Beneš, Bohuslav

Dramatické prostředky kramářských písní 19. století

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

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/120636
Access Date: 11. 12. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

BOHUSLAV BENEŠ

DRAMATICKÉ PROSTŘEDKY KRAMÁŘSKÝCH PÍSNÍ 19. STOLETÍ

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

[7] Některé dramatické prostředky mají spíše funkci pouhé *dramatizace textu*, tj. jeho rozepsání do přímých řečí postav, srov. Robert Smetana - Bedřich Václavek, *České písně kramářské* (Praha 1949), str. 144—146.

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

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

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

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

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

---

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

[11] Ibid., str. 118.

[12] K tomu srov. např. obsah sbírky *Špalíček písniček jarmarečních*, vyd. Miloslavem Novotným v Praze 1940, nebo jeho bibliofilské vydání *Písničky jarmareční, většinou výpravné a vesměs starodávné* (Praha 1930). Antologie R. Smetany a B. Václavka z r. 1937 (²1949) sice obsahuje průřez i 18. a 19. stoletím, avšak řídí se hlediskem podat doklady *průměrných* písní a ukázat celý rozsah kramářské poezie. Ukázky textů čerpám převážně ze své sbírky kramářských písní.

[13] K termínům „postup" a „prostředek" srov. zvláště Viktor Žirmunskij, *Problémy poetiky* (Bratislava 1969), str. 146–164 (*K otázke „formálnej metódy"*).

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

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

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

---

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

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

1. *U Brna jest pěkný pole,*
já ho vorat nebudu;
skázali mně ti brněnští páni,
že já musím na vojnu. (28)

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

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

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

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

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

1. *Jaká žalost protivenství*
teď na světě panuje,
jeden druhému se vzpírá
a všemu se vysměje,
vrchnosti a představených
poslouchati nechtějí,
jen každý se svým rozumem
to předělati chtějí. (27)

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

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

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

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

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

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

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

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

1. *Mám já děvčátko jako svět krásné,*
má modré očka, co hvězdy jasné
vábné postavy, zná pěkné mravy,
ta je potěšení mé.

8. *Ať si jazyky třeba umelou,*
kteří nám naši lásku nepřejou,
krásná Fanynka musí být moje,
ta je potěšení mé.

9. *Sňatek manželský zavře všem huby,*
přestanou lidské zlostné pomluvy,
tam před oltářem v posvátném místě,
slib stvrdíme zajisté. [18]

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

1. *Ach já nešťastný v tom světě,*
jak jsem si svůj věk zkazil,
bylo mně padesát šest let,
když jsem se před loním ženil,
již jest pozdě litovat,
auvej auvej spomínat,
jak jsem se dříve dobře měl,
teď se musím ženy bát.

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

3. *Vzal jsem si ženu z hospody,*
dvacet lét stará byla,
nevěděl jsem, co v ní vězí,
pít, karty hrát uměla,
ještě by se mně líbila,
kdyby si mne jen vážila,
musím být u ní otrokem,
všecky klíče mně vzala.

Stary dobře nedoslejchají, tak bys se moh ztratit že bys ani nezvěděl.

---

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

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

Tu jsem prubovala, jestli je hlava tvrdší než hrnec.

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

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

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

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

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

2. *Do Polska maršírujeme,*
tamboří bubnují,
rodiče pro svoje děti
naříkají,
neplačte rodiče,
dá nám pán Bůh předce,
že my se šťastně setkáme
na tom marném světě.

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

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

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

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

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

3. *Ach rozmilý Čechu milý,*
pros jen Boha s vroucností,
by od nás válku odvrátil
a dal nám pokoj svatý,
neb slyšíme smutné zprávy
a to z cizé krajiny,
jaká bitva a nevůle
je nyní v polské zemi.

4. *Proč se Poláci z Varšavy*
protiviti začali,
že chtějí mít svého krále,
pod Rusem být nechtějí,
daně nechtějí přijmouti,
chtějí míti svobodu,
teď ji mají v Siberii,
neplatěj nic žádnému.

