujaly poměrně malý počet kramářských autorů, a to převážně jen během 17. a v první polovině 18. století. Pozdější tisky jen reprodukuji staré známé příběhy (Faust). V této oblasti, žánrově odpovídající vyprávění nebo kronice, není mnoho dokladů humoru a satiry, jakoby satirický tón byl vyčerpán již ve skladbách 14.–15. století. Značný zájem autorů však upoutávají novinky společenského života, v nichž se naopak satira uplatňuje zcela ústrojně.

Do *kramářských balad* zařazují dramatizované reprodukce látek starých lidových balad, dále příběhy s dramatickou zápletkou světského charakteru, jež je vyřešena zázrakem svatého (zásah nadpřirozené moci do lidského života) a konečně případy vraždy, sebevraždy nebo úmrtí, motivovaného pověrečně, obecně emocionálně nebo jako výsledek pomsty. Tradiční látky mají nejbližší k lidové baladě, zbývající skupiny se pak některými svými prvky shodují s epickou zpravodajsko-historickou písní. Doklady uvádím v Ukázkách kramářských textů č. XII–XIX, str. 186–200.

Zpravodajsko-historické písně

V lyrickoepickém zpracování jsou tyto písně věnovány především tématu člověk a válka nebo osudu hochů ve vojenské službě. Tyto příběhy bylo možné podat s velkou mírou subjektivního přístupu a současně se zpravodajským zaměřením na děj. Dále sem zahrnuji písně sociálně politického obsahu a aktuality a konečně senzačně-zpravodajské příběhy.

Jako ukázkou vojenských písní rozebírám skladbu PRAVDIVÁ PÍSEŇ O VI-DEŇSKÉ PATÁLII, VSEM MILOVNÍKŮM STAVU VOJANSKÉHO NA SVĚTLO VYDANÁ. MÁ ZNÁMOU NOTU⁴ (příklad č. 16). Je to popis bitvy u Vídně,

Nerešenyje problemy v izučenii sovremennogo narodnogo tvorčestva, Russkij folklor IX, 1964, str. 39–59. Vzácně se totiž příklady tohoto typu dochovaly dodnes, ale v současné lidové slovesnosti mají spíše vliv jen některé postupy pololidové poezie než celé její žánry. Hovořím o tom také ve studii Několik poznámek k současnému folklóru, Národopisné aktuality 2, 1965, č. 1–2, str. 45–53.

⁴Text je v mé sbírce kramářských písní, srv. Soupis č. 169.

kde bojovala rakouská a francouzská vojska, viděný očima účastníka, který zde byl smrtelně zraněn. Obsáhle vypisuje utrpení zraněných a jejich loučení se životem; tento otřesný obraz je zaměřen tak, aby byla patrná nesmyslnost války jako prostředku zabíjení, ale současně se v něm projevuje i typická kramářská argumentace:

10. Já si z té mé bolesti
dosavad nic nedělám,
pro milost císaře pána,
mou drahou krev vylejvám,
pro Karla, bratra jeho,
neboť jsou hodni toho,
nešanuju živobytí,
smrt podstoupím pro něho.

11. Druhý den po patálii,
přijel císař do logru,
a to se svým bratrem Karlem,
přehlídnout svou armádu
jak ho slze polily,
když tak viděl své lidi,
co jich na těch místech leží,
pomíchaný s Francouzi.⁵

Kompozičně jsou líčení průběhu bitvy věnovány čtyři dějové strofy, dalších pět se k němu přimyká jako statické popisy jejich výsledků (sténání raněných, volání o pomoc), jedna je věnována neutrálnímu úvodu do souvislosti a zbývajících deset jsou skutečná lyrická líčení, loučení umírajících s rodiči a lítost nad smrtí:

20. Dvacet let věku mého,
přeškoda mé mladosti,
že já musím na těch místech,
složit mé mladé kosti,
u Vídně na tom place,
sám plezírován těžce,
bože smiluj se nade mnou,
nejsvětější trojice.

Líčení sleduje chronologicky skutečný průběh bitvy od celkového přehledu děje k jednotlivostem. Přípravu strašlivého pohledu na padlé a raněné naznačuje autor již na začátku 4. a 5. strofy a i v celkovém záběru pracuje s kontrasty. Samo určení písně (*všem milovníkům stavu vojanského*) je v rozporu s námětem, neboť skladba pojednává o ztrátách na lidských životech, což zajisté není příjemná vzpomínka ani pro „milovníky“ této tematiky. Kom-

⁵ Epickým kramářským písním se tato skladba blíží negativním líčením skutečnosti, kterého se však velmi málo využívá k moralizování.

poziční kontrast a záměr autora se projevuje také v počtu strof, věnovaných bitvě (čtyři), a líčení jejích následků (šestnáct). Podobně i úvodní strofa stojí v protikladu k dalšímu ději; v tomto protikladu lze také vidět kramářské specifikum ve srovnání s využitím obdobného začátku jinde.⁶ Při líčení následků bitvy jsou jednotlivé motivy řazeny dost volně s několikerým opakováním (např. volání po rodičích). Zachovává se detailnost popisu, který probíhá v jedné významové rovině bez gradací; jeho zpřítomnění, vyjádřené příslušnými gramatickými prostředky, navozuje aktuálnost skladby. Dialogů autor neužívá, avšak přímá řeč (kromě úvodního oslovení muzikantů) je situována v dějových uzlech jako v písni s převahou epiky, a to v sedmé strofě (ranění volají své kamarády) a v osmé strofě (posudek lékaře o zranění). Dále následuje (s výjimkou 11. strofy o návštěvě císaře ve vojenském táboře) vyprávění v 1. osobě, přerušené výčtem hodnotí raněných (17. strofa) a další přímou řečí (volání po manželce a dětech). V posledních dvou strofách se autor vrací jako vypravěč v 1. osobě. Silná vlastní angažovanost na ději se navíc projevuje používáním první osoby plurálu ve 2.–5. strofě při popisu bitvy. Zajímavé je, že vypravěč své vlastní zranění nijak nepopisuje a zachycuje jenom výrok lékaře. Největší zájem se soustřeďuje na rozloučení s rodiči a přáteli, které je paralelní s obdobnými strofami v regrutských a svatebních lidových písničkách.⁷

⁶ Srv. začátky čtyř obdobných písní z kramářské tvorby a z lidové tradice. V pořadí jsou to: 1. záznam ze Soupisu č. 169; 2. Soupis č. 5; 3. Bartoš, str. 657, č. 1226; 4. Jindřich, III, str. 8, č. 4.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Alou páni muzikanti
hledte plyně pozor dáti
o Vídeňské patálii
hledte mně zvučně zahráti,
na tom place u Vídně,
byla jest patálie
vivat císaři, vivat též
princ Karli.</p> | <p>2. Aló páni mozekanti,
hledte na mně pozor dat
o francózké patálii
to vám bodo povídat.
To byla patálie
na tom plací u Vídně
jeden na druhého volal
kamarádi pomozte.</p> |
| <p>3. Aló páni muzikanti,
vemte svoje Inštrumenty,
hledte na mně pozor dať,
jaký marš já budu zpívať,
zahrejte mi aló vivat,
až já budu v poli stáť.</p> | <p>4. Alou páni muzikanti
vemte hoboje,
kladnety ha valdhorny,
hrajte do kraje.
Jaký marš vám buru zpíjvať,
vo tí Francúzích,
jak voni sú nevázaní,
ha jak dělajú.</p> |

Jde o zajímavý doklad změn, jimiž prochází text v lidové tradici, kde se projevuje tlak známých začátků hodových popěvek (Erben, str. 292, č. 18 a Šušil, str. 551, č. 1774).

⁷ K tomu lze srovnat tisky ze Soupisu č. 169 a 210:

- | | |
|---|--|
| <p>13. Ach mé milé rodiče
co vaše děti zkusi
když bez ruky nebo nohy
také pŕi hlavy
druhý ruce nebo nohy
a třetí ve třmeně visí,
koně sem tam táhají.</p> | <p>14. Má matičko nejmilejší
já k vašim nohám padám
za vaši mateřskou lásku
ruce nohy vám líbám
děkuji bez přestání...</p> |
|---|--|

Jazyková struktura písně příliš nevybočuje z kramářského standardu. Poměrně početná jsou však obrazná pojmenování, a to metafory (*silně oheň dávali*), hyperboly (*kterak náramně krev stříká; svou vlastní krev jak vodu od sebe odhruje*), přirovnání (*lidi jak mouchy padali*) a eufemismy (*nedám jemu ani krejcar za jeho živobytí*). Těmito prostředky se dosahuje zvýšeného emocionálního účinku, k němuž ve stylu kramářské tradice přispívá uvádění otce, matky, manželky a dětí, s nimiž se umírající ve svých představách loučí. Zvláštností písně jsou refrény (*vivat císaři, vivat též princ Karli*), nepravidelně umístěné v těch strofách, kde autor patrně nenašel jiné verše. Někdy působí ve spojení s předcházejícím textem až groteskně:

6. Tuhle leží můj kamarád,
je vedle mne zabítý,
moc jich okolo mne leží,
těžce splezírovaný,
smutné se ohlíží,
na svoje kamarádi,
vivat náš slavný císaři,
vivat též náš princ Karli.

Za lyrickoepické složky písně považuji epické podání historické události, jejíž následek se projevil v sentimentálně vylíčených osudech jednotlivce. Lyrická struktura je tedy závislá na předchozím epickém přístupu a obsáhle jej dokresluje a komentuje, zatímco v lyrických písních se naopak vychází z lyrického líčení, dokreslovaného statickými dějovými epizodami. Na rozdíl od lyrických skladeb je děj v našem textu dostatečně dynamický a prostupuje svými složkami asi polovinu strof; s lyrickými písněmi jej však sblížuje naprosto nekramářský úvod, o němž jsem se již zmínil, a závěr bez didaktického moralizování. Vojenská tematika má v kramářské poezii samozřejmě i jinou odezvu, ať již jde o sebevaždu vojáka z lítosti nad odloučením od domova, nebo epizody z pruského tažení do Čech, ale rozebraný doklad je velmi charakteristický.⁸

Zpravodajské lyrickoepické tisky se sociálně politickým obsahem jsou obvykle složeny jako vypravování jednotlivých epizod souvislého děje s lyrickými

32. Tak krveprolítí
v Moravě má býti
o Kriste Ježíši
račiž nás chráňte.

33. Moje bratři sestry
tak i rodičové
pro boha odpusťte
moje přátelové.

34. Moje rodičové
k vašim nohám padám
za vaše chování
zaplať vám pánbůh sám.

(Srv. též Smetana – Václavek, str. 159, 13.–16. strofa).

⁸ Jde o písně Smetana – Václavek, str. 161 a Soupis č. 188. Hals uvádí epické epizody z pražského pobytu Prusů, zatímco autor prostějovského tisku se chápá jen jedné z nich a rozvádí v 21 strofách příběh staré panny, která využívala známosti s pruským vojákem. Výběr a detailní zpracování jednoho motivu je příznačným dokladem zaměření autorů na jednotlivé jevy skutečnosti vzhledem k předpokládanému zájmu publika.

vložkami a s komentářem a jejich autoři se často soustředují na činy jednotlivců, kteří se snaží dosáhnout maximálního uspokojení svého individuálního zájmu v protikladu ke společnosti. Kramářský autor zaujímá s oblibou stanovisko obecné lidské morálky s nezbytnými religiozními prvky, které postupně (nikoliv však veskrze) mizejí. Kramářský záznam s komentářem, vztahujícím se k události hospodářského charakteru (zprávy o zavedení pěstování brambor, cukrovky, prodeje kávy, o módě), mívá někdy blízko ke stylu pololidových rukopisných veršování, o nichž jsem hovořil v I. části práce.⁹

K písním se sociálně politickým obsahem patří také skladby o sedlácích. Ze srovnání řady takových textů vychází postupná diferenciacie autorského pohledu na život sedláka (pravidelně bohatého, neboť o chalupnících a chudácích je řeč až kolem r. 1848). Tak pro autora z r. 1719 je sedlák idylickou postavou, zasazenou do přírodního rámce:

Skřivánek nezahálí
vesele boha chválí
vyslyší ho velicí i malí.
Hned raničko jak svítá
zpívaje vzhůru lítá
sedláček pluhu svého se chytá.¹⁰

Také druhý text tohoto listu obsahuje obdobnou tematiku a je uvozen pokynem „Zpívá se selskou obecní notou, kterouž pohůnkové neb zapluhaři když voří neb sejí zpívají“. Doplnění tisku třetí Písničkou za déšť v čas sucha je víc než výmluvné. Tento anakreontický a zevrubný popis celoroční selské práce je v pozdější době vystřídán až téměř pokryteckou chválou celého stavu a radami, aby sedláci nebyli tak důvěřiví a odmítali lenochy, žebráky, cikány apod.¹¹ Nesporné společenské pravdy se při tom střídají s moralizováním a jednostranným pohledem:

14. ... jak křesťané, tak i židé,
všickni od nich živí se,
když na ně sedlák nedělá,
jsou ve velké bidě.

⁹ Zvláště často se užívá motivu vaření kávy, srv. Smetana – Václavek, str. 127, Soupis č. 27. Otrávená káva jako vražedný nástroj srv. Smetana – Václavek, str. 220. Motivy pití kávy jsou symbolem zahálčivého nebo panského způsobu života i v lidové písni, srv. Jindřich, VI, str. 128, č. 117, dále Chrudimsko a Nasavrcko III, str. 341, č. 138 („Mé jsí potěšení, kafemlejnu“) a údajně lidovou píseň ve sbírce Rittersberkové str. 22, č. 125:

Kafe, cukr již jest dražší,
není ho možná píti,
musíme snad milé sestry
mužům šaty prodati.

Píseň je ovšem nepochybně pololidová, i když má jistou paralelu u Jindřicha, V, str. 69, č. 62. Motiv se vyskytuje také v kramářském textu, srv. Soupis č. 190.

¹⁰ Soupis č. 160. Publikoval též M. Kopecký, *Kapka rosy tekoucí*, Brno 1968, str. 34–41.

¹¹ Smetana – Václavek, str. 201–203; Soupis č. 39.

18. Nechtějte sedláků nikdy,
více pomlouvat,
hanět, tupit, divná jména
jim předhazovat . . .

Autoři těchto skladeb se obracejí jak k posluchačům, tak i k sedlákům samotným, střídají popis s oslovenými a aktualizují tak svůj děj. Podobných prostředků se používá i v popisu zásluh mlynářů, tkalců, námezdních dělníků na stavbě železnic a havířů.¹² Naprostá většina těchto „civilizačních“ námětů pochází však již z 19. století.

Ze senzačně zpravodajských příběhů jsem jako text k rozboru zvolil PÍSEŇ O ŽIVOBYTÍ A SKONČENÍ HYNKA VONDRY. V ROKU 1842. V LITOMYŠLI 1848¹³ (příklad č. 17). Jsou to vzpomínky zloděje a žháře při cestě na šibenici, kterých autor (ztotožňuje se s hlavní postavou) využívá k moralizování jako zápomého příkladu. Zločinec vzpomíná na své mládí, kdy mu rodiče všechno povolovali, a obviňuje je z málo přísného vedení. Ani domluvy panského vrchního a přimluvy majitele panství, přítele jejich rodiny, nepomohly k nápravě. Zobrazení individuálního osudu zločince formou retrospektivní autobiografie je emocionálně i didakticky velmi účinné. Autor se zaměřil na zevrubné vylíčení motivů (rozmazlenost, lenost, vzpurnost), zatímco samotné trestné činnosti věnuje poměrně zběžný popis.

Kompozičně je úvahám, vypočítání činů, popisu trestu a loučení se životem věnováno třináct strof (asi 60 %), popisů zločinné činnosti v dynamickém ději pak devět strof (asi 40 % syžetových). V retrospektivně založené skladbě je v podstatě dodrženo rozdělení na expozici (popis soudu a příprav k popravě), konflikt (majetek vede ke zločinnosti), děj s kolidami (dvoji napomínání je kompozičně zpracováno stejně jako v epických písních), krizi (polapení zločince a rozsudek) a peripetii (uznává vinu, loučí se s příbuznými, popisuje cestu k šibenici). Poslední tři strofy jsou věnovány ponaučení. Hlavní pozornost je soustředěna na řešení otázky „kdo je vinen“; zločinec (mluvčí) sám obviňuje svou matku z neustálého hýčkáni, které ho vedlo na scesti. Skladatel postupuje od celkového líčení nálady u soudu ke zpravodajským detailům, jako je jméno, původ, majetek a rodinné prostředí budoucího zločince a udání celkové částky za škody, které napáchal. Zajímavá je 15. strofa, obsahující motiv loučení, známý z předchozího příkladu:

Zvu vás moji kamarádi,
na mou tak vzácnou svatbu,
kat spolu s jeho pacholky
chystají pro mne hradbu,
ze mně sobě příklad vemte,
jaký jsem já život ved,
nezasluhuji jiného,
by byl na mne jaká zhled.

¹² Smetana – Václavěk, str. 206, 208, 210.

¹³ Text je v mé sbírce kramářských písní, srv. Soupis č. 147.

Motivické spojení jednotlivých složek textu je bezprostřední: příčiny vyplývají z následků. Prostého líčení rozdílů mezi dobrým prostředím a individuální zvrhlostí zločince je využito k účinnému kontrastu. Dialogů autor nepoužil. Děj je příslušným způsobem aktualizován:

16. Teď již kráčím k mému cíli,
po Křenovej ulici,
tam pospíchej čekán stojí,
k Holomouckej silnici,
velební dva kapucíní
k Bohu mne přivádějí,
na kostele s umíráčkem
k smrti známost dávají.

V jazykové struktuře nenacházíme pozoruhodné jevy. Vzhledem k převaze meditací a líčení ve skladbě bychom mohli hovořit o jejím příklonu k lyrice, avšak poznatky z rozboru předchozího příkladu lze uplatnit i zde: nesyžetové a meditativní pasáže vycházejí z obsahu epické části textu, který ovlivňuje jejich strukturu a proniká do ní. Lze tedy i zde hovořit o lyrickoepické skladbě.

Písně o zázracích, legendy a apokryfy

Lyrickoepické písně o zázracích a kramářská zpracování legend a apokryfů se tematicky zaměřují na zázraky a činy katolických svatých. V našich textech jsou zastoupeny formově dokonalou biografií sv. Kateřiny, sv. Starosty, sv. Barbory, Jenovefy a Jana Nepomuckého, sv. Bartoloměje, Izidora, sv. Teofila, příhodou ze svatby královské a historkami a Samsonovi.¹⁴ Patří sem i samostatné varianty písně o sv. Dorotě, jež sice vycházejí ze společného pramene, ale kompozičním zpracováním a jednotlivými epizodami se liší.¹⁵ Některé tyto příběhy nabývají meditativního charakteru (byla o nich řeč ve výkladu o lyrice), některé pak jsou zpracovány baladicky, jak uvidíme dále. V 18. století byla oblíbena hlavně postava Jana Nepomuckého, symbolu protireformace, který je vzýván jako český patron a jemuž se připsuje zázračné vzkříšení malého chlapce.¹⁶ Sem patří i skladby, v nichž se objevují duše zemřelých a prosí o pomoc.¹⁷ Neobyčejný zájem projevují kramářští autoři o všechno, co souvisí s mariánským kultem. Obraz P. Marie krvavě pláče, varuje před nepravým způsobem života, Maria se objevuje všude, kde ji vzývají a potře-

¹⁴ Soupis č. 15, 17, 26, 33, 36, 37, 127, 145, 156 a 159a; srv. též Smetana – Václavěk str. 72 a 84. Text č. 26 viz u Sušila, str. 20, č. 8 a Bartoše, str. 559, č. 1073. Píseň o Teofilovi z ústní tradice je ve sbírce Slavie sv. 2, 1873, str. 6, č. 3.

¹⁵ Text u Smetany – Václavka, str. 59, srv. se zněním u Bartoše, str. 147, č. 55. Jednoho motivu (katovy nabídky oženit se s odsouzenou) se užívá např. i v písni Dorna vražednice (Erben str. 401, č. 24) nebo v dorotských hrách; k tomu srv. K. Horálek, *Staré veršované legendy a lidová tradice*, Praha 1948, str. 38, kde cituje text z r. 1878, jehož stejné znění z r. 1845 uvádím v Soupisu č. 35.

¹⁶ Smetana – Václavěk, str. 57; Soupis č. 48.

¹⁷ Novotný, str. 108, 125, 174; Soupis č. 153.

bují. V některých textech je opěvována téměř stylem lidové písně, který však v celkové souvislosti působí spíše kupletově:

6. Jenom sobě, ó Maria,
dnes to pamatuj,
že musíš být moja
a já budu tvůj,
srdce ti na fant dávám,
že upřímnou lásku mám,
ti za život duše světlo
oka mého dám.
2. Ze všech nejkrásnější já milou mám,
to mě těší, že k ní nechodím sám,
chodí nás tam na tisíce
věrných milovníků ještě více.¹⁸

Jednající postavy – svatí, králové, příslušníci vyšších vrstev – se v legendických písních přibližují nějakým svým skutkem konkrétním životním podmínkám autorů a jejich publika, pokud nejde o příklady mučení nebo smrti pro víru. Pouze jeden text je zpracován retrospektivně, všechny ostatní předvádějí děj spíše vypravováním a meditacemi.

Jako doklad kramářské písně o zázraku, zpracovaném v podstatě lyricko-epicky a s jistým zájmem o zpravodajství, vybírám tisk NOVÁ PÍSEŇ O VELIKÉM NEŠTĚSTÍ, KTERÉ SE STALO U MĚSTA ŠTÁVNICE A BAŇSKÉ BYSTRICE V KRAJINĚ UHERSKÉ. TISK JOSEFA GROÁKA V OLOMOUCI 1864¹⁹ (příklad č. 18). Jde o vyprávění o havířích, zasypaných v dole, z nichž zahynuli jen ti, kteří byli „z jinších vír“ a nevzývali Pannu Marii, která se zjevila a zaručila záchranu. Náboženské vyznání má zde sice zcela barokní protireformační propagační funkci, ale jak celkový ráz tisku, tak i jméno známého chrudimského skladatele Josefa Chládk a svědčí o vzniku písně v 2. polovině 19. století, takže píseň je jedním z dalších dokladů petrifikovaných stereotypů kramářské tvorby.

Z kompozičního rozboru vyplývá, že syžetové složce, didaktickým úvahám a expozičním se závěrem věnoval autor zhruba stejnou pozornost (po devíti strofách), přičemž se opět dodržuje typická kolize v průběhu děje. Chládek líčí zával v dole, prosbu havířů a zjevení P. Marie:

13. Taky se zázrak stal
v tu chvíli pod zemí,
co byli z jinších vír,
ti nechtěli věřit
v Panenku Marii.

¹⁸ Soupis č. 80, 151, 172. Citované texty jsou Smetana – Václavek, str. 77 a Soupis č. 98. Tuto píseň uvedenou „Zpívá se jako: Adié, mé dítě, již se loučím“, známou z Franclova rukopisného zpěvníku (Č. Zíbrt, *Bibliografický přehled českých národních písní*, Praha 1895, str. 12), cituje také na dvou místech J. Hašek ve *Švejkovi*. Tisk sám pochází z r. 1854 a má 16 strof.

¹⁹ Text je v mé sbírce kramářských písní sv. Soupis č. 90.

14. Nebo si z těch druhých
ještě smích dělali,
v té chvíli se země
velice zatřásla,
přišli k zasypání.
15. Sedmset šedesát
se jich zasypalo,
třista a čtyřicet
co s tou náhlou smrtí
zachvácené bylo.

Od celkového popisu postupuje pak k detailním záběrům ze zasypání. Jednotlivé epizody následují v těsném příčinném sledu. Autor se snaží o chronologický záznam a zpravodajskou detailnost, odpovídající postupům epických písní. Popisuje místo, práci havířů, pak se však omezuje jen na konstatování počtu obětí. Emocionálnost vzbuzuje běžnými kramářskými stereotypy a hyperbolizací. Kontrastnost spočívá jen v rozlišení havířů podle víry, jinak se autor snaží spíše o vyvolání napětí; již ve 2. strofě naznačí možnost neštěstí, ale až do 6. včetně odvádí záměrně pozornost k P. Marii a pak teprve se rozepíše o katastrofě. Zpřítomnění děje dosahuje jiným běžným kramářským prostředkem: nabízí publiku modlitbu, kterou se havíři údajně modlili a dělá tak svému tisku reklamu. Přímá řeč se vyskytuje jen ve vzývání a v odpovědi P. Marie; přechod mezi epickými a lyrickými strofami je dost násilný. Postavy jsou pouze popsány, v ději nevystupuje žádná. Jazyk je standardní.

Děj písně není zdaleka převažující složkou (asi 33^{0/0}); líčení postupu zachraňovacích prací se sice k němu věcně vztahuje, ale je statické a obsahuje silnou sentimentální složku, v níž opět vystupují ubozí sirotci a vdovy. Text je prokládán stereotypním vzváním P. Marie a sv. Barbory. O náboženskou skladbu však nejde, přestože vzvání svatých a líčení zázraku je věnována asi polovina strof. Autor se totiž sice zaměřil na vzvání a meditace, ale náboženské vyznání zde slouží k záchraně pozemského života. V celém textu není ani náznaková zmínka o věčném vykoupení zemřelých věřících, ale právě naopak naživu zůstávají ti, kteří jsou nábožní. Ve srovnání s protireformačními tisky jde tedy o zřetelný posun ideové funkce.

Výrazové prostředky kramářských písní o zázracích, legendách a apokryfech mají při veškeré své stereotypnosti jisté specifické příznaky, zvláště ve starších skladbách. Patří k nim užívání přechodníků místo indikativů (*chci se podívat rychle do ráje, co on tam Adam za rozkoš maje*), množství složených zájmen na začátku věty nebo strofy a hojný výskyt substantiv na -ost (*dlouhost, stejnost*). Nápadný je také nadměrný výskyt substantiv verbale (*nastala faleš a oklamání, každý jen hledí na utržení . . .*) a významově nepřipadné užívání příslovcí (*ráda pod meč hlavu | pro Kristovu slávu | mile nakloní; muž boží Noe dokonat koráb | pak svolal pán bůh všecky napořád*) nebo sloves (*ženich boha svého | jest zveleboval a oslavoval | svatý jméno Jeho*). Vedle těchto starších slovesných prostředků však i sem začínají postupně pronikat hovorové nebo nářeční tvary, jež prozrazují lidový původ autorů, přepracovávajících texty náboženského rázu, které zřetelně ovlivnily řadu kramářských skladeb konce 17. a počátku 18. století. Někdy pak do této souvislosti proni-

kají i stylisticky nepřipadná slova, např. z úředních dokumentů, silně kontrastující s ostatním výrazivem. Je třeba zdůraznit, že žádný z uváděných příkladů nemá emocionální význam a není použit se stylistickým záměrem:

Bůh mne vyslyšel,
k občerstvení méj duše
pramínek se vyprejštěl
Přišel jsem já k svéj Daličce²⁰
než že má naději k bohu
poroučí mu práci mnohou²¹
osobo proklatá
dyť přijdeš na kata²²
jeho pantáta v tu chvíli (= šlechtici)
když k paní do kanceláře směl
a často na něm jezdíval pro rozličné bylinky,
které ty nejlepší byly, syn je nosil paňmámě,²³
Pakli neposlechneš, pod meč hlavu,
dám tě vyvésti na popravu.²⁴

Metafory se v lyrickoepických písních vyskytují stejně vzácně jako v písních s převahou epiky (tak např. se sv. Kateřina vydává za kvítek „*jenž vůni svých ctností vydává v hojnosti*“). Emocionálního účinku se někde dosahuje užíváním lichotivých zdobnělin: *a protož vy sedláčkové | milí polní voráčkové . . .* Běžné je naopak množství inverzí a doplňkových slovních spojení, sloužících ke zdůraznění výroků nebo také k vyplnění strofického schématu; přitom styl některých písní připomíná pololidová rukopisná veršování:

To vida Pán Bůh ráčil mluvíti
k Noe a takto k němu praviti:²⁵

Řekl mu anjel
chceš-li sem vyjítí,
abys to věděl
máš obuv zoutí,
kterýž s ochotností
zul se, bosý šel
do města jest všel
s bázní poctivostí.²⁶

²⁰ Soupis č. 29.

²¹ Soupis č. 37.

²² Ibid. č. 36.

²³ *S meř ana – V á c l a v e k*, str. 72.

²⁴ Ibid. str. 55.

²⁵ *N o v o t n ý*, str. 179.

²⁶ Soupis č. 145.

Většina novějších textů s legendickými látkami (počínaje druhou polovinou 18. století) je však běžně zpracována kramářskými jazykovými prostředky a případně zachovává kompoziční postupy originálu, tj. biblického příběhu nebo evangelia.²⁷ Ve skladbách se nepatrně využívá refrénů nebo loci communes. Výjimku činí píseň o Samsonovi, kde po třech základních epizodách, nesoucích děj, se pravidelně objevuje dvojverší *Ach já smutný, zarmoucený | zas se mi zle dařilo*.²⁸ Stejně zazní poněkud groteskní dvojverší *hovádka, zvířátka | i také maličká ptáčátka* při vstupu i při výstupu z Noemovy archy. Jinak se při zpracování biblických látek refrénů téměř nepoužívá.

Také řadu úvodů lyrickoepických skladeb s legendickými látkami tvoří jako v jiných druzích pouhá oslovení posluchačů nebo čtenářů k upoutání pozornosti, i když někdy organicky navazují na další text:

Kdo má uši k slyšení slyš
hlasitě volá pán Ježíš²⁹

Vzácně najdeme paralelismy, když např. autor srovnává kvítek s klášteřem sv. Kateřiny na hoře Sinaj.³⁰ Stylu legend se nejvíce blíží úvahy, rozváděné v následujícím textu formou exempla. Někdy jim předchází obecné oslovení:

1. Zastav se sedláčku milý,
pozoruj maličkou chvíli,
co nyní budu zpívatí,
o chvále vypravovatí.
2. A pozoruj při tom pilně,
kterák pán bůh neomylně
pobožných lidí zastává
a k vorání jim pomáhá.³¹

Závěry skladeb buď vyplývají ústrojně z děje jako jeho komentář, moralita či napomenutí, nebo jsou bez bližší souvislosti připojeny k textu. Závěr jednoho

²⁷ Některé lyrickoepické varianty biblických příběhů obsahují i jistou formu aktualizace a jejich děje se přibližují současnosti. To je zvláště patrné v textech, které byly vydávány po řadu let a zpracovávaly známé děje, např. o Adamovi a Evě. Jeden z těchto tisků má pak tyto strofy (Soupis č. 175):

10. Řekl pán bůh: Evol
Co jsi dělala?
žes zapovězené
ovoce trhala?
praví Eva:
podved mě had,
což jest to přetěžký pád.

11. Mnohé manželky
rovně jsou takové
dají se podvésti,
chytrostí hadové,
své manžele opouštějí
a jiných sobě hledají.

²⁸ Smetana – Václavěk, str. 84.

²⁹ Soupis č. 157.

³⁰ Smetana – Václavěk, str. 55. Následuje srovnání „kvítek – klášter na hoře Sinaj – památka na ctnostný život sv. Kateřiny“.

³¹ Soupis č. 37.

nebo druhého typu je nezbytnou součástí všech písní a jejich výskyt je zhruba 60 : 40 ‰.

V legendických, apokryfických a evangelijních látkách převládají skladby kramářsky přepracované s použitím uvedených schematizovaných postupů. Autoři se snaží být publicisticky věrohodní. Skladby jsou převážně určeny pro veřejný přednes, jak tomu nasvědčuje názorná didaktičnost, rozložení děje s ohledem na přehlednou a jednoduchou kompozici a závěrečné morality. Menšinu tvoří tisky, v nichž je ke zveršovanému kánonickému textu připojen kramářský dovětek.

Písně se středověkými a pověrečnými látkami

Z této námětové oblasti jsem jako ukázky zvolil srovnání skladeb o Mageloně a Faustovi, neboť pověrečné látky se v kramářské tvorbě ponejvíce interpretují epicky. Protože pak kramářské zpracování vcelku odpovídá středověkým povídkovým předlohám, omezím se pouze na charakteristiku základních a specifických kompozičních postupů a na jazykovou stránku skladeb. První ukázka má název PÍSEŇ UTĚŠENÁ A KRATOCHVILNÁ O KRÁSNÉ MAGELONĚ A PETROVI Z PROVINCI, KTERAK JSOU SE NÁRAMNĚ SPOLU ZAMILOVALI, POTOM, JAK SE S NIMI DÁLO. VYTIŠTENÁ V PRAZE LÉTA PÁNĚ 1685. JAKO: ACH, POTĚŠENÍ MĚ ROZMILÉ ETC. Druhý text je PÍSEŇ DIVNÁ O DOKTOROVI FAUSTU, KTERÉHOŽTO PŘILIŠNÁ UČENOST, PEJCHA K ZOUFÁNÍ PŘIVEDLA. ZPÍVÁ SE JAKO: UKRUTNÁ SMRT ETC.³² (příklady č. 19 a 20).

Příběh Magelony³³ je komponován jako řada epizod, zaměřených k jednotnému vyvrcholení. Příznačná je statičnost a zdlouhavá příprava dějových vrcholů: teprve po 288 verších vzdechů a tajných nadějí následuje vyznání Magelony a Petra, jemuž jsou věnovány jen 72 verše. Nářku Magelony nad ztrátou milence věnuje autor sedmáct strof monologu. Obdobné doklady lze uvést z písně o Faustovi. Tímto kompozičním postupem se tisky v podstatě řadí do proudu renezančně-barokních povídek, jejichž závěry autoři připravují postupně od samého počátku rozvoje děje, kdy své postavy stavějí do protikladu k obecné religiózní dobové morálce. Faust ovšem končí tragicky. Avšak jednoznačné vyústění děje, výběr emocionálně vypjatých epizod a ve Faustovi navíc zaměření na konfliktní epizody náboženského charakteru a způsob jejich řešení, to vše vychází ze stylu kramářské tvorby. Její vliv se nejmarkantněji projevuje v nezbytných exklamacích, v nichž lze současně sledovat i různé variační schopnosti autorů. To zvláště vyplývá ze srovnání dvou faustovských tisků:³⁴

³² Příklad č. 19, srv. Novotný, str. 71–87; příklad č. 20 ibid. str. 236–242. K Faustovi srv. J. Jakubec, *Historická píseň o Janu Doktoru Faustovi*, ČL 5, 1896, str. 426–429; A. Kraus, *O české písní faustovské*, ČL 7, 1898, str. 265–272 a 335–339; J. Soukup, *Historie o doktoru Faustovi*, ČL 17, 1908, str. 476; Č. Zíbrt, *K písním o Faustovi*, ČL 7, 1898, str. 445–446; K. Rozum, *Píseň divná o Faustovi z roku 1799*, ČL 13, 1904, str. 207; J. Veselý, *Johan doktor Faust starých českých loutkářův*, Praha 1911. Srv. též G. Graber, *Ein Kärntner Spiel von Doktor Faust*, Graz 1943; C. Kiesewetter, *Faust in der Geschichte und Tradition, I–II*, Berlin 1921; E. Middell, *Faust, I–II*, Leipzig 1967.

³³ Novotný, str. 71, 135x 5a 5b 5a 5b 6c 5d 5d 6c.

³⁴ Tisk u Novotného, str. 236 (23x 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e), srovnávám s textem v Soupisu č. 205.

Ejhle, považ, ó křesťane,
a nedej tělu vůli,
pozdravuj Kristových pět ran
v svém srdci každou chvíli,
padni před tvář Spasitele,
opuť světské rozkoše,

Ejhle, považ, ó křesťane
a nedej tělu vůli,
neb tě sic ďábel do pekla
jak toho Fausta zbloudí,
než raději s touto modlitbou
pozdrav tvého Ježíše

V textu o Mageloně i v jiných skladbách se středověkými povídkami převažuje epické vyprávění se silnými lyrickými složkami. Podle způsobu zpracování lze písně zařadit do skupin kramářsky podstatně přepracovaných textů se značným vlivem původních pramenů, který se projevuje především ve veršové stavbě (Magelona), zatímco kramářská úprava je charakterizována především zásahy do lexikální, částečně i kompoziční výstavby děje včetně specifického výběru motivů. V písni o Mageloně se navíc projevují jisté formové vlivy pololidových rukopisných veršování, např. významově spojená dvojverší s přesahem, která se jinak v kramářské tvorbě vyskytují minimálně. Podobně jako v legendách najdeme i zde četná vztažná zájmena na začátku vět nebo strof:

Kteráz z toho jest
Boha slavila,
krásu, sílu, čest
jeho chválila,

Petrovi hlavu
na klín vložila,
spala, jejíž kráse
se nadvíti,
jí nasytiti
nemohl v tom čase.

Stejně běžné je množství přechodníků, zastupujících někdy Indikativy:

jsa přívětivý,
správný, bedlivý,
každý jej miloval.

Na něm nalezši
přepěkné kvítí,
mezi ním šedši
jal se mysliti.

Častou složkou těchto textů je užívání příslovcí, jež svým významem nesouvisí s kontextem:

radši bych umřela,
než bych jediného
koho milého
krom vás zvolit měla.

Vtom zlatý řetěz
s záponou vzala,
na hrdlo mu, věz,
mile jej dala

Nejběžnějšími prostředky pro vyjádření kramářské sentimentality však zůstávají citově zabarvená sousloví (*teprv v milosti | se jest roznítit; on na duši velkou žalost | patře na to, jest cítit; špás museli činiti*), dále pak postpozitivně kladená příčestí a doplňkové výrazy, rozšiřující emocionálně to, co již bylo jinak vyjádřeno:

Kdybys byl Ježíše viděl,
jak byl tuze ztlučený,
samá krev a rány v těle,
komu pak byl podobný,³⁵

Běžná je i hyperbolizace a gradace: *čtyřicet tisíc zlých duchů | povolal on jest k sobě*. Zde již často nejde jen o jazykové prostředky, ale současně o kompoziční utváření, které se uvnitř strofy projevuje např. touto gradací:

- a) Peněz třebaš mnoho tisíc
museli mu opatřit,
- b) zlato, stříbro, co jenom chtěl,
jemu museli přinýst,
- c) když se jemu zalíbilo,
třebaš do ďábla střílel,

V některých pasážích, v nichž by se předpokládalo silné emocionální vyznění, použijte kramářský autor naopak zcela profánních výrazů, které emoci stírají:

Všecko ďábel moh způsobit,
však nápis Krista Pána
aby mohl vymalovat,
nebyla mu moc daná.
Protož považ, ó křesťane,
ty slova nos při sobě,
co jen od Boha požádáš,
vše dobře chce dát tobě.³⁶

Poměrně nečetné jsou metafory a přirovnání: *neb oni byli tak spěšní, jak letící střely; že by v nebi byl, | tak jest se damnival*. Zvláště druhý příklad srovnání, vyjádřený kondicionálem, je v kramářské poezii i Jinde častý. Oslovení

³⁵ Novotný, str. 239.

³⁶ Novotný, str. 241.

publika je umístěno v první a poslední strofě, jen v jednom případě je pozornost posluchačů poutána během zpěvu, a to v okamžiku vyvrcholení děje:

Potom se Jemu
v tom omlouvala,
o lásce své mu
oznamovala . . .³⁷

Charakteristické jsou též výšiny z vazby, postpozitivně kladená epiteta a ukazovací zájmena, zdůrazňující jednotlivé pojmy:

V kterémž nám Satan
to zarmoucení
nastrojil, katan . . .

Kterouž Petr tu
políbil a objal

Kdežto v špitále
zůstával dále,
bídný, zturbovaný³⁸

Dialogy nebo přímé řeči jednajících postav ať už ve formě autorského oslovení nebo monologických úvah jsou v kramářském zpracování středověkých látek situovány opět zpravidla do uzlových bodů děje. Tato tendence je výraznější v novějších textech:

Žalostně v svém srdci vzdychal,
ďábel k němu promluvil,
aby mlčel, proč radš prve
pokání jest nečinil
(pokání j s i nečinil)³⁹

K dějovým uzlům patří v tisku o Mageloně autocharakteristiky jednajících postav, vyznání lásky (třikrát na různých místech děje), milostné výčitky a vzývání boha. Ve Faustovi je to oslovení ďáblů, odpověď Auerhanova a Faustova žádost o vymalování Krista. Velmi často se v obou textech prolíná přímá, nepřímá a polopřímá řeč s oslovováním jednající postavy; přitom ani přímá řeč nebývá přesně uvozována a často vyplývá z textu, tištěného v originále in continuo:

pravil Jemu s rychlostí,
že mu ještě něco schází,
nemůže všecko dělati:
totiž nápis Krista Pána
nemám moci napsati⁴⁰

³⁷ Novotný, str. 75.

³⁸ Ibid. str. 82, 87, 86.

³⁹ První verš je z tisku u Novotného, str. 240, druhý srv. Soupl. č. 205.

⁴⁰ Novotný, str. 241.

její srdečko
přálo mu, pravila.

Nemeškaje dyl,
by oznámil sám,
kdo by odkud byl
a proč přijel tam:
dal jí zprávu všeho:
Jsem syn hraběte . . .⁴¹

V textu Fausta se celkem pravidelně kryje délka jednotlivých výpovědí s rozsahem verše, zatímco v Mageloně je množství přesahů, které se obecně vztahují ke stylu pololidové poezie 17.–18. století. S výjimkou úvodní a závěrečné strofy nevystupuje nikde sám autor jako komentátor nebo interpret.

Kramářské balady

Balady v tradičním pojetí (smrt z nešťastné lásky, smrt se zásahem nadpřirozené moci) jsou v kramářských tiscích zastoupeny jen asi třemi procenty.⁴² Autoři totiž dalekosáhle rozšířili původní jednoznačné pojetí balad v lidové slovesnosti a dodáním četných dalších prvků vytvořili z kramářské balady lyrickoepický a často dramatinovaný tvar, který je tematicky i formově neobyčejně rozsáhlý a sahá od balady sociální přes milostnou tragiku a látky „vojenskonovinářské“ až po zpracování některých druhů zázraků a legendárních látek. Lidový okruh balad o ženichu umrlci je zpracován převážně tradičně, ale často se kombinuje se sebevraždou a prokletím.⁴³ Vyskytují se i další známé motivy: výměna rubáše, utkaného v nesprávnou

⁴¹ Ibid. str. 75.

⁴² V oblasti lidové slovesnosti se za baladu považují jednak písně, obsahující tragické syžety o smrti, zvláště za tajuplných okolností (Erben), jednak epické písně různého obsahu od mytologie přes vraždy, nešťastné příhody a zbojnický folklór až po historické látky (Bartoš, částečně i Sušil). V tomto pojetí se tedy baladou rozumí žánrová forma epické poezie vůbec nebo naopak jen druh písně s určitou vyhraněnou tematikou a tragickými rysy. Tento přístup byl ovšem vymezen jen na tematickou oblast a méně se přihlíželo ke zvláštnostem samotné podstaty uměleckého ztvárnění skutečnosti v baladách, jehož základem je dějovost, dramatinizace individuálního osudu člověka v jednom základním konfliktu, časté použití dialogů a specifických kompozičních postupů. Ve srovnání s lidovou slovesností mají kramářské balady vlastní charakter. Psal jsem o tom v příspěvku *Poznámky k žánru a kompozici kramářských a lidových balad*, Slovácko VII, Uherské Hradiště 1966, str. 97–104. Z dalších materiálů srv. C. Zgorzelskí, *Über die Struktur Tendenzen der Ballade*, *Zagadnienia rodzajów literackich* IV, 1962, 2, str. 105–135, dále sborník *Narodnye ballady* (vstupiteľnaja staťja D. M. Balašova), Moskva–Leningrad 1963, str. 7–9.

Srovnáme-li přitom české balady ze sbírky Erbenovy nebo Jindřichovy s baladami moravskými, vidíme na první pohled, že kramářská tradice a styl ovlivňují nejčastěji formu českých skladeb (i když současně bereme v úvahu charakter Jindřichových zápisů). Snad zde měla jistou úlohu i náspěvová stránka, která se v moravských písních značně odchyľuje od známých typů kramářských náspěvů především tím, že dává přednost mollovým tóninám a jinému rytmu. Kramářský styl se v těchto skladbách projevuje spíše jen v kompozičních postupech.

⁴³ Srv. např. Sušil, str. 105, č. 235–237; str. 152, č. 343; Erben, str. 384, č. 3.

dobu,⁴⁴ smrt z lásky⁴⁵ a konečně uniknutí manželství s nemilovaným mužem sebevraždou dívky.⁴⁶ Některé se vyskytují i v lidových baladách. Svěrázné kramářské zpracování najdeme v tisku *Píseň o jednom mládenčí...⁴⁷*, kde tři bratři zabili nápadníka své sestry, ten se jí zjevil ve snu a dívka pak vyhrabala z hrobu jeho hlavu, uschovala do květináče a pěstovala na ní květiny, zalévané slzami. Také sebevražda matky nezdárné dcery a její potrestání jsou vlastní doménou kramářské tvorby.⁴⁸ Kramářský způsob přepracování těchto látek lze nejlépe vystihnout ve srovnání některých postupů s lidovou baladou. Tak např. látka o ženichu (nevěstě) umrlci je široce známá, ale ve folklórní tradici je vždy provázena nějakou metaforou: hrob zemřelé dívky označují dvě růže,⁴⁹ cizina se sumárně nazývá „turecká zem“,⁵⁰ oba milenci se přirovnávají ke květům (dulija – rozmarija), nebo se ke známým motivům připojuje motiv sokola, oznamujícího smrt milé, nebo se postřelený sokol ztotožňuje se zraněným synkem.⁵¹ To všechno v kramářské poezii odpadá, autoři se většinou drží monotematicky pojatého námětu a přizpůsobují folklórní motivy kramářské tradici. Rozdíl mezi jednotlivými texty jsou často ovlivněny právě větším nebo menším příklonem k lidové baladě, protože vzájemné ovlivňování kramářské a literární balady se mohlo projevit až na přelomu 18. a 19. století.⁵²

Jako příklad kramářské balady s tradiční folklórní látkou jsem zvolil skladbu PÍSEŇ ŽALOSTIVÁ O JEDNÉ PANÍ VE VLAŠÍCH, KTERÁ JAKO

⁴⁴ Soupis č. 174.

⁴⁵ Ibid. č. 68.

⁴⁶ Zajímavá je píseň v Soupisu č. 37. Dívka požádala Zrinského, aby jí stal hlavu, pomazal záračnou masť, že bude mladší. Když to učinil, dívka již neobživla, a tím mu navždy unikla. Píseň není doložena tiskem a silně připomíná období u Bartoše str. 17, č. 17, 19 a 20a.

⁴⁷ Soupis č. 142. Tento motiv najdeme také v písni „*Stavajú, stavajú, šibeničky dvoje*“ (Bartoš str. 52, č. 64), v níž si mládenec stěžuje, že neví, kde bude pověšen, ale pak mu z hlavy poroste tulipán; podobně v písni „*Lištička sedí na hrázi*“ (Sušil, str. 111, č. 249), kde se na zabitě Marišce objeví tři růže.

⁴⁸ Do balad pronikají zmínky o lidových představách (Soupis č. 195):

V kostele oltář samé květ
škoda, že sem tě zkalil svět.
Komu se o veselce zdá,
ten blízko smrt před sebou má.

⁴⁹ Bartoš, str. 7, č. 5.

⁵⁰ Jindřich, VI, str. 106, č. 92.

⁵¹ Sušil str. 89, č. 194; str. 91, č. 197; str. 163, č. 369–372; str. 169, č. 391; Bartoš str. 98, č. 118.

⁵² Srv. např. 13. a 14. strofu textu u Smetany – Václavka, str. 89 s 21.–23. strofou téže písně u Jindřicha, VIII, str. 161, č. 205, nebo Erbena, str. 387, č. 7:

13. A když přijel z města za bránu
hosti čekali na jejich svatbu
otvírejte se vrata kerchovní
vezu nevěstu to Vilhemový.

21. Ha když přijili,
k místu břitova
vorvíryte se
vrata hrobová!

22. Vorvíryte se
vrata hrobová,
vezem nevěstu
svarba hotová.

MRTVÁ POCHOVANÁ BYVŠÍ, DEVĚT DNÍ V HROBĚ LEŽELA. ZPÍVÁ SE POVĚDOMOU NOTOU⁵³ (příklad č. 21). Jejím námětem je příhoda ženy, která ve vysokém stupni těhotenství onemocněla a zemřela. Sirotci, kteří za ní chodili na hřbitov, zjistili, že pod zemí někdo zpívá. Když byl hrob otevřen, našla se v něm živá matka, která chovala dítě. Na svět se oba vrátili jen na tři roky, aby jej varovali před hříchy a napomenuli všechny, kteří se odvrátili od Boha. Námět se skládá jednak ze známé epizody z lidové písně o matce, která se postarala po smrti o své děti, jednak z kramářského zpracování skladby o zázraku, v níž se mrtvý vrací na svět, aby varoval lidstvo před hříchy. Spojení těchto dvou pramenů není v kramářské poezii neobvyklé a viděli jsme, že se ho s oblibou používá v lyrických písních.

Kompoziční struktura písně je dvouvrcholová. Po běžném začátku a stereotypním kramářském popisu místa a doby (tři strofy) následuje zápletka – onemocnění matky (dvě strofy), 1. kolize ve formě prosby o oddálení smrti (dvě strofy), 1. krize v nevyšlyšení této prosby bohem (dvě strofy) a 1. peripetie – smrt matky a návštěvy sirotek na hřbitově (dvě strofy). Jakmile děti poznaly, že s nimi hovoří jejich matka (2. kolize – dvě strofy), oznamují vše otci a ten po jistém váhání ji dává vykopat (šest strof). Když se objevuje živá žena s dítětem (2. krize – dvě strofy), odcházejí společně domů a žena sděluje účel svého navrácení do života (2. peripetie – dvanáct strof). Následuje běžný dvoustrofový závěr s ponaučením.

Nápadné rozdělení celého vypravování do relativně ucelených epizod po dvou strofách nebývá v kramářských skladbách běžné a mohlo by svědčit o jistém literárním záměru autorově. V písni vlastně nejde ani o děj v plném smyslu slova, ale spíše o vyličení jistého statického stavu s významovým vrcholem v úmrtí matky (tragicky motivovaném tím, že šlo o nastávající matku) a s dalším vrcholem při jejím nadpřirozeném oživení. Celkové pojetí námětu jako zázraku je typicky kramářské, avšak autor opomenul jakoukoliv motivaci matčiny smrti; žena je sice zbožná, prosí o boží milost, ale přesto musí zemřít:

8. Ale pán bůh všemohoucí
ukázal se jest svou mocí:
skrz časnou smrt ji z světa vzal,
manžela v smutku zanechal.

Podobně není motivačně připraven ani ženin desetistrofový výklad o tom, jak jí zázračné dítě nosilo potravu, aby i je mohla kojit (1) a aby mohla být po devíti dnech vysvobozena z hrobu se svým posláním. Její varování před hříchy a výzva k pokání je zcela abstraktní, poněvadž v matčině rodině ani v blízkém prostředí vyprávění se žádní hříšníci nevyskytují. Je tedy celá druhá část zaměřena stejně všeobecně jako mnohé jiné kramářské skladby. Ke kramářskému stylu se vztahují i další postupy této skladby, zvláště detailní zpravodajský popis v expozici a zdlouhavé líčení otcovy reakce na zprávu sirotek:

⁵³ Tisk jsem získal při sběru v r. 1958 v Benešově u Boskovic ze soukromých rukou. Není blíže identifikován, t. č. v mé sbírce kramářských písní. Srv. S u š i l, str. 89, č. 93; Soupis č. 158.

17. Že mu pokoje nedaly
děti, jež oznamovaly,
také s nimi na krchov šel,
a brzo ten hlas uslyšel.
18. Ihned odešel k vrchnosti,
žádaje od nich milosti
by mu ráčili dopřítí,
by moh hrob otevřítí.
19. Což mu brzy dovoleno,
hned se lídu mnoho sběhlo,
muži, ženy, také děti,
i farář chtěl to věděti.

Přikomponování diváků, kteří se sběhli, aby byli svědky zázraku, je také typicky kramářské. Zmíněný již kontrast mezi ženinou zbožností, která však nezabránila smrti, nepodložil autor ani dějem, ani výkladem, a proto ženino zmrtvýchvstání působí poněkud násilně. Ke zvýšení napětí využil autor oslovení posluchačů v 10. strofě:

Ó křesťané! ještě slyšte,
co se dále stalo, vězte:

Pokusil se o gradaci vyprávění chronologickým řazením epizod a rozmístěním přímých řečí v uzlových bodech líčení, jako je ukolébavka matky v hrobě (14. strofa), oznámení otci o příhodě na hřbitově (15.–16. strofa), oslovení otce zmrtvýchvstalou matkou (22. strofa) a matčin monolog (25.–26. strofa). Matku charakterizuje autor popisem, děti i otec vystupují zcela anonymně. Vypravěč sám sebe připomíná v úvodu, v 10. a 35.–36. strofě, jinak jen líčí děj.

Uvedené členění skladby po dvou strofách je podepřeno i jazykovými prostředky. Strofy totiž často začínají podřadící spojkou nebo vztahným zájmenem (*co se stalo; kterážto těhotná byla; ale, že, což, ana*). Tak např. spolu bezprostředně souvisí 4.–5., 6.–7., 8.–9., 10.–12., 13.–14., 15.–16. strofa, což by mohlo dosvědčovat, že jde o původní osmiveršové strofy, rozdělené graficky do dvou samostatných, průběžně číslovaných částí. Stejně těsně však spolu souvisejí i tyto tři strofy:

12. Když jest devět dní minulo,
co tělo pohřbeno bylo,
děti opět na krchov šly;
když k hrobu jejímu přišly,
13. uslyšely líbezný hlas
z hrobu vycházeti ten čas,
kteráž dítěti zpívala:

14. Nynej mé milé děťátko,
usni rozmilé robátko!
Děti jakž to uslyšely,
rychle domů pospíšily.

Nejde tedy o zřetelný autorský záměr. Lyrickoepický charakter písně plyne především z toho, že se dává přednost statickým epizodám před dynamickým dějem, věnuje se pozornost celkovému emocionálnímu působení skladby a že značně místo zaujímají rozsáhlé meditace. Baladičnost vidím v pokusu o gradaci vyprávění, v tragičnosti celého příběhu a ve výrazném líčení individuálního lidského osudu. Není to běžná píseň o zázraku, protože smrt matky ani její vzkříšení není ani trestem, ani odměnou za její činy (i když se píseň výslovně uvádí jako zázrak). Nadpřirozená moc zde nevystupuje jako *deus ex machina* a ve srovnání se zpravodajskými písněmi o zázracích má text příliš lyrické ladění, které se konkrétně vyjadřuje četnými emocionálně působícími souslovími.

Jednotlivé motivy kramářské písně nacházíme v lidové baladě zapsané Sušilem pod názvem *Živcem pohřbená*⁵⁴. Námětově se celkem kryje s naším příkladem a také kompoziční rozbor ukazuje přibližně stejný sled jednotlivých epizod. Lidový text má však rychlejší dějový spád, zatímco v kramářské tvorbě převažuje vyprávění, výklad. Ke sdělení, že dítě uslyšelo na hřbitově z hrobu zpívat svou matku, stačí v lidovém textu dva verše, v tisku devět; otvírání hrobu vyžaduje v kramářském textu čtyřnásobek veršů než v lidovém. Je zde také uplatněn motiv-strachu: v lidovém textu se otec bojí mrtvé ženy, což kramářský autor naprosto opomenul. V tisku se žádá před otevřením hrobu vrchnost o povolení a farář se pouze zúčastňuje; v lidové písni žádá otec jen faráře. Avšak i v lidovém textu jsou typické kramářské obraty a sousloví: *byla jedna smutná žena, počte k hrobu tuto chvíli*, naproti tomu však zde chybí rozvláčný výklad a závěrečný monolog matčin, který je nahrazen dvojerším:

štyry leta s tebou budu,
na paty rok zas tu půjdu.

Kdybychom měli k dispozici další kramářské tisky nebo záznamy z tradice, mohli bychom vyslovit domněnku, že texty spolu geneticky souvisejí; to lze

⁵⁴ Text u Sušila, str. 89, č. 194:

Byla jedna smutná žena
co patero dítek měla;
šeste pod srdcem nosila,
z toho světa isť musela.
To nejmladší pacholatko
uslyšelo v hrobě zpívat,
male děťátko kolibať.
Tatičku můj roztomily,
počte k hrobu v tuto chvíli
mamička tam v hrobě zpíve
male diťatko kolibe.
Tatik tomu nechtěl věřit,

šel se na faru poradit.
Na faře mu tak radili,
by byl ten hrob otevřený.
A dyž ten hrob otevřell,
ona na truhle seděla,
male diťatko držela.
A on se ji počal bati,
počal od ni utikati.
A ty, muži, nebůj se mne;
vem to diťatko ode mne;
štyry leta s tebu budu,
na paty rok zas tu půjdu.

však v našem případě jen naznačit. Při srovnávání obou paralel přirozeně najdeme v kramářské skladbě příklon k barokní religioznosti, i když v tomto případě neúplně motivovaný, k didaktické názornosti a detailnímu výkladu i popisu, který v Sušilově záznamu není. Lidovému autorovi (nebo autorům) šlo zřejmě o vyličení dějové epizody bez zdouhavé expozice a úvah, běžných v kramářském textu. Vzhledem k nepravidelnému složení strof v lidové písni (od čtyřveršových po dvouveršové) lze usuzovat, že jak látkový konglomerát kramářský, tak i kusý text lidový mají nepochybně ještě další společný původní text, nebo jde o folklorizaci kramářské písně.⁵⁵

V kramářských baladách, jejichž světské konflikty jsou řízeny zázrakem katolického svatého, ožívají ve zdánlivě religiozní podobě i pověrečné látky ze 17.–18. století, ať již jde o člověka v masce, který se proměnil po maškara-dě v ďábla, nebo o ohryzaného starce, který se zjevil třem sedlákům, po-jídajícím v pátek maso, a postupně je usmrtil. Patří sem i drastické tresty za činnost zakázanou církví, především za nesvěcení svátků, dále zázračné odhalení pravdy v nespravedlivém procesu nebo odkrytí vražd. I v těchto skladbách považuji za baladický prvek tragiku individuálního osudu, čímž se tyto písně odlišují od zpravodajských písní o zázracích.

Jako doklad těchto balad uvádím skladbu PÍSEŇ HISTORICKÁ, KTERÁ SE ZBĚHLA V POLSKÉ ZEMI V MĚSTĚ TURYNĚ S JISTÝMA DVĚMA MLÁDENCÍ, KDYŽ JSOU K DVOUM BOHABOJNÝM PANNÁM NA ŠPEHY PŘIŠLI A JAK JE PŘEUKRUTNĚ ZAMORDOVALI: CO SE S NIMI DÁLEJÍC PŘIHO-DILO JEDEN KAŽDÝ PŘEZPIVAJÍC TUTO HISTORICKOU NOVINU LÉPEJI VYRO-ZUMĚTI MOCI BUDE. VYTIŠTĚNA S DOVOLENÍM VRCHNOSTI. ZPÍVÁ SE JAKO: BARBORO, PANENKO SVATÁ⁵⁶ (příklad č. 22); jejím tématem je vražda dvou dívek pro peníze. Po pohřbu se jejich matce zjevila sv. Barbora a upozornila ji na pachatele.

Kompoziční struktura je opět dvouvrcholová. V dlouhé expozici (sedm strof) se popisuje zbožnost dvou dívek, jejich životní prostředí a setkání s mladíky, kteří se jim zdánlivě dvořili. Sám popis vraždy je omezen na osm veršů; následuje vzývání sv. Barbory (kolize – dvě strofy), „zázračné“ odlákání pozornosti násilníků (1. krize – dvě strofy) a jejich útěk, nalezení ubitých dívek, naturalistický popis jejich stavu a pohřbu (1. peripetie – šest strof) a zjevení

⁵⁵ Základním diferenciativním rysem kramářské balady s tradiční látkou je na rozdíl od lidových skladeb naprostý nedostatek metaforičnosti a tajemné alegorie. Dochází dokonce k záměně věcného významu slov; v pořadí podle ukázek cituji *Slovenské spevy II*, str. 104, č. 285 (tomuto textu je obdobný záznam Sušilův, str. 108, č. 242). Druhá ukáзка je ze sbírky Jindřichovy, VIII, str. 161, č. 205 (srv. též Erben, str. 387, č. 7). Poslední text je ze sbírky Smetany – Václavka, str. 88;

Sedem rokov prečakala,
a na ôsmy čarovala.
Prišiel milý pod obloček
a zaklopal na okenček.

Když se tá céra dočkat nemohla,
šla pod oblohu a proklínala,

Když se jej po roku dočkat nemohla
šla pod oblohu a proklínala,
řka: kdybys ty byl v pekle zavřený,
musíš se vrátit v tom okamžení.

⁵⁶ Soupis č. 125, 30x 8a 8a 8b 8b.

sv. Barbory, která radí matce zabíjet (2. krize – tři strofy). Odhalení zločinců, přiznání a poprava uzavírající tragický děj (2. peripetie – čtyři strofy). Text obsahuje normální kramářské zakončení (tři strofy). Děj sám, tj. vražedné přepadení, je soustředěn jen do dvou strof (na rozdíl od zpravodajských písní), za druhý dějový vrchol můžeme považovat zjevení sv. Barbory, která tak post mortem odměňuje obě dívky za věrnost. Postupuje se zde stejně jako v jiných skladbách od celkového popisu postav a prostředí k detailům dějových charakteristik i děje v těsném sepětí motivů: bohatství přineslo dívkám smrt, ale jejich zbožnost, i když je nezachránila od zabití, alespoň umožnila odhalení vrahů. Detailností popisu osob, místa činu a času se tento tisk zařazuje do běžné kramářské tvorby. Autor částečně využil kontrastů (zbožnost a nevina \times krutost) a jistého napětí:

10. Tak jsou je hrozně ztrýznili
a s kejma přehrozně zbili,
tak, že se jim z jejich těla
skrz košili krev prejštěla.
11. A když jsou je mordovali
ty panny takto zvolaly
Barboro svatá panenke
Krista Ježíše milenko.
13. A v tom jejich mordování
v strach jsouc uvedeni byli
když na dvěře nětco tlouklo
srdce se v nich velmi leklo.
14. Hned jsou od nich utíkali
za zabítý je nechali
až do rána tak ostaly
až jejich rodiče vstali.

Kompoziční využití přímé řeči odpovídá běžnému kramářskému postupu. Jak vzývání sv. Barbory a prosba o potrestání násilníků, tak i oslovení matky sv. Barborou a matčina prosba u „práva“ jsou umístěny v centru autorské pozornosti, v dějových uzlech.

Balady, obsahující rozuzlení děje zázrakem katolického svatého – a je to jakýsi *deus ex machina* – jsou z hlediska kompozičního obecně zajímavé tím, že v nich převládá zobrazení skutečnosti bez dramatické řeči⁵⁷ a že se často používá vypravování⁵⁸. Někdy je přímá řeč vyhrazena jen P. Marii⁵⁹, jindy je to pouhá invokace⁶⁰. Přímá řeč je nejčastěji součástí výkladu, není příliš rozsáhlá, a pokud je v ní náznak dramatizace, nemá folklórní, nýbrž

⁵⁷ Novotný, str. 137; Soupis č. 1, 85, 111, 115, 125, 173.

⁵⁸ Novotný, str. 129.

⁵⁹ Soupis č. 173.

⁶⁰ Např. ke sv. Barboře, sv. Soupis č. 125.

spíše exemplový evangelijní charakter⁶¹, i když jde třeba o látku apokryfní nebo pověrečnou⁶². Základním konfliktem bývá nevhodné chování, odporující hlediskům církevní i obecné morálky (nesvěcení svátků, opilství, vražda). Vina se trestá, zbožnost odměňuje; nejde zde tedy ani tak o citový svět postav, jako spíše o hodnocení jejich chování⁶³.

Kramářské balady, v nichž jsou obsažena líčení emocionálně motivovaných vražd a úmrtí, se látkově úzce přimykají k velké skupině lidových písní, které jsou asi ve dvaceti hlavních tematických celcích věnovány uvedeným látkám (počet jednotlivých variant dosahuje asi stovky záznamů jen v uvedených klasických sbírkách). Formová blízkost některých lidových verzí ke kramářskému zpracování je tak nápadná, že lze opět vyslovit domněnku, zda umělecké postupy kramářské poezie, jako součásti pololidové literatury, nejsou „latentní“ metodou, vhodnou a hojně užívanou zvláště v látkových okruzích zpravodajského typu. Vzhledem k tomu, že kramářské postupy estetického ztvárnění skutečnosti jsou svým způsobem dodnes užívané, naskytá se otázka, zda již tato situace nenastala v minulosti také, a zda se jich již dříve nepoužívalo v prostředí neznámých lidových autorů, jejichž skladby dnes zachycujeme jako folklórní⁶⁴. Látky, obsahující vraždy a sebevraždy, motivované emocionálně nešťastnou láskou, jsou totiž různým způsobem zpracovány v řadě lidových balad, z nichž mnohé se svými uměleckými postupy přibližují zpravodajské funkci kramářských písní. Zachovávají si však výrazný lyrický přístup ke skutečnosti, ať již jde o smrt milého utopením⁶⁵, nebo zabití jednoho z milenců⁶⁶. Paralelně s nimi však najdeme čistě baladická zpracování stejných motivů, kde se klade hlavní důraz především na emocionální působení dramatického děje⁶⁷.

⁶¹ Soupis č. 115, 179.

⁶² Z citovaného záznamu, Soupis č. 179: tři sedláci jedli v pátek maso. Přišel k nim stařec, poslaný od Boha, s ohlody tělem a krvavým nožem; jednoho zabil, druhého udávil kusem masa ze svého těla a třetího přemlouval k ctnostnému životu. Pak se všichni propadli a ze země vyšlehl oheň. Záznam je z r. 1956.

⁶³ Pokud zde nacházíme tisky z konce 17. a ze začátku 18. století, navazují dosti zřetelně na starší česká pololidová skládání, k nimž mají blízko např. využitím rozsahu veršů a přesahů, formou výkladu a vlastního komentáře. Srv. např. píseň u Novotného, str. 129. Zajímavé je také srovnání textu (Soupis č. 23) o potrestání dívek, které nebyly na mši, s písněmi z tradice, kde dívky trhají květiny místo návštěvy kostela, srv. Slovenské spevy I, str. 147; Bartoš str. 4, č. 3a, b, c; Erben str. 388, č. 8 a str. 415, č. 60.

⁶⁴ O tom svědčí Poláčekovy záznamy asi 150 kramářských písní z let 1954–1958. Stejně tak se při folkloristickém výzkumu jednotlivých oblastí na Moravě setkáváme jak se ználostí těchto skladeb, tak i s jejich značným ohlasem i u střední generace. Dnes již samozřejmě ztratily svou funkčnost, ale v lidovém estetickém i společenském povědomí jejich vliv trvá.

⁶⁵ Bartoš, str. 13, č. 11; str. 22, č. 22; str. 419, č. 780; str. 422, č. 787; Sušil, str. 112, č. 251; str. 166, č. 780; str. 422, č. 787; Erben, str. 409, č. 43.

⁶⁶ Erben, str. 385, č. 4; str. 408, č. 40; Bartoš, str. 30, č. 33; str. 44, č. 49–50; str. 45, č. 51–52; str. 46, č. 53–54. Podobně Sušil, str. 96, č. 209; str. 97, č. 211; str. 140, č. 315; str. 156, č. 352; str. 159, č. 358–359.

⁶⁷ Tématika smrti srv. Sušil, str. 80, č. 178; str. 85, č. 186–187; str. 86, č. 188–189, str. 87, č. 191; str. 171, č. 393 a str. 174, č. 399. Bartoš, str. 105, č. 128 (= Sušil, str. 97, č. 210). Erben, str. 404, č. 27. Zabití srv. Bartoš, str. 26, č. 29a; Sušil, str. 108, č. 43; str. 123, č. 281; str. 154, č. 348. Erben str. 390, č. 10–12; str. 392, č. 14; str. 408, č. 39.

Jako příklad kramářské balady o vraždě jsem zvolil skladbu NOVÁ PÍSEŇ MLÁDENCŮM A PANNÁM PRO OBVESELENÍ MYSLE NA SVĚTLO VYDANÁ. DVANÁCTE PANNEN ETC. MÁ SNADNOU NOTU⁶⁸ (příklad č. 23). Jejím tématem je očekávání milého, který nepřišel za dívkou. Když jej hledala, našla ho probodnutého v zahradě a v zoufalství se nad mrtvolou zabila stejným kordem. Píseň představí tragickou epizodu z lidského života a jde v ní spíše o vylíčení duševního stavu, o individualizaci tragického konce lásky. Smrt milého není ničím motivována, nevíme, zda šlo o vraždu či sebevraždu, a tragika dívčina osudu je dokreslena faktem, že se ani nesnažila o řešení tohoto motivu a impulsivně jednala sama. Jde o kramářsky zkrácenou variantu „romeovského“ motivu.

Kompoziční struktura písně je v podstatě stereotypní, i když sama expozice (první dvě strofy) nemá vůbec kramářské rysy:

1. Dvanácte panen usnulo,
pro lásku svého milého,
jen jedna nespala,
milého čekala.
2. Čekala jestiž milého,
kontenta vždy upřímného
pro upřímnost jeho,
až do dne bílého.

Bezprostředně v další strofě následuje kolize (3.–6. strofa): dívka se nedočkala, zavolala muzikanty a poručila jim hrát, aby zapomněla na nevěrného milence. Další tři strofy obsahují strohé vylíčení hledání milého a nalezení jeho mrtvoly (krize, 7.–9. strofa). Následuje scéna sebevraždy (peripetie, 10. strofa) a meditační závěr (11.–13. strofa). Detailní popis chybí, stejně tak podrobné uvedení do celkového prostředí; tímto rysem se skladba blíží lidovým baladám, v nichž sice také bývají vylíčeny dramatické dějové epizody, ale hlavní pozornost je soustředěna na emocionální jednání lidí za výjimečných nebo tragických okolností. Zajímavá je narážka na staré milostné písně, známé ze středověké literatury:

4. Trub trubači na svítání,
to vše pro mé milování,
muzikanti směle,
hrajte mně vesele.

Autor využil i jistého napětí při hledání milého a vyjádřil je polopřímou řečí:

7. Ze zámku vyšla na špacír,
ptala se, byl-li tu kavalír,
v šatech premaných
hedbávných.

⁶⁸ Text je v mé sbírce kramářských písní, srv. Soupis č. 60.

8. Pázátko odpovědělo,
že nevidělo žádného,
jen koně vraného
a osedlaného.
9. Do své zahrádky vkročila,
snad abych ho tam viděla,
on ležel pod stromem,
probodnutý kordem.

Uvedené strofy jsou zároveň gradačním vyvrcholením celého líčení, po němž následuje tragický zlom – sebevražda dívky. Přímá řeč, která má pouze funkci oslovení trubačů, není uvozena; tento postup je také známý z lidových skladeb. Vypravěč sám nikde nevystupuje, jen v posledních třech strofách, obsahujících ponaučení sice kramářského stylu, ale bez známého oslovování publika:

13. Milovat a neupřímně,
jestiř to všechno darebné,
milování radost
obráťí se v žalost.

Jazyk písně je zajímavě kombinovaný. Ve slovní zásobě najdeme jak výrazy klasicistického básnictví, vlastně alamodové postupy (*lásky kupido; kontenta upřímného; hleďte, mně přáno hrátí*), tak i typické kramářské obraty (*dvě krásné osoby, obalené v krvi*).

Skladba je však zajímavá i jinak. Motivicky i kompozičně odpovídá textu v Erbenově sbírce, kde se odsuzuje jako „ukázka pokazeného vkusu řeči panské a městské ze středu předešlého století“ a také zápisu písně z dědiny Kuželova, který otiskl Bartoš⁶⁹. Ze srovnání těchto textů lze soudit, že jde o různě dlouhé zlomky balady nejasného původu, již se nejvíce blíží uvedené kramářské znění. Protože však ani tento tisk nepřináší všechny zpravodajské informace, které bývají obsaženy v běžných kramářských baladách (neobjasňuje se zde např. příčina smrti milého (děj je pojat zcela neosobně), domnívám se, že nejde jen o čistě kramářskou skladbu. Lidovým baladickým postupům a prostředkům je také blízký záznam Erbenův; Bartošův doklad je naopak složen běžným kramářským veršovým rozměrem 8a 8a 6b 6b, který se přesně dodržuje. Všechny uvedené skladby jsou tedy vzájemně propojeny některým z příznačných rysů jak lidové, tak i kramářské poetiky.

Další paralelou, tentokrát již nebaladickou, je Erbenův zápis písně Čekání, totožný v podstatě s Vavákovou písní z knížky *Smlouvy aneb chvalitebné řeči svatební*, z níž jsou u Erbena vynechány jen příliš anakreontické strofy⁷⁰. Je sem sice převzat celý začátek kramářské skladby, avšak vztah mezi čekáním a hudbou je zcela jinak podmíněn: vyústuje ve šťastné zakončení, které s původní baladou má společný jen motiv čekající nevěsty,

⁶⁹ Erben, str. 410, č. 47; obdobu srv. Bartoš, str. 47, č. 55. Shody některých strof a celkové pojetí jsou velmi nápadné.

⁷⁰ Erben, str. 261, č. 76; J. F. Vavák, *Smlouvy aneb chvalitebné řeči svatební*, Kutná Hora 1765, str. 107.

obecně známý z rozšířené kramářské písně publikované Smetanou – Václavkem⁷¹. V jejich tisku jde ovšem o zpracování legendy o mučednicích sv. Kateřině, Barboře a Starostě, o němž se Václavek domnívá, že pochází z neznámého náboženského tisku.⁷² Jak začátek, tak i veršová struktura písně se shoduje s Erbenovým i Vavákovým zněním:

1. Dvanácte panen usnulo
čekalo svého milého,
tři ale nespaly,
milého čekaly.

Motiv čekající nevěsty nacházíme také v duchovní písni, která na základě textu Matoušova evangelia obsahuje i tyto strofy:

24. Buďte jako moudré panny,
tak vám ten hlas libě zazní.
Poďte požehnaní
moji vyvolení.
25. Neb blázniví chtějí spátí
nechtějící pravdy znátí,
to pro své lakomství,
a světa marnosti.⁷³

Ze srovnání všech textů vyplývá tedy zajímavý poznatek, který zde ovšem naznačuji jen zcela stručně: existuje kramářská balada a Vavákova svatební píseň. Není vyloučeno, že Vavák při komponování své skladby znal kramářský text a použil jeho začátku a základního motivu k pozměněné lyrické písni. Oba texty pak zlidověly a pod vlivem svého pololiterárního původu a tištěné formy si podržely sylabický rozměr a strofickou strukturu, zřetelně ukazující na jeden výchozí text.⁷⁴

Balady, v nichž je vražda motivována pomstou, lze nejlépe doložit skladbou NOVÁ PÍSEŇ PRO MLÁDENCE A PANNY. TISKEM JOS. BERGEROVÉ V LITOMÝŠLI 1868⁷⁵ (příklad č. 24), kterému námětově nejvíce odpovídá Bartošův zápis *Za horama v černým lese*.⁷⁶ Autor kramářského textu ponechal formu dvouveršových strof a dialogů, ale je mu zřejmě cizí např.

⁷¹ Smetana – Václavek, str. 59–61.

⁷² *České písně kramářské*, předmluva, str. 33–34.

⁷³ V našem Soupisu má tisk č. 156. Píseň je založena na evangeliu sv. Matouše, kap. 22; ve skutečnosti však tento děj obsahuje až 25. kapitola (*Nový zákon*, Praha 1946, str. 99), kde se vypravuje podobenství o pěti pannách opatrných a pěti pošetilých, které si chystaly lampy k uvítání ženicha na svatbu. Kramářské zpracování o 45 strofách pojednává o svatbě mnohem šife.

⁷⁴ K tomu srv. např. přesun začátku písně z kramářské do lidové skladby v tisku „*Jeden, dva, tři, čtyři*... (Smetana – Václavek str. 106, Soupis č. 61 a 124), který se objevuje u Černíka, *Zpěvy moravských Kopaničářů*, Praha 1908, str. 178, č. 270 a ve dvou variantách u Bartoše, str. 115, č. 144 a str. 428, č. 798. Kompoziční i strofické schéma se dodržuje i v záznamu Jindřichově, VI, str. 47, č. 38.

⁷⁵ Soupis č. 95, 24x 8a 8a.

⁷⁶ Srv. Bartoš, str. 39, č. 46; str. 82, č. 104; Erben, str. 393, č. 15–16a; Jindřich, II, str. 67, č. 66; VI, str. 84, č. 74. K tomu tisky u Smetany – Václavka, str. 87 a 115.

princip trojího opakování;⁷⁷ z paralelismu *holubička* = *dívka* vynechal druhou část a za vyvrcholení děje neústrojně považuje jiné dodatečně připojené odůvodnění. Vzhledem k tomu, že ani lidové texty nejsou kompozičně zcela uzavřené a navíc se rozcházejí v detailech, lze mít za to, že jde o trosky nějaké původně velmi dramatické balady o zabitě sestře, pomstěné jejími bratry, z níž se jak v tradici, tak i v kramářských písních zachovaly různé zpracované varianty. V Bartošově sbírce se navíc motivicky kříží s písní o vojákově, který se vrátil z vojny a zkoumá, zda ho jeho dívka má ještě ráda.⁷⁸ Pomsta bývá motivována nevěrou dívky a lidskou závistí, jimž odpovídají příslušné lidové paralely, obsahující opět četné metaforické obrazy proti poměrně strohému referování v kramářských tiscích. Všechny tyto texty však končí odevzdáním do rukou spravedlnosti a očekáváním posmrtného setkání⁷⁹.

Skladby obsahující vyličení tragického konce nešťastné lásky jsou v podstatě motivovány stejně jako lidové balady, protože sama skutečnost je totožná. Je to totiž sociální nerovnost a z ní vyplývající nátlak rodičů nebo jednoho ze snoubenců, vedoucí ke zrušení slova a zabránění sňatku. Řešení situací je stereotypní: buď se zabije jeden z dvojice sám, nebo se zabijí oba. Tyto skladby mají velmi jednoduchou kompozici, neboť jejich děj se nejčastěji skládá z dialogu s rodiči, dialogu s dívkou, které hoch své rozhodnutí oznámí, načež následuje vražda nebo sebevražda⁸⁰. V četných skladbách předchází ještě úvod do děje a představení jednajících postav, a to buď popisem nebo vyprávěním⁸¹. Přehledně lze říci, že v lidové baladě se dává v podstatě přednost líčení emocionálně zajímavých situací, jako je pohřeb nebo průběh potrestání, a to bez rozsáhlého verbálního morali-zování. Etická stránka zřetelně vychází najevo z děje.⁸² V kramářských baladách ze stejné látkové oblasti se naopak zdůrazňují především věcně zajímavé dramatické epizody, jako je chytání zločince nebo trestání jako právní následek zlého činu, jak uvidíme dále. Jejich nezbytnou složkou je morali-

77

5. Volej třikrát neb čtyřikrát,
neuslyšej tě odnikad.
6. Jak ponejprv zavolala,
v doubravě řeč rozléhala.
7. Mladší bratr to uslyšel,
staršímu to povídat šel.

⁷⁸ J. Horák, *Naše lidová píseň*, Praha 1946, str. 55. Záznamy u Bartoše, str. 179, č. 103a–f, s výjimkou 103e, která má blíže k naší baladě. Motiv zastřelené holubičky, která vrkávala v okénečku, srv. např. u Bartoše, str. 49, č. 59. Motivické a stylistické propojení by se však muselo probrat na širším základě (Erben, str. 405, č. 31; str. 406, č. 32; Bartoš, str. 38, č. 45a, b, c; Sušil, str. 109, č. 245; str. 129, č. 295; str. 176, č. 405–407). Jde sice všude o pomstu, ale různé motivovanou a s jinými závěry.

⁷⁹ Sušil, str. 90, č. 196; Erben, str. 400, č. 22; Jindřich, V, str. 98, č. 88. Na rozdíl od nich srv. Soupis č. 63.

⁸⁰ Novotný, str. 186; Soupis č. 30 a 41.

⁸¹ Smetana – Václavěk, str. 106, 116; Novotný, str. 186. Srv. též B. Václavěk – R. Smetana, *České světské písně zlidovělé I*, str. 13n.

⁸² Lidové balady se omezují na vyličení samotné vraždy, a to nejčastěji dívky, přičemž z delších textů zůstává v tradici jen syžetové schéma, nebo se zde epicky líčí zabraňování v lásce. Nezbytnou součástí těchto skladeb bývají četné synekdochy a eufemismy (Sušil, str. 94, č. 204):

zace, která v četných případech postupuje dějem, aniž by jej uzavírala. Kramářský autor tak spíše zachycuje jednotlivé základní motivy děje a zastavuje se především na provedení samotného násilného činu.⁸³

Kramářské balady obsahují jak lyrické, tak i epické tvárné prostředky. Z lyriky sem přechází vypjatý zájem o individuální lidský osud, časté ztotožnění autora s hlavní postavou a časové omezení pouze na příběh jednorázového děje; z baladických prostředků se uplatňuje tragika syžetu, jistý dramatický spád a monokonfliktní děj (i když ne veskrze). Tragické emocionálnosti se dosahuje výběrem námětů z oblasti lidské morálky a způsobem

Vyšli na zahradu,
obá sa obňali
a hned tak zostali.

Moje bile nožky
sahajce pisečku
moje bile ručky
chytajce se březku.

Dvě odlišné Bartošovy verze (str. 42, č. 48a, b) dokládají osud dalších epických textů v tradici. Jeho zápisy jsou spíše lyricko-epickým komentářem než výkladem děje, zachovávají sice kompoziční postup rozšířených verzí, ale omezují se jen na nezbytné dějové nosné prvky. Protože verze Erbenova (str. 400, č. 23), Holasova (IV, str. 9, č. 6a) a Jindřichova (VI, str. 137, č. 124) nemají kramářský charakter, nelze ani Sušilův zápis (str. 128, č. 294) považovat za kramářský text v lidovém podání.

Některé lidové balady z probíraného tematického okruhu jsou soustředěny jen na vylíčení pohřbu, pohřebního pláče a obřadu, např. Bartoš, str. 22, č. 24; str. 23, č. 25a, b; Sušil, str. 79, č. 174–175; str. 129, č. 296; str. 155, č. 351 aj. Často se užívá i tohoto srovnání:

Ta jeho rodina
třema řady stála,
tak ho naříkalo
jak muzika hrála.

Ti lhotci pacholci,
šesti řady stáli,
a tak naříkali,
jak by hudci hráli,

Písňe se také s oblibou komponují jako odpověď na otázku „co se stalo vnově“, časté jsou emocionálně laděné exklamace, popis pronásledování pachatele a jeho konkrétní potrestání; to vše přibližuje tuto tvorbu kramářským postupům.

⁸³ Při srovnávání kramářských balad často přicházíme na případy kontaminace textu lidové písni o kramářského dovětku nebo předmluvy. Totéž však vidíme i v textech lidových skladeb, které naopak používají zase kramářského způsobu moralizace, vyjádřeného zde tradičními prostředky lidové poezie:

O, mládenci, mládenci,
nemilujte ženy,

...

já sem ženu miloval,
až sem pro ňu život dal

Mládenci, také i vdovci,
nebuďte tak milující,
až by duši stratili:

neb vám radím
a to pravím,
zle by jste si posloužili

(Sušil, str. 121, č. 275)

(Novotný, str. 186)

Podobných kontaminací několika textů různých, jinak samostatných písní, lze najít řadu, srv. např. Erben, str. 406, č. 33; Bartoš, str. 28, č. 31; Sušil, str. 121, č. 275 a 276 aj.

řešení konfliktů: potrestáním zlých rodičů nebo dětí, odměnou věrné lásky, nadějí na mimozemské setkání a poněkud větším důrazem na dialog a přímou řeč, i když není zdaleka tak dramaticky nosná jako ve folklóru. Nezbytná didaktická exemplárnost nebývá stereotypně umístěna v závěru, čímž se tyto balady poněkud kompozičně odchyľují od běžného standardu kramářských písní.

Mnohé kramářské balady obsahují četné prvky senzačního sdělení, zdálo by se tedy na první pohled, že tyto skladby patří ke zpravodajsko-historické epice. Srovnáním balad se zpravodajskými písněmi o vraždách však zjistíme, že tyto skladby jsou napsány jako velmi jednoduchý monoepizodický děj, který obvykle začíná úvodem (jedna strofa) a bližším určením místa a doby děje nebo činu (asi 5 % všech strof), a dále pokračuje popisem pachatele a oběti (10–15 % strof), přičemž oběť je vždy vyobrazena jako nevinná. Přes popis pohnutky nebo pohnutek činu (asi 20 % všech strof písně) přechází autor k vlastnímu epickému zobrazení zločinu (30–50 % strof v písni). Popisu následků a úvaze se věnuje asi 20 % strof a závěru zhruba 5 %. Toto kompoziční schema, dodržované ve zpravodajských písních o vraždách s překvapující pravidelností, je právě hlavním strukturálním rozlišovacím znakem mezi kramářskou baladou zpravodajského zaměření a publicistickou zpravodajskou písní.⁸⁴ V kramářských baladách, tj. ve skladbách, v nichž vražda je vždy motivována emocionálně, je patrný přesun autora v zájmu na podrobnější charakteristiku vraha a oběti, na úvod, závěr a vylíčení pohnutek a především na přípravy k činu. Popisu samotného vražedného činu, sebevraždy nebo úmrtí je věnováno pouze 10–20 % strof celé skladby proti 30–50 % ve zpravodajských písních. Tento poměr je spolehlivým dokladem zájmu autora balady o dramatické podání novinky a zároveň kritériem pro specifikaci žánru kramářských balad.

Zobrazení vraždy je v lidové a pololidové tvorbě podáno různě. I když víme, že v kramářské poezii neexistuje záměrná žánrová specializace podle tematiky, přece jen jisté skutečnosti vedly autory spíše ke zpravodajskému zpracování, jiné pak k baladickému. Také ve folklórní poezii existuje vedle tradičních balad novější vrstva zpravodajských písní o tragických událostech, jejichž autoři zobrazují vraždy a zabití prostředky ne nepodobnými kramářským postupům: dávají přednost konkretizaci místa a osob, oslabují meta-

⁸⁴ V lidových zpravodajských písních o vraždách, které svým způsobem zpracování jsou na hranici mezi lidovou baladou a lidovou epickou písní o zajímavé novince, se však projevují prvky balady mnohem intenzivněji, a to v líčení přírody a v jejím srovnání s lidským osudem, v dramatické řeči a rozhovoru s mrtvým, ve volání po rodičích a přátelích. Srv. zápis L. Bakové - Pavlovičové, *Spevy od Hrona*, Martin 1954, str. 94, č. 87:

Stala sa v Braväcom
stala sa novina,
Zuza Lukášovic
muža si zabila.

Podobně viz Jindřich, VI, str. 47, č. 38; Erben, str. 402, č. 25, Sušil, str. 94, č. 205 aj. Volání po rodičích a přátelích je zvláště oblíbené ve slováckých písních od Kyjova po Malou Vrbku, srv. Bartoš, str. 27–30; Sušil, str. 120, č. 271; v nedávné době bylo dokonce použito po menším přepracování jako text na kříži, postaveném na hrobě tragicky zahynulého mládence u chaty na Mikulčině vrchu v Bílých Karpatech.

foričnost a podávají skutečnost méně tajuplně než tradiční balady. Formově se však folklórní pojetí liší od kramářského tím, že v lidových skladbách (baladách i zpravodajských písních) má oslovení obětí i vrahů spíše rodinný ráz, nikoliv charakter nezúčastněného autorského komentáře, že lidové písně obsahují častější paralely lidského života a přírody, paralelismy a antiteze, minimum drastických naturalistických scén a detailních popisů vražd, a konečně lidové písně obsahují mnohem rozvinutější dramatické dialogy⁸⁵. Jen jedno má lidová a pololidová píseň o vraždě společné: je to základní postoj autorů, totiž obhajoba obecné (nebo v kramářském pojetí převážně církevní) morálky proti zvlí a prosazování sobeckých zájmů individua. Ve srovnání s lidovou zpravodajskou písní obsahují kramářské zpravodajsko-historické písně o vraždách stereotypní autorská oslovení obětí i vrahů s komentářem o přípravách a výsledku činu. Autor písně stojí vždy mimo děj a člení jej kompozičně tak, aby se jednotlivé epizody daly dobře ukazovat na tabuli. V kramářských písních se vyskytuje minimum paralel s přírodními obrazy (nejvýše se přejímají hotové pasáže z folklóru), drastické scény jsou ústředním bodem syžetu a málo se používá dramatických dialogů. Převažuje popis, vypravování.⁸⁶

Obecně lze shrnout, že kramářské balady jsou v celku kramářské poezie charakteristické především tím, jakých kompozičních postupů se v nich užívá. Pokud jsou zde zpracovány tradiční látky, rozvíjí se děj obvykle dvouvvrcholově a konflikt bývá motivován jednak jako odplata či trest za jiný přestupek⁸⁷, jednak jako následek trvalé lásky a jeho řešení vlivem nadpřirozené síly (ženich umrlec). Přitom se buď zaujímá kritické stanovisko vůči rodičům nebo se napomíná mládež, aby naopak rodičům vyhověla (ve skupině balad o smrti z nešťastné lásky).

V kramářských baladách má zvláštní kompoziční funkci přímá řeč, která je převážně uvozená, i když přesahuje do další strofy. Uvozování se obvykle neomezuje na určité místo ve verši nebo strofě a kramářská balada tak nabývá svého pololidového charakteru, který právě chybí písní z lidové tradice. Způsob uvozování je konkrétním formovým vyjádřením dramatizace nebo alespoň pokusu o ni. Přímá řeč a dialog je v kompozici kramářské balady:

1. nositelem děje podobně jako v dramatických lidových baladách. Taková dramatická řeč, která jinak vyžaduje jen nejnutnější výklad děje, je např. v 10.–12. strofě tisku z 19. století a je v kramářské tvorbě poměrně vzácná:

Jedu, má milá, jedu pro tebe,
protože nemám v hrobě pokoje.
Vstávej, má milá, vstaň z lůžve svého,
musíš opustit manžele svého.⁸⁸

⁸⁵ Typickou písní, stojící na rozmezí mezi lidovou a kramářskou zpravodajskou baladickou písní je patnáctistřbová ze Svatobofic, srv. Bartoš, str. 30, č. 33.

⁸⁶ Jestliže tedy rozdělíme lidové lyrickoepické písně na tradiční balady, zpravodajské písně baladického charakteru a historické písně, budou jim v kramářské tvorbě odpovídat kramářské balady (obsahující také některé prvky folklórních uměleckých postupů), zpravodajské písně baladického charakteru (z nichž naopak některé prvky uměleckých postupů přecházejí do folklórních zpravodajských písní) a zpravodajsko-historické kramářské písně popisného nebo vyprávěcího charakteru.

⁸⁷ S m e t a n a – V á c l a v e k, str. 51; Soupis č. 174.

⁸⁸ Ukázka je z písně S m e t a n a – V á c l a v e k, str. 88, srv. též Soupis č. 38 a 195.

2. součástí řady nepřímých řečí, komentářů a monologů. Uzlové body děje, obvyklé vyvrcholení, emocionálně vypjaté pasáže, oslovení duchem, jsou však závazně vyjádřeny přímou řečí, která už není jediným nositelem děje, ale součástí výkladu. Tyto případy jsou nejčastější a tvoří jakýsi přechod mezi folklórním typem balady a čistě kramářskou skladbou:

12. Hned bratřím oznámil o tom,
řka: bojím se zlého potom
z toho, co jsem dnes viděl;
nebo služebník jest milovník
sestry naší se nestyděl
13. objímati, ač v tajnosti,
rozmlouvaje s ní v milosti,
o mně nic nevědouce:
protož pravím, a vám radím,
mstěte se v posměch nejsouce.⁸⁹

Bratři nevídaného nápadníka zabili a tím je umožněn nástup motivu ženicha-umrlce, vystupujícího v dívčím snu; jeho monolog pokračuje až do 33. strofy:

29. Ukázal se jí raněný,
krvavý a zohavený,
jakby byl zamordován,
oznamoval a jmenoval
i místo, kdež jest pochován.
30. Řka: ach panno, někdy milál
Jižs mne dokonce pozbyla,
žehnej tě pánbůh s nebe:
dobře se měj, mne nečekej,
neb jsem vzdálen od tebe.

3. výhradní součástí výkladu, má pouze popisnou funkci a je stejně dějově zatížena jako předcházející a následující vypravování:

6. Když už několik dní ušlo
po jeho slavným pohřbě
manželka vždy měla žalost
velkou na svojím srdcu,
vždycky žalostně plakala
a přehořce naříkala
můj ze všech drahých manželi
já za tebou též půjdu.

⁸⁹ Soupis č. 142.

7. Za mojého živobyťi
rozmilý hospodári
statek tobě odporoučím,
celé moje bohatství,
vy se o všecko staráte
na mně nezapomínejte
za to moje provinění,
někdy se pomodlete.⁹⁰

V 8. strofě tisku líčí autor průběh noci, v níž se hlídal kostel, v následující 9. se pokračuje zcela bez dalšího přechodu přímou řečí hlídače a nato v 10. strofě se hovoří o hlavní postavě:

10. Jak ty slova vypověděl
slyšel na sebe volat
a to z dveří krchovních
nestrachuj se a zůstaň stát,
na mou otázku odpověď,
co zde tu pohledáváš
snáď si od mýho domu pán
nebo můj hospodář.⁹¹

Pokud se v kramářských baladách vyskytují monology, slouží vždy k projevu lítosti nad něčím nezdařeným; tak např. pláče dívka nad ztraceným milým nebo otec nad nezdařenou dcerou. Komentování a vůbec vstupování autora do děje se používá velmi vzácně a bývá spojeno s náboženskou úvahou.⁹² Tradiční baladické látky, převzaté do kramářských textů z lidových skladeb, vůbec neobsahují komentáře, čímž se bezprostředně blíží svým folklórním vzorům.

Postupné odhalování charakterů jednajících postav v ději kramářských písní se řídí poněkud jinými zákonitostmi než v lidových baladách. Kramářští autoři používají především popisu, a to jak postav, tak i místa a doby děje; s dramatickým vylíčením průběhu děje se setkáváme méně často. Souvisí to s uvedenými již vlastnostmi přímé řeči a dialogů a s rozvlácností kramářského vypravování. Tak např. vyvrcholení děje ve dvanáctistrofové baladě z *B a r t o š o v y* sbírky a v šestnáctistrofové *H a i s o v ě* písní *Na hranicích města německého* vypadá takto:

Hais⁹³

10. Dříve než se půlnoc přiblížila
svědomí mu ani spát nedá
a jak dvanáctá hodina byla
jeví se mu podoba bledá.

Bartoš⁹⁴

10. A keď bolo o pol noci
k tej dvanástej hodyne
prišla mylá ku mýlému,
stála mu u postele.

⁹⁰ Soupis č. 174.

⁹¹ Kromě toho celým dějem procházejí citáty z bible nebo z evangelia a tento nepřetržitý komentář odlišuje kramářské zpracování od lidové látkové paralely o rubáši na hřbitově.

⁹² Soupis č. 142.

⁹³ Soupis č. 68.

⁹⁴ *B a r t o š*, str. 14, č. 14.

- | | |
|--|---|
| <p>11. Byla jest to mrtvá Vilhemína
v rouše bílém oděná
přistoupila k loži Fridolína,
z ní zavála zima studená.</p> | <p>11. Neřakaj se, ty moj mylý,
vydýš svoju rodynu,
přišla som ta já naščívty,
aj tvoju mladú ženu.</p> |
| <p>12. Jen se netrap, praví temným hlasem,
že já jsem tvou vinou zemřela,
odpustila jsem ti dávným časem,
než se duše s tělem loučila.</p> | <p>12. Neřen tvoju mladú ženu,
a i tebe samého,
nebudeš mat v svete pokoj,
až do dna súdného.</p> |
| <p>13. Požívej jen času blaženého,
v náručí své věrné manželky,
až pak přijdeš před soud nejvyššího,
on ti na věčnosti odpustí.</p> | |

V následujících třech strofách Haisovy skladby se líčí Fridolínova smrt žalem, zatímco lidový text končí uvedenou 12. strofou. Bartoš v poznámce za zápisem podotýká, že jde o píseň původu kramářského, čemuž by nasvědčovala i soustředěnost děje a náplň dramatické řeči, která je semknutější a postrádá dějové skoky, známé z lidových balad. Je možné, že máme k dispozici kontaminaci a folklorizaci původní kramářské verze, která byla neobyčejně oblíbená, a v níž se běžně setkáváme s delším souvislým vypravováním nebo úvahami religiózního obsahu⁹⁵. Logické a dějové skoky se patrně v kramářské baladě nevyskytují proto, že veřejná interpretace kramářských písní přímo nutila zkušeného a prostředí znalého autora k tomu, aby děj dovedl až do konce. Náhodný divák a posluchač, stojící před obrazovou tabulí kolem prodavače písní v hlučném prostředí trhu nebo náměstí, si totiž mohl lehčeji udělat představu o syžetu a dát se jím zaujmout. Délka textu při tom nebyla překážkou: jisté části písně bylo nutno využít k úvodnímu upoutání pozornosti, jisté k didaktickému poučení; ostatně je běžně známo, že mluvené nebo zpívané slovo uplyne zdánlivě mnohem rychleji než stejný text, vnímaný jako tištěné slovo.

Jazykové prostředky jsou ve všech tematických skupinách kramářských balad v podstatě totožné. Zpracování tradičních látek se však od ostatních baladických skupin odlišuje rozsáhlejším využíváním pregnantního výraziva (*lež tu, bábo proklatá, nechť tě čert vezme do pekla*), dále nadměrným užíváním ukazovacích a osobních zájmen a adverbii (*tam byl řemenář, jak to uslyšel*), zálibou ve spojkách, uvozujících počátky strof (*A v tom se tam lidé sběhli a tu si hned povídali*) a konečně používáním literárních alamodových obrátů

Jestližeť Venus nemůže
ale Kupido pomůže
zapálí milování:
když v rychlosti, skrz krov, kosti
střelou milých srdce raní.⁹⁶

⁹⁵ Probíráám je ve své kandidátské práci *Kramářská píseň a lidová slovesnost*, rukopis, Brno 1966, str. 110.

⁹⁶ Soupis č. 142.

Emocionálního působení dosahují autoři také zařazováním vět s nadměrným množstvím přívlastků: *převelká, strašně tmavá noc; ona křičí hrozným hlasem; nebo konstruováním a kupením deminutiv: plyne vlna z tichounka; kdež jen chaloupinka malinká; jindy pak pleonastickým popisem:*

Což že v pravdě tak jest jistě,
spatříš ten strom na tom místě,
všude zhusta zkropený
krvičku mou, zde nevinnou,
až červeno zkrvavený.⁹⁷

Apostrofy, exklamace a řečnické otázky jsou v baladách poměrně rozsahově omezené na první a poslední strofu, takže nepůsobí retardačně.

Rozborem folklórní a kramářské balady dospíváme k názoru, že kramářská balada stejně jako ostatní žánry této tvorby podléhá jistému stereotypu a na rozdíl od lidových písní neustále zachovává svou intencionální sdělnost, tedy především epický prvek, spojený s poučením. Folklórní balady mají naproti tomu často alegorický až meditativní ráz a vlivem lidové tradice se zde vypracovaly jiné umělecké postupy (vypjatá dramatickosti, lyrické závěry, záliba v antitezi apod.).⁹⁸ Estetické ztvárnění skutečnosti se v nich předvádí na individuálním konfliktu, který svým výběrem a zpracováním má současně obecnou morální a společenskou platnost, zatímco v kramářské písni se dramatická zápleтка spíše popisuje než prožívá, a to mnohem rozvláčněji než v lidové skladbě. Děj je statictější a konkrétně zaměřený jen na danou událost. Nedostatek estetického zobecnění, ovlivněný u kramářských tisků do značné míry právě tištěnou formou, zabraňující nebo alespoň omezující další změny v tradici, je nahrazován moralizujícím závěrem (který většinou chybí v lidové skladbě), případně někdy i komentářem interpreta během zpěvu, což zařazuje i baladu do jednotného rámce kramářské tvorby jako celku.⁹⁹

Srovnání kompozičních a výrazových prostředků v lidové a kramářské baladě ve výše uvedeném pojetí umožňuje najít v kramářských skladbách tyto specifické znaky:

1. odstranění anonymnosti jednajících postav a hrdinů; známe je jménem, víme odkud pocházejí, kolik je jim let, kde bydlí. Charaktery postav se projevují především v popisech, méně v ději;

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Mám na mysli zvláště paralely nesení mrtvého těla na hřbitov a odvádění provinilce pod šibenici. Příklad za jiné: Bartoš, str. 44, č. 50, srv. též Sušil, str. 140, č. 316:

Už Nácinka nesú
mládenci pod věnci,
a Terega vedú
kati k šibenici.

⁹⁹ Svědčí o tom i materiály z německého prostředí a z období přesunu kramářských písní do jiných oblastí. Srv. K. H. Kramer, *Bänkelballaden auch Moritaten genannt*, Berlin 1936; R. A. Stemmler, *Ihr lieben Leute höret zu*, Berlin 1938; L. Röhrich – W. R. Brednich, *Deutsche Volkslieder I*, Düsseldorf 1965; *Balladen aus mündlicher Überlieferung*, Volkskunde-Tonarchiv Freiburg, 1965, gramodeska č. 8; u nás z období rozpadu kramářské písně V. Karbusický, *Dělnické balady*, Praha 1962.

2. současné zařazení jak lyrických pasáží, tak i naturalistických scén; dějové skoky se odstraňují epickým vypravováním;
3. časté ztotožnění autora s postavou; děj se tak aktualizuje a stává se věrohodnější;
4. jiné využití dialogů ve shodě s pololidovým charakterem kramářské produkce;
5. omezení nebo úplné odstranění alegoričnosti děje;
6. nahrazení částých obrazů přírody, odpovídajících příslušnému ději (černý les . . .), konkrétním prostředím vesnice nebo města; tím se snižuje úloha emocionálnosti ve vztahu člověk – příroda a nahrazuje se slovními klíši a epitety konstans;
7. ve shodě s celkovým zaměřením kramářské tvorby jsou závazně zařazeny projevy religióznosti, omezující míru morálního vítězství i těch, kteří dobrovolně opustili svět.¹⁰⁰

Jazykové a kompoziční prostředky lyrickoepických písní

Poznatky, k nimž jsme dospěli rozbořením předchozích příkladů smíšených lyrickoepických písní a kramářských balad, nás vedou k závěru, že jejich jazyková složka a kompoziční postupy rámcově odpovídají celkovému standardu kramářské poezie, avšak jsou do jisté míry ovlivňovány vzory, o něž se autoři tematicky opírali. V písních o zázracích, legendách a apokryfech se projevuje stylistický vliv starších prozaických příkladů, které se dále zveršovaly při zachování původního kompozičního rozložení jednotlivých epizod. Také do starší vrstvy kramářských písní o středověkých a pověrečných látkách pronikají původní útvary a teprve během 18. století dostávají tato zpracování svůj obligátní jazykový, stylistický a kompoziční tvar, na nějž jsme zvyklí z písní s převahou epiky. Kramářské balady přejímají některé postupy z lidové tradice, jak jsem podrobně ukázal výše. Z těchto důvodů jsem probral příslušné jazykové a kompoziční charakteristiky jednotlivých skupin lyrickoepických písní a balad zvláště, aby tak vynikly jejich shody i rozdíly.

Ke společným rysům smíšených lyrickoepických písní však patří zvláště využití přímé řeči, které je poněkud diferencovanější než v písních s převahou epiky. Přímá řeč se ponejvíce vyskytuje:

¹⁰⁰ Kramářské baladě s uvedenou tematikou jsem věnoval záměrně poněkud větší pozornost, protože jisté principy zde rozvedené se v nepatrných modifikacích objevují i v oblasti historických písní a zpravodajských látek. Je třeba dodat, že četné zmíněné tvůrčí postupy kramářské baladické tvorby lze rámcově nalézt i v některých lidových skladbách, a to především tam, kde nejde o příliš staré texty, v nichž se tedy vliv tradice projevuje relativně méně, zatímco kramářský nebo obecněji pololidový charakter je zřetelný. To se zvláště nápadně projevuje ve zpravodajských baladách. Na folklorizaci kramářské písně baladické upozorňuje M. K o l e č á n y, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava 1948, str. 164–166. Ke stylistickým zvláštnostem starší české povídkové produkce, jež se částečně reflektují i v kramářské a jiné pololidové poezii, srv. J. H r a b á k, *Zum stilistischen Aufbau des tschechischen „Fortunátus“*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe XVI, 1967, 5, 759–762.

1. jako pokračování děje, a to velmi často v jeho uzlových bodech, které bývají uvozeny předchozím i následujícím souvislým textem:

Po té svatbě hned
ženicha anjel
v soukromí odved
to mu pověděl,
Chval boha věčného,
neb k tvé žádosti
poslal z milosti
mne anjela svého¹⁰¹

Někdy je přímá řeč i v religiózním textu velmi hovorová:

vrátný odpověděl,
mámeť my svého
pána jiného,
bloudíš, abys věděl.

2. jako dějově nevýznamotvorné pokračování textu, které je v podstatě doplňkovým slovním obratem a dodatečným objasněním toho, co již bylo řečeno:

Když jest tak Noe ten koráb dělal,
by nehřešili, lid napomínal:
Ach, čiňte pokání,
budete všickni vodou ztopený.¹⁰²

3. jako pouhá exklamace, která se váže k osobám děje:

Na kolenách kleče zvolal: ach, Jenovefo milá,
z srdečné lítosti žádal, by mu to odpustila.¹⁰³

4. jako pouhá exklamace, zaměřená na posluchače, kterým chce autor demonstrovat svou věrohodnost:

jak se nedávno stalo
u města Varšavy
s jednou děvčicí mladou
to v skutku věřte mi.¹⁰⁴

Často se přímá řeč objeví v napomínání člověka nezemskou bytostí, které je někdy spojeno s polopřímou řečí. Tento postup je známý i z interpretace prozaických textů, např. pohádek, jimž se tak dodává jisté dramatičnosti:

¹⁰¹ Obě ukázky viz Soupis č. 145.

¹⁰² Novotný, str. 181.

¹⁰³ Smetana – Václavěk, str. 75.

¹⁰⁴ Soupis č. 36.

Jeden velké ourody měl
mnoho stodal si nastavěl
jez mé tělo, pi, hoduj,
řka bůh: blázne, této noci,
požádám tvou duší mocí,
komu zůstane tvůj dům.¹⁰⁵

Najdeme též exklamace jednajících postav: *ach já smutný, zarmoucený, co jsem si měl počítí?* nebo vlastní autorský projev jakoby určený jen k četbě:

Jak se ale s pánem stalo, když zase přijel z vojny,
o tom musím psátí málo, nemám zde čas příhodný.¹⁰⁶

Specifickým případem je oslovování vojevůdců, a to oslavné v případě Laudonově a ironizující vůči Bonapartovi:

Takový reterát
dal ti ruský Alexander,
dal ti smutně zahrát,
pořád samý marše,
nikdy žádný tajče,
dívej se na svou armádu,
jak ti smutně skáče.¹⁰⁷

Ze srovnání s lyrickými a epickými písněmi vyplývá, že lyrickoepické kramářské skladby tvoří skutečně jakousi syntézu estetických postupů obou druhů.¹⁰⁸ Obecně můžeme o nich říci zhruba toto:

1. Tematická náplň je neobyčejně rozsáhlá a zahrnuje prakticky všechno, co kramářští autoři zpracovávali. Je to dáno základním přístupem skladatelů ke skutečnosti, jejíž součástí se cítili, a kterou chtěli zachytit nejen v ději, ale i v tematicky spojené meditaci.
2. Estetické ztvárnění skutečnosti vychází z názorů 16.–17. století a odpovídá v četných případech soudobým společensko-ekonomickým představám.
3. Detailnost popisu bývá spojena s obsáhlým výkladem autorova výchozího názoru a s meditacemi.
4. Snaha o zpravodajskou věrnost je kombinována s individuálním viděním skutečnosti.
5. Ze žánrů je nejčastěji zastoupeno vyprávění, kronika a charakteristika.
6. V kompozici se projevují tyto stereotypy:
 - a) dvojvrcholovost děje a jeho rozvětvení do epizod,

¹⁰⁵ Ibid. č. 93.

¹⁰⁶ Smetana – Václavěk, str. 72.

¹⁰⁷ Smetana – Václavěk, str. 157; Novotný, str. 248.

¹⁰⁸ Vzájemné zaměňování žánrů s totožnou nebo obdobnou tematikou je určitou specialitou kramářské tvorby a vyplývá s největší pravděpodobností ze základního zpravodajského záměru tohoto druhu pololidové poezie a z omezeného uměleckého citu pro tematickou nosnost jednotlivých žánrů.

- b) nevýrazná snaha o kontrastnost,
 - c) osoba vypravěče se s výjimkou balad projevuje jako v písních s převahou epiky,
 - d) postavy jsou začleněny do svého konkrétního sociálního prostředí,
 - e) vzájemný poměr strof s dějem a strof s úvahami (napomínáním, meditacemi), bývá vyvážen v poměru 50 % : 50 %. Pokud písně obsahují kromě děje a meditací ještě obsáhlé popisy, najdeme tyto složky zhruba v jedné třetině všech strof (30 % : 30 % : 30 %).
7. V jazykové složce nacházíme obdobné stereotypy jako v předešlých druzích.

Tento přehled platí obecně pro smíšené lyrickoepické kramářské písně. Specifické postupy balad ve srovnání s lidovou baladou jsem vyčlenil v předchozí části kapitoly.

4. DIVADELNOST A DRAMATIČNOST KRAMÁŘSKÝCH PÍSNÍ

V předchozím výkladu jsem se snažil ukázat poměrnou plynulost druhových a žánrových hranic v kramářské poezii, převahu epiky nebo lyrickoepického postupu ve zpravodajsko-historických písních a na lyrické složky písní, zřetelně určených ke zpěvu pro sebe (nebo snad k předčítání), zvláště koncem 18. a v 19. století. Současně s tímto konstatováním si však nemůžeme nepovšimnout základní strukturní vlastnosti všech předváděných kramářských skladeb, a to jejich divadelnosti, která v podstatě vyplývá z mimoestetických funkcí kramářské tvorby. Ty však současně zpětně působí na funkce estetické a více či méně ovlivňují jejich jednotlivé složky. Konkrétním slovným projevem tohoto vlivu v kramářských textech je zvláštní struktura některých skladeb, psaných v dialogích, které jsou buď uvedeny označením jednotlivých jednajících postav, nebo jsou prostě součástí děje písně; jiné texty zase mají formu monologu postavy nebo autora. Tyto postupy lze klasifikovat jako pokusy o dramatizaci kramářské písně, která se tím někdy blíží výstupu z lidové hry, jindy má své specifické vlastnosti. Stejně jako jsme sledovali základy poetiky kramářské lyriky nebo balady ve srovnání s lidovou písní, nevyhne se ani při výkladu o dramaticčnosti a divadelnosti kramářské tvorby použití srovnávacích příkladů ze sousedních her, zvl. barokních, případně z lidových obřadních her.

Z hlediska struktury a funkcí se jimi zabýval Petr B o g a t y r e v.¹ Při dalších úvahách vycházím v podstatě z jeho pojetí lidové dramatiky a divadelnosti lidových her, kterou spatřuje v takové přeměně člověka v představovanou bytost, aby bylo neustále patrné, že jde jen o herce, o zobrazení. Taková divadelnost je ovšem kramářské interpretaci na první pohled vzdálená, neboť zde nešlo o přeměnu, nýbrž o zachování stabilní postavy reálného zpěváka během celého vystoupení. Zdánlivý rozpor však lze překonat, vezmeme-li v úvahu, že kramářův projev má i mimoestetické funkce: záměr zpravodajsko-didaktický (daný objektivně) a snaha o reklamu (diktovanou subjektivním zájmem prodavače). Realizaci těchto funkcí, tj. veřejné vystoupení písničkáře, můžeme označit jako „divadlo jednoho herce“, který zprostředkovává svému publiku novinky nebo sentimentální triviální skladby. Nejde tedy o přeměnu v uvedeném slova smyslu, ale o jisté posunutí funkce přeměny ke splnění jiného záměru. Texty, které obsahují pokusy o dramatizaci děje, poskytují mnohem větší možnost pro uplatnění tohoto typu divadelnosti. „Divadlu jednoho herce“, v něž vykrytalizoval kramářův projev, mohla ve středověku předcházet vystoupení vagantů nebo jokulátorů, avšak simultánní prodej tištěného textu převedl po vynálezu knihtisku základní zaměření této živnosti do jiné společenské roviny.² V jiných sociálních pod-

¹ *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940, str. 8n. Kromě uvedené knihy probírá B o g a t y r e v tyto otázky ve studii *Příspěvek k strukturální etnografii*, srv. I. část, poznámka č. 110. Nechci tím ovšem tvrdit, že pouze text je podmínkou kramářova vystoupení.

² *Zajímavé názory na tuto otázku uvádí V. Č e r n ý, Od kramářského zpěváka ke středověkému žákovi*. In: Václavkova Olomouc 1961, str. 255–262. Podrobně se středověkými potulnými pěvci zabývá M. G. S c h o l z, *Walther von der Vogelweide und Wolfram von*

mínkách se samozřejmě změnila i některé funkce veřejně interpretovaných textů i jejich obsah, avšak základní stylová rovina se příliš výrazně nemění.

Druhové a žánrové ztvárnění většiny dějových kramářských textů obou starších vývojových období (asi do 1. třetiny 18. století) zhruba odpovídá obecným požadavkům barokní poetiky, interpretovaným u nás např. v Balbínových *Versimiliích* nebo v Jandytově *Gramatice*.³ Osudy vznešených osob jsou zpracovány převážně formou tragedie, zatímco osudy měšťanů a vesničanů, postupně pronikající do kramářského zpracování, mají spíše formu komediální nebo „deklamatorní“. Současně se v kramářské poezii projevuje přesahování satirických složek i do vážných historických skládání, což je známý prvek lidových her.⁴ Ke kompoziční struktuře, stanovené pro jezuitské hry a dodržované i v barokních hrách sousedských, můžeme také najít paralelu v kramářské tvorbě. *Prologus* – oslovení posluchačů k upoutání pozornosti – obsahují jak reportážní, tak i dramatizované písně; *prolusio* s ním splývá a po *indukci a výkladu* (nebo dramatizaci) děje následuje pravidelný *epilogus* s mravním ponaučením. *Synopsis* je běžnou součástí titulního listu starších kramářských tisků. Náboženské i světské písně analogicky odpovídají obecným požadavkům, které na duchovní písně kladl již Blahoslav:⁵ působí esteticky, tj. svou veršovou formou a nápěvem na rozdíl od prozaických letáků nebo „novin“; působí didakticky, i když velmi zjednodušenou, triviální a formální argumentací; a konečně poučují, a to z hlediska věčnosti, ať již jde o světské nebo náboženské tisky. Obecné kolísání od deformované reakce na požadavky Blahoslavovy a Balbínovy až po ohlasy boileauovské poetiky je ovšem zcela formální, což je dáno pololidovým charakterem této tvorby.⁶ K řadě umělých poetů Michna – Bridel – Rosa – Kadlinský – Šteyer lze shromáždit různorodá anonymní veršování, vydaná jako kramářské tisky a zřejmě kolportovaná uvedeným způsobem. V jejich lidovém a pololidovém pojetí figurují některé běžné prostředky „vysoké“

Eschenbach, Tübingen 1966, dále T. Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Berlin 1949 a I. Frank, *Trouvères et Minnesänger, Recueil de textes*, Saarbrücken 1952. Na základě středověkých rukopisů řeší otázku vlivů lidové epiky srbské, bulharské a bosenské a jejího vztahu k západoevropskému špilmanství E. Repp, *Ostoj Rajaković, ein Spielmann und Sippengenosse König Markos*, Zeitschrift für slavische Philologie 23, Heidelberg 1955, str. 39–59. Pozdní etapou vývoje potulného divadla u nás se zabývá J. Knap, *Umělcové na pouťi*, Praha 1961; zde na str. 231–232 obsáhla bibliografie.

³ Srv. citovaná práce Bohuslava Balbína *Verisimilia...* (poznámka č. 16 k I. části), Caput VIII, *De Comica et Tragica Poësi, deque Declamationibus*, str. 194–214. Hledí sem také slovní zásoba, uváděná Jandytem (srv. stejnou poznámku) ve vydání z r. 1732, kde je na str. 20n. *Compendium verborum maxime necessariorum*, zachycující tehdejší slovník.

⁴ Německý srovnávací materiál uvádí E. Moser-Rath, *Predigtmärlein der Barockzeit. Exempel, Sage, Schwank und Fabel in geistlichen Quellen des oberdeutschen Raumes*, Berlin 1964; podobně H. Schneider, *Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung*, Heidelberg 1925; H. Brinkmann, *Zum Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle 1928.

⁵ Cituji podle Vlčkových *Dějin české literatury I*, Praha 1951, str. 339–340.

⁶ Srv. F. Svejkovský, *Z dějin českého dramatu*, Praha 1966; W. Reichert, *Informationsästhetische Untersuchungen an Dramen*, Stuttgart 1965; W. Lenk, *Das Nürnberger Fastnachtspiel der Schuldramen des 18. Jhdts.*, München 1964; E. Hartl, *Das Drama des Mittelalters*, Leipzig 1937 – zde jsou zvláště zajímavé ukázky z pražských latinských her, str. 258 n.

poezie, kombinované se známými postupy lidové slovesnosti.⁷ V pokusech o dramatizaci, o nichž je řeč dále, najdeme četné ohlasy středověkých disputací a „svárů“, vyzvednutých vlivem nových podmínek barokní poezie znovu do středu zájmu.⁸

Divadelnost samotného textu kramářských písní se tedy projevuje při jejich veřejné interpretaci, při níž ovšem nemám na mysli paralelu s předzpěvováním jednotlivých strof a veršů při kolektivním zpěvu, např. v procesí. Konkrétnější jsou ty prvky dramatizace, které odpovídají (zvláště v písních nadanějších skladatelů) základním požadavkům dramatiky, tj. projevuje se v nich snaha o vyhocení konfliktů, děj je maximálně soustředěn a postavy seřazeny tak, aby v určité gradaci působily jak na sebe navzájem, tak i na posluchače.⁹ Tyto prvky obsahují hlavně písně s převahou epiky, lyrické dramatizace následují až koncem 18. a začátkem 19. století. Doprovázení monologu nebo dialogu gesty a mimikou a snaha o soustředění místa a času děje přispívají k dramatizačnímu účinku. Vzrušené impresionistické výjevy spolu s naturalistickými scénami v podstatě odpovídají obdobným vzorům české jezuitské poezie a dramatiky 17. – poloviny 18. století; bezprostředním stykem s posluchači a diváky pak tvoří jistou individualizovanou paralelu k lidovým hrám a dramatickým vystoupením.

Část kramářské poezie je tedy z tohoto hlediska jistou syntézou předvádění a výkladu; někdy převažuje výpravnost, někdy dramatizace. Srovnání materiálů ze 17.–19. století ukazuje, že přibližně 20–25 % světských písní obsahuje zřetelné pokusy o dramatizaci, které zcela přirozeně souvisejí jak s literárními vzory, tak i s pasážemi z interludií, ze starých historických písní a monologických výstupů obřadních a občůzkových lidových her. Kramářský text s takovým pokusem o „dramatizaci“ uvádím v Ukázkách kramářských textů č. XX, str. 201. V písních o zázracích, zvláště svatojánských, najdeme pak celou škálu závislostí těchto skladeb na školském jezuitském dramatu.¹⁰ Skutečnost – lépe řečeno představa o ní – se v kramářských písních podává slovem a nápěvem, stává se tedy postupně literárně-dramatickým útvarem, jehož starší zprostředkované postupy byly nahrazeny již během 17. století barokním duchem, stylem a vyjadřovacími prostředky, z nichž vzniklo dlouhodobé klíší.

K základním estetickým funkcím lidového divadla patří přeměna, Interpretace, režie, scéna a jisté vlastnosti dramatického textu. Mnohé složky

⁷ O těchto prostředcích se můžeme blíže dozvědět v řadě studií a edic pololidové poezie a divadla, srv. např. M. H ý s e k, *Prameny selských her Voceďálkových*, ČL 24, 1924, str. 161–164; V. K a r á s e k, *Písně samouků sedláků-básníků*, ČL 23, 1914, str. 94–97; *Truhlice písní (Poesie českých písmáků 17. a 18. století)*, vydal Z. Kalista, Praha 1940.

⁸ Obdobné skladby jim odpovídaly v německém prostředí, srv. A. L a n g e n, *Dialogisches Spiel*, Heidelberg 1966. V kramářské tvorbě např. píseň *Anjel Páně budi ze sna duši...*, srv. N o v o t n ý, str. 162–166.

⁹ K tomu R. M ü n z, *Vom Wesen des Dramas*, Halle (Saale) 1963 a J. H e y d r i c h, *Untersuchungen zum geistlichen Lied der Erweckungsbewegung*, Mainz 1962 (zde zajímavý výklad o kompozici a jejím emocionálním vlivu, str. 13 n.)

¹⁰ Tuto vzájemnost a možnosti poměrně volného přechodu tvárných prostředků a postupů z umělé do pololidové literatury, jejich zlidovení a zpětné ovlivňování umělecké literatury profesionálního původu lidovou slovesností je třeba mít neustále na zřeteli, protože oblíbeným zprostředkovatelem těchto vlivů byla právě kramářská poezie.

těchto funkcí vyhovují i kramářským skladatelům, kteří je přijímají, nebo také v další vývojové fázi do jisté míry ovlivňují.

Jednotlivými složkami přeměny jsou v lidovém divadelním projevu masky, kostýmy 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. Kramářský „herec“ se tedy při svém vystoupení neztrácí v masce, ale naopak neustále připomíná svou přítomnost 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 své hrdiny.¹¹ 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 složka interpretační, 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.¹² Patří sem jak v lidovém divadle, tak i v kramářské oblasti především zvláštní intonace, způsob deklamace a skandování, specifická mimika a stírání hranic mezi divákem a hercem. Kramář jako hlavní aktér „divadla jednoho herce“ užívá jednotlivých složek této funkce obdobně jako lidový herec, ale s aspektem prodavače.¹³ Intonační prostředky jsou ovšem do jisté míry ovlivněny nápěvem písní, s nímž také souvisí způsob melodického skandování s protahováním posledních slabik veršů a s hojným používáním portamenta, dodnes doložitelným např. ve vesnickém kostelním zpěvu. Deklamace nebo skandování vychází z převládajícího sylabismu kramářského verše a řady transakcentací, které mu dodávají (zvláště v trojslabičných klauzulích) známou kostrbatost, kterou jedni badatelé považují za hrubý nedostatek, druzí naopak za kuriózní neopakovatelné kouzlo této tvorby.¹⁴ Interpreti barokního lidového divadla měli v mnoha případech možnost většího rozvinutí deklamace, protože šlo o rozsáhlejší vystoupení. V krátkých jednoaktovkách (Salička, řehořské a dorotské hry) byli však omezováni stejně jako kramářští písničkáři nevelkým rozsahem

¹¹ Kramářské písně v loutkových hrách zaznamenal J. Veselý ve výboru *Komedie a hry. Podle loutkářských tradic, starých rukopisů a Matěje Kopeckého obnovil...* Díl IV., Praha 1930, str. 59, 171, 207. Srv. též H. Laudová, *Lidový tanec a lidové divadlo*, ČL 51, 1964, str. 326–333; výrazové prostředky lidových proslavů a skandování probírá K. Procházková, *Matka žehná dceři na svatbě*, ČL 11, 1902, str. 446; J. Harušická, *Svatba na Slovensku*, ČL 20, 1911, str. 287–289 a 417–419; Š. Dvořák, *Lidové hry na Milévsku*, Praha 1916.

¹² Srv. zvláště L. Dégh, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft, dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung*, Berlin 1962. Bibliografické údaje viz u V. E. Guseva, *Estetika folkloru*, str. 175–190, pozn. č. 24–70. Srv. též Z. Szyfelbejn-Sokolewicz, *Plon, obrzęd i widowisko. Próba etnologicznego ujęcia obrzędów i zwyczajów rolniczych*, Wrocław 1967.

¹³ P. Bogatyrev, *Ausrufe...* (poznámka č. 54 k I. části).

¹⁴ Srv. II. část, 1. oddíl.

textu (v kramářské písni 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 poutových 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 tiskem, a její charakter je ovlivněn existencí a složením koupěchtivého publika ve větší míře než v lidové hře.¹⁵ Herci také měli mnohem více možností vyslat mezi publikum své výběrčí již během hry (pokud tak neučinil opovědník v závěru), zatímco kramář se musel o ekonomický efekt přičiňovat sám. Byl také sám sobě spojovacím článkem mezi obecenstvem a zobrazovaným dějem, sám si „konferoval“ a reagoval na publikum, z jehož středu mohl ovšem očekávat zcela minimální odezvu. Deklamaci i mimiku, stejně tak jako gesto a další dramatické, zpěvoherní a pantomimické výrazové prostředky je třeba individuálně srovnávat na konkrétním dokladovém materiálu.

Některé složky interpretace jsou tedy obdobné jak v lidovém dramatickém projevu, tak i v kramářově vystoupení.¹⁶ Zvláště zřetelně se objevují ve zpěvavých monozích družbů o svatbě, vyvolávačů z obchůzkových her nebo opovědníků v lidových sousedských hrách, kteří většinou také používali buď sylabického verše nebo rytmizované prózy s trojslabičnými, často transakcentovanými klauzulemi, hojnými i ve verši kramářské písně. 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. Pokud pak jde o zajímavost a přitažlivost děje, dosahovali jí kramářští autoři jednak výběrem tematiky, jednak obratným vsouváním individuálních osudů do obsahově vzdálenějších zprávodajských dějů, jak je patrné z předešlých rozborů.

Ve srovnání s lidovým divadlem je však v kramářské tvorbě svěbytná funkce scény. Kramářova obrazová tabule navozuje obdobné emoce jako scéna lidových a 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.¹⁷ Svou popisností a snahou zachytit co nejobsáhlejší děj se nápadně podo-

¹⁵ A. M. Astachovová, *Improvizacija v ruskom folklore*, Russkij folklor X, 1966, str. 63–78 a V. E. Gusev, *O kolektivnosti v folklore*, ibid. str. 3–27.

¹⁶ Často jde o případ, nazývaný *Bogatyrevem „pasivní kolektivnost“*, kdy jeden interpret „baví“ druhé nebo další publikum. Při interpretaci lidové hry, zvláště obchůzkové, se naproti tomu často projevuje „aktivní kolektivnost“, vyplývající z toho, že přihlížející znají předem děj a hodnotí spíše jeho provedení jednotlivými představiteli nebo variabilitu detailů než celkový dramatický tvar. Kromě toho se často cítí být spoluherci (nebo jimi skutečně byli) a mají praktickou možnost srovnávat svoje představy o hře s jejím současným předváděním. Srv. dále G. Ortutaj, *Principles of oral transmission in folk culture*, Acta ethnographica VIII, 1959, str. 175–221; V. Adăscăliței, *Despre actul creației folclorice*, Revista de folclor IV, 1959, 1–2, str. 25–41.

¹⁷ Podobně srv. Č. Zíbrt, *Cedule komediantů a zvěinců kočujících v zemích českých před 100 lety*, ČL 21, 1912, str. 24–40 a 79–90.

bají votivním obrazům neznámých naivních (insitních) autorů, jež porůznu nacházíme v oblíbených poutních kostelích.¹⁸ 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.

Kramář – herec 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. Postavy z tabule sestupovaly v jeho podání do této náznakové scény a stávaly se jakýmisi spoluhráči zpívaného děje. Vystoupení se zřejmě vždy chápalo jako druh představení, k jehož vnitřní dramatické struktuře přispívaly texty s dialogy, jež neúčinněji 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.¹⁹

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. 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 ojedinělé náměty vysloveně lyrické. Dramatizace zasahují sice do různých námětů, avšak většina skladeb je zpracována se zpravodajským aspektem. Postavy se projevují jednostranně a v průběhu děje se charakterově nevyvíjejí. 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.²⁰ Tento zásadní rozdíl je dalším článkem, jenž spojuje kramářskou tvorbu s barokními představami umělé a náboženské poezie. Prostedí 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 občůvkových 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.

¹⁸ Dodnes např. ve zmíněném již křtinském kostele; poslední votivní obraz je z r. 1960.

¹⁹ T. D ö m ö t ö r, *Naptári ünnepek-népi színjitszás*, Budapest 1964, kde pojednává o lidových slavnostech během kalendářního roku a vztahu lidového divadla a obřadu.

²⁰ Jako objekt posměchu je čert zobrazen jen v písní o sv. Prokopovi, Soupis č. 36; rozebírá jej mezi epickými písněmi, příklad č. 5.

Hra o tureckých válkách z konce 17. století je značně alegorická, zatímco její kramářská dramatinovaná 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 dramatinizace 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.²¹

Ztvárněním námětů se dramatinizované kramářské písně blíží divadlu tam, kde se v nich dodržují obecné výrazové prostředky dramatických funkcí. Za základ dramatiničnosti se obvykle považuje soustava příčinně spjatých skutků a událostí, jistý boj protikladů, konfliktnost. Tento požadavek lze však v kramářské poezii aplikovat pouze s jistým omezením, neboť zde je hlavním prostředkem zobrazení skutečnosti výklad nebo popis děje i s nezbytnou úvahou, vyjadřující individuální názor autora (který ovšem není v rozporu s obecnou morálkou). Sdělností se ovšem dramatinizovaná kramářská píseň 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, jak jsme viděli v rozbořech. Ninde 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.

²¹V této části práce srovnávám kramářskou tvorbu a lidové divadlo pro dodržení původního plánu, i když je známo, že dramatické postupy lze v barokním období najít i ve skladbách nedramatického charakteru. K nejdůležitějším edicím, které současně porovnání různorodého materiálu umožňují, patří zvláště: *Staročeské drama*, k vydání připravil J. Hrabák, Praha 1950; *Lidové drama pobělohorské téhož* editora, Praha 1951; Z. Kalista, *Selské čili sousedské hry českého baroka*, Praha 1942; A. Chaloupka, *České drama selské*, Praha 1927; J. Bartoš, *Loutkářské hry českého obrození*, Praha 1952; F. Menčík, *Prostonárodní hry divadelní I, Vánoční hry*, Holešov 1894; S. Souček, *Rakovnická vánoční hra*, Brno 1929. Dále ze sousedního jinojazyčného prostředí: O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien-München 1966; L. Schmidt, *Le théâtre populaire européen*, Paris 1966; A. Fischer, *Polskie widowiska ludowe*, Lwów 1916; J. Krzyżanowski - K. Żukowska-Bilip, *Dawna tacecja polska XVI-XVIII w.*, Warszawa 1960; K. Badecki, *Polska komedia rybaltowska*, Lwów 1931; týž, *Polska llyka mieszczańska*, Lwów 1936; týž, *Polska fraszka mieszczańska*, Kraków 1948; J. Cierniak, *Zaborowska nurta*, Warszawa 1956; týž, *Źródla i nurty polskiego teatru ludowego*, Warszawa 1963; N. N. Veleckaja, *O pozdnem etape istorii russkoj narodnoj dramy*, Sovetskaja etnografija 1963, 5, str. 20-31; A. Vsevolodskij - Gerngross, *Russkaja ustnaja narodnaja drama*, Moskva 1959; P. N. Berkov, *Russkaja narodnaja drama XVII-XX v. v.*, Moskva 1953; N. B. Rožin, *Gradja o narodnoj dramy*, Narodna umjetnost I, 1962, str. 92-109; N. Kuret, *Ziljsko štehanje in njegov evropski okvir*, Ljubljana 1963; N. B. Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb 1963; L. Nădejde, *Tema haiducească in teatrul popular*, Studii și cercetării Inst. Artei 6, 1959, 2, str. 195-209; V. Adăscăliței, *Aspecte din dramaturgia populară. Teatrul popular de haiduci*, Limba și literat. 2, 1956, str. 7-34.

K soudobým velmi zajímavým snahám o moderní inscenaci starých lidových her srv. doslov a úvod editora a upravovatele J. Kopeckého ke *Komedii o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (Praha 1967) a *Komedii o Anešce, královně sicilíánské* (Hradec Králové 1967, nové vyd. Praha 1968).

Jako příklad pro srovnání kompoziční struktury dramatinované kramářské písně a lidového divadla volím *Komedii o turecký vojně a soudobou dramatinovanou píseň LAMENTACÍ TURECKÉHO VELKÉHO VEZÍRA KARA MUSTAFA BAŠA, KTEROUŽ ROKU MINULÉHO 1683, KDYŽ SE OD MĚSTA VÍDNĚ A PARKANU V UHRÍCH PO KRVAVÉ LAZNI A ZTRACENÍ NEJLEPŠÍHO JÁDRA VOJSKA TURECKÉHO DO KONSTANTINOPOLE S HANBOU NAVRACOVAL, VELMI SMUTNĚ ZPIVAL. NEJPRV V VLASKÉ, POTOM V NĚMECKÝ ŘEČI TIŠTĚNÁ A NYNÍ NA ČESKO PŘELOŽENÁ KU POTĚŠENÍ ČECHŮV A MORAVANŮV. JEZUS SIRACH V 28. KAP.: KDO CHCE JINÉMU ŠKODITI, NA JEHO VLASTNÍ ŠÍJI TO PŘÍCHÁZÍ. VYTIŠTĚNÁ LÉTA TOHOTO 1684. ZPIVÁ SE JAKO: SMUTNÁ LAMENTACÍ NA NEŠTĚNÍ ZLOSTNÉ FORTUNY ETC.*²² (příklad č. 25). 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 zápleтка). Císař se snaží získat spojence, ale ani česká ani německá země, ani blázen nemohou sloupy 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 záračnou 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 mluví*²³, v níž vezír nařiká 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 devět strof stejného veršového složení jako v první části; obsahují výčitky nad porážkou, ztrátou majetku a oplakávání osudu manžela. Třetí část *Turecké vojsko společně na svého vezíra nařiká* tvoří čtyři strofy různých projevů lítosti nad ztraceným majetkem a kořistí. Závěr je podán jako šesti-strofový výklad *Mufti, nejvyšší turecký kněz, mluví* v němž se pronásí rozsudek smrti nad vezírem a jeho důstojníky. Zápleтка 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.

Oběma skladbami 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.

²² *Komedie o turecký vojně*, viz *Lidové drama pobělohorské* Praha 1951, str. 81–107. *Lamentaci* ... sv. N o v o t n ý, str. 63–70, 34x 6a 8b 6a 8c 8c 6a.

²³ Rozměr: 15x 6a 8b 6a 8c 8c 6a.

k němuž shodou okolností podává stejný výklad jako hra, tj. potrestání tuřecké pýchy. Porážka vojska a závěrečný ortel pro vezíra jsou ve srovnání s kompozicí komedie dva dramatické vrcholy, mezi nimiž se děj jenom rozvádí do podrobností a je vyplněn ironickým výkladem. Dramatičnost písně je založena na potrestání vezírovy pýchy (o níž se dozvíme z jeho monologu), nikoliv však na trestu za strategickou neschopnost, a to je právě individualizační prvek, kterého často užívají kramářští autoři. Strofy, obsahující výčitky ženy a vojska (2. a 3. část), mají prakticky též význam a věcný obsah, jako interludia ve hře. I zde se totiž projevují právě lidské pohnutky, lítost nad ztrátou kořisti, soucit s raněnými a výčitky nad porážkou. Výsledek děje je na rozdíl od hry předně konkretizován (dobyti Vídně). Alegorií autor neužívá. Oba tvary jsou si blízké svým ideovým východiskem (religiozita) a bez ohledu na děj i některými složkami kompoziční struktury. Vznešené 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 Kristově, zatímco císař (hlavní postava) je zde líčen jako ustrašený a bezradný.²⁴ V obou skladbách je děj zpracován poměrně staticky (výjimku tvoří jen interludia), avšak obsahuje zřetelný konflikt a jasné vyjádření autorova stanoviska; hře ani písni nechybí sdělná funkce.

Jazykové a kompoziční prostředky

Z uvedeného srovnání základních rysů struktury lidové hry a kramářské písně vyplývá, že i 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 se obvykle umísťuje hned na začátku děje; v jeho rozvoji působí jako retardační moment a bývá spojována s průběžnými moralizujícími úvahami, popisy průvodních okolností děje a exklamacemi.²⁵

Za základní dramatizační 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 se součástí předchozího výkladu. Tak např. v písni *Novina jistá a pravdivá, nikdáž prve neslý-*

²⁴ Jednotlivé motivy hry jsou obsahem několika strof jiné kramářské písně o Turcích, srv. *Novotný*, str. 52 (motiv anděla strážce srv. 54 a 56, motiv zanechání kořisti str. 56).

²⁵ Úloze monologu a dialogu jsem věnoval pozornost již v předchozích rozborech; zde si však souborně všímám jeho funkce a využití v kramářských textech z hlediska jejich divadelnosti a dramatickosti, jde tedy do jisté míry o shrnutí předešlých výkladů. K dialogům a monologům srv. *K. Svoboda, O literárních družicích*, Praha 1947, str. 83n. a *J. Mukařovský, Dvě studie o dialogu*, in: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, str. 129–156.

chaná, kteráž se vskutku stala roku tohoto 1674 v zemi Sedmihradské... vrcholí ve vyprávění o sporu chudáka s boháčem o půdu autorský komentář takto:

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

V dalších čtyřech strofách pokračuje výzvou k zachování světské spravedlnosti.²⁶ Podobného postupu se používá ve většině náboženských písní, vzývajících svatě a zároveň varujících před nesprávným jednáním.

- b) aktérský monolog – 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 obveselování mysle na světlo vydaná (1742)*.²⁷

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

5. Voves, řezanku, 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 trdlice,
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.²⁸

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,
víc nepamatuješ.

²⁶ Novotný, str. 22, cit. str. 29.

²⁷ Ibid. str. 150.

²⁸ Ibid. str. 218.

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 a dialog mezi hochem a děvčetem, jako např. *Píseň nová vojanská, pro obveselení mysle na světlo vydaná*:²⁹

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, kým jsem byla jakživa tvé lásky nepoznala.

7. Mládenec:

Již jest darmo očekávat, tambor tluče na buben,
nemohu tu dále 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, uvozený jako přímá nebo polopřímá řeč, navazující na popis, výklad nebo úvahu. Tento případ je nejběžnější. Ze starých skladeb je tak zpracována *Jistá a pravdivá novina žalostivá, kteráž se jest stala nedaleko Rejna Kolina . . . (1682)*.³⁰ 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,
vztekejíc se co čert z pekla,
neb se otce ulekla.

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

R. Chtějtež věřit, otče milý,
nejsem vinna, jakž mne nyní
bérete 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.

²⁹ Ibid. str. 191.

³⁰ Ibid. str. 44. Strofy mají stereotypní tvar 8a 7b 8c 7b R: 8d 8d 7d.

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.³¹ Uvedené dramatizace pronikaly postupně do světských kramářských písní nejčastěji z náboženských skladeb, ovlivněných četbou evangelia z kazateln a kázáním, legendami a výkladem zázraků, litániemi 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 tak se mohl rozvinout jistý stereotyp rytmizované souvislé prózy nebo jednotlivé řádky, spojené asonancí nebo rýmem, nejčastěji gramatickým. To vše se v nejstereotypnější formě projevuje v kramářském verši, kompozici a dialogu. Příklad dramatizované písně uvádím v Ukázkách kramářských textů č. XX, str. 201.

Slovník dramatizovaných kramářských písní neobsahuje v podstatě žádné odchylky od soudobých veršovaných lidových her, pololidových skladeb a od ostatních druhů a žánrů kramářské poezie.³² Snahy o vznešenou řeč nebo rozsáhlé 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 poloměstský hovorový jazyk, známý ze soudobé literární tvorby a konverzačních příruček. Komika slova spočívající v záměnách slov nebo v jejich záměrných zkomoleninách v kramářské písní nebývá.

Jeden poznatek však zasluhuje zmínky. V dramatizovaných skladbách zvláště v 1. a 2. vývojovém období zřetelně převládá sdružený rým podobně 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.³³ V dalším vývojovém období kramářské písně šlo někdy o tzv. dělené osmiveršové strofy, z nichž první polovina byla rýmována střídavě a druhé čtyřverší obkročně nebo přerývané. O významu rozčlenění těchto čtyřverší byla řeč v rozborech kramářské lyriky.

³¹ Srv. např. J. Hille, *Vitání vrchnosti na Lnářsku roku 1727*, ČL 11, 1902, str. 492–493; H. Opočenský, *Pasquilly z posledních let vlády Rudolfa II*, ČL 16, 1907, str. 359–360 a 423–428; P. O. Plaček, *Soukenické „kassaci“ v městě Pacově*, ČL 17, 1908, str. 203–204.

³² Kramářské písně lze srovnávat s texty různých skladeb, jejichž popisnou bibliografii uveřejnil C. Zíbrt, *Starodávná prstonárodní četba lidu českého a polského*, ČL 26, 1926, str. 1–22; srv. též kapitolu *Die Bedeutung der Form*, v publikaci H. Naumanna – G. Müllera, *Höfische Kultur*, Halle-Saale 1929, str. 34–44.

³³ Radu dokladů lze najít v Bitnarově antologii *Zrození barokového básníka*, 1940, Praha.

Některé obecné výrazové prostředky prostupují jak lidovými hrami, tak i kramářskými skladbami. Patří sem zvláště úvodní a závěrečné formule a exklamace, o nichž jsme již hovořili v jiných souvislostech. Zde je však třeba zdůraznit, že jich k upoutání pozornosti užívá jak kramářský interpret, tak i lidový herec v postavě ze hry nebo jako opovědník. Charakter kramářského vystoupení v tomto smyslu má např. *Prologus a Epilogus ze selského masopustu (1588)*³⁴, stejně jako závěr *K o c m á n k o v a Interludia kratochvílného (1646)*³⁵:

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

Také Corydon a Tityrus v úvodu *Rakovnické vánoční hry* ze 17. století používají stejných výrazových prostředků jako kramářští autoři:³⁶

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

Vystoupení opovědníka v *Komedii o Františce . . .*³⁷ se dokonce jak formově, tak i významově rovná předběžným obsahům písní, umístěných na titulních listech:

. . . jistě že jsou všichni žádostiví,
slyšet a vidět naši komedii,
kterážto figurovaná 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 . . .

Uvedené výrazové prostředky a postupy se během dalšího vývoje stírají. Zaniká také možnost vzájemného působení kramářské tvorby a pololidové dramatiky 17.–18. stol. a kramářští autoři věnují stále větší zájem pouhé sdělovací funkci svých skladeb, ať již jde o epické zpravodajství nebo o triviální sentimentální lyriku. Z pozdějších pokusů o dramatizaci písní v 19. století lze uvést jen dialogy zamílovaných, z nichž některé mají formu komentáře, jak jsem na to upozornil v závěru výkladu o kramářské lyrice. To je také jediná tematická oblast, umožňující jistou dramatizaci. K dílčím pokusům o oživení dochází v několika exemplářích z dlouhé řady kramářských písní a tisků o bitvě u Hradce Králově 1866, které jsou složeny formou stereotypního loučení vojáka s rodiči a přáteli.³⁸

³⁴ *Staročeské drama*, str. 151 a 186.

³⁵ *Lidové drama pobělohorské*, str. 27.

³⁶ S. Souček, *Rakovnická vánoční hra*, str. 215 n. Další příklady uvádí J. Němeček, *Lidové zpěvohy a písně z doby roboty*, Praha 1954, str. 175.

³⁷ *Lidové drama pobělohorské*, str. 175 n.

³⁸ V. Plétko, *Tam u Králového Hradce*, Hradec Králové 1966.

Přeměna, interpretace a scéna, jakož i některé specifické rysy dramatizovaného textu (výběr námětů, postav, prostředí a jejich zpracování v kompozici, dialogizaci a v jazykové stránce) navozují při srovnávání lidových her a dramatizovaných kramářských písní otázku, do jaké míry lze v kramářské tvorbě hovořit o skutečné tragičnosti a komičnosti. Oba základní druhy jsou konkrétně 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.³⁹ V povědomí pololidových autorů však postupně přestalo záležet na výchozím principu vysoké poetiky, hrdinové začali být přizpůsobováni běžnému životu a tragičnost začasté záležela v tom, že se svým jednáním ze společenského průměru vymykali ať již náboženským smýšlením (rouhání nebo nedostatečná katolická horlivost se ihned trestá) nebo zápornými morálními vlastnostmi (zločinec, pyšný člověk . . .). Protireformační duch proniká kramářskou tvorbou až do poloviny 19. století. Bůh je sice převážně trestající postava, ale současně je dobrotivým útočištěm všech utiskovaných. Ďábel je jednoznačně záporná postava a nástroj trestů. Člověk dojde odplaty, ať již ďábla využívá (Faust), nebo se mu posmívá. Člověk v kramářské tvorbě nesmí ani odporovat bohu, ani se přátelit s ďáblem, neboť tyto případy vytvářejí (kromě řady 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 příznačně podmíněna existencí rozsáhlé cenzury. Ve vyhraněné formě se však ani tragično, ani komično nevyskytuje. Tragično se mnohdy vyjadřuje snahou o „vysoký“ jazyk a nadnesenost děje, zatímco komično proniká do tohoto postupu jako projev neumělosti a nevyváženosti formy a obsahu písně. Tím se v jednotlivých skladbách porušuje vnitřní struktura složek a vznikají texty, v jejichž naivních verších se prolínají křehké city s rozmáchlým slovním gestem a úspěchaná snaha podat informaci ztrácí na účinku použitím reklamního hovoru.⁴⁰ Scény vysloveně tragické s několikanásobnými vraždami a stříkající krev 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.⁴¹

V lidových hrách, kde druhové povědomí je značně otřelé, nacházíme velmi podobné poměry.⁴² Také zde prolíná tragično i komično jednotlivými scénami

³⁹ Faustovská tematika – viz poznámku č. 32 k oddílu o lyrickoepických písních.

⁴⁰ Zajímavý doklad o písňovém cyklu o smrti, soudu, pekle a nebi podává v této souvislosti J. Vašíc, *České literární baroko*, str. 15 n.

⁴¹ Jejich přehled poskytuje nejuplněji V. Bitnar, *Postavy a problémy českého baroku literárního*, str. 221–225 a v březnu *O podstatě českého literárního baroku*, Praha 1940, str. 16–23.

⁴² Srv. zvláště F. Menčík, *Příspěvky k dějinám českého divadla*, Praha 1895; W. Klinge, r.

a ve hrách zkušenějších autorů můžeme dokonce sledovat i záměrné střídání napětí a uvolnění. Tak např. v deseti různých textech hry o sv. Dorotě, publikovaných Fejfalikem, najdeme vždy komické vložky buď v jednání katů, nebo v postavách čertů, kteří se škodolibě pošklebují či hrají karty o duši pohanského krále.⁴³ Vliv soudobé umělé poetiky se ve hře projevuje jen ve ztvárnění základní myšlenky, zatímco výběr scén (nabídka královny ruky, pak ruky katovy) je zaměřen na upoutání divákovy pozornosti. Dorota, král, legát a andělé vystupují v uměřené formě vznešené tragedie; ve vystoupeních lidových postav a čertů jsou patrné zbytky frašek z interludií; celkový styl některých Fejfalikových variant (zvl. č. XVII) pak odpovídá kramářským dramatazím.⁴⁴ Srovnáme-li tyto hry s básní *O svaté panně Dorotě* z cyklu *Svatoroční Muzyka Adama Michny z Otradovic* (1661), uvidíme na první pohled, že barokní básník akcentuje především hlubokou víru a odhodlání Doroty dát se i mučit a popravit pro své přesvědčení, zatímco divácky zajímavé prvky (nabídka sňatku, scény s králem) jsou zcela opomenuty. Současně však naturalistický popis umučení, srovnávání krásných květin a ctnostného života a motiv růží a ovoce z rajské 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:⁴⁵

Michnův text:

1. Pěknou dnes velmi růžičku,
přesazenou do rajské zahrádky,
drahou nad míru perličku,
přenešenou na nebeské hrádky, 19.
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.
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.

Do wplywów starożytności na folklor, Lud XV, 1909, str. 22–26; sborník *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej*, Wrocław 1965; J. Krzyżanowski, *Paralele*, Warszawa 1961.

⁴³ J. Fejfalik, *Volkschauspiele aus Mähren*, Olmütz 1864, str. 81–167.

⁴⁴ Srv. též M. Kopecký, *Geneze hry o sv. Dorotě od E. F. Buriana*, ČL 51, 1964, str. 86–90; též, *K využití starší literatury v lidových svítách E. F. Buriana*, Sborník prací FF brněnské university D12, 1965, str. 47–55.

⁴⁵ *Zrození barokového básníka*, str. 393–396. Tomuto textu odpovídá v podstatě i text kramářského tisku. Lidová píseň je u Sušila, str. 20, č. 8, kramářský text srv. poznámku č. 15 v oddílu 3 (smíšené lyrickoepické písně a kramářské balady).

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

1. Veřejnou interpretaci všech kramářských písní lze považovat za „divadlo jednoho herce“ s příslušnými strukturálními 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 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 strukturální složky textu (dramatizace, kompozice, ustálené obraty), zpracování námětů, 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 i do 19. století a staly se typickým příznakem tohoto druhu tvorby.