5. *Siberie ta je plná*
nešťastnými Poláky,
tam je Rusové zavážej
a sou tam za otroky,
dítky, manželky pobili,
dědiny zapálili,
co byli toho příčinou
divnou smrtí zemřeli.

7. *Již kráčíme k Siberii*
a ještě vás prosíme,
modlete se za nás všecky,
my vás za to žádáme,
tuto malou modlitbičku
vždy za nás obětujte,
u matičky Krista Pána
potěšení najdete. ([27])

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

1. *Adyo mé dítě již se loučím,*
Bohu a Marii tě poroučím,
již se loučím, již se béru,
do pole širého maršíruju.

6. *Armáda do pole se postaví,*
fándle se před námi plápolají,
a nepřítel střílí silně,
jak z kusů tak z flinet do nás hřmotně.

7. *Po stranách muziky zvučně hrají,*
nám v bitvě kuráže dodávají,
my se bráníme vší mocí,
nechť jest bitva ve dne nebo v noci.

10. *Ten prsten kterýs mně na prst dala,*
tvé jméno do něho vyrýt dala,
ten chci nosit na mém prstě,
dokud mně při zdraví zem ponese. ([2])

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

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

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

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

5. *Tu písničku skládali,*
když se panna s mládencem hádali,
pod zeleným jalovcem
loučili. (11)

11. *Dobrou noc vy mládenci,*
pěkně vám děkujem,
vaše falešné řeči
sobě pamatujem,
dobrou noc vy mládenci,
jenž jste dobře lhali,
dobře že jsme vám za to,
hubinky nedali. (12)

10. *Tato píseň je složená*
na příklady mládencům,
v Prostějově při skleničce,
a to k vůli děvčatům,
aby si ji zazpívali,
a tej falše nechali,
by raději hezký chasníci,
večír hubičkovali. (7)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

14. *A my oba rozpálení,*
Co jsme dále činili,
Činili jsme věci marné,
Jež jsme činit neměli.

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

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

---

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

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

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

Známé strofy srov. Václav Pletka, *Písničky Josefa Švejka* (Praha—Bratislava 1968), str. 114.

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

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

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

V 11. strofě vystupují oba mluvčí pohromadě:

11. *Cos mu má milá cos mu slíbila,*
vzala pometlo po hlavě bila,
wos, wos, wos, wos ist ten dos,
už k nám nepřijde letos. (21)

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

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

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

2. *Husar to psáni vzal,*
nevěděl v tom příčinu,
sed na svého koně,
a pospíchal k Berlínu:
On po mostě jede,
král na paláci stál,
jak husara viděl,
i hned na něj volal.

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

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

---

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

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

16. *Erdek teremtete!*
králi, to se nepatří,
vezmi sobě svůj groš
stříbrný zas do kapsy:
já mám u Františka
stříbrné tolary;
nemám žádné nuzy,
milostivý králi.
Zdráv buď náš František!
Pro něj chci umříti,
A do poslední chvíle
Krev svou vyceditl (29)

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

8. *Prosili ho ti ďáblové,*
by je z služby propustil,
on ale dokonce nechtěl,
více je sužovat myslil,
vy mne musíte poslouchat,
poněvádž jste slíbili,
kdybyste třebas i v pekle
u Lucifera byli.

Někdy se v rozhovoru střídá nepřímá řeč s přímou:

15. *Na to v svém srdci on vzdychal,*
ďábel k němu promluvil:
aby mlčel, proč rač prve
pokání jsi nečinil,
sice tě do toho moře
my schoditi myslíme,
neb za naši věrnou službu,
my plat míti musíme. (30)

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

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

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

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

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

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

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

12. *Za tvé, synu, uzdravení,*
co máme dáti té paní?"
„Žádala jedné ovčičky!" —
„Nechť sobě pobére všecky!"

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

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

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

1. *Pozorujte všichni moudří mužové,*
ať jste náboženství kdo jakého chce
jak jeden přes druhého smutně
naříká.

...

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

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

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

[25] Srov. pozn. č. 1, str. 128—129.

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

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

---

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

[27] Aarne-Thompson, str. 127.

[28] Kramářské tisky:

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

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

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

4. Rukopisný záznam řídícího v. v. Bobka ze Znojma z 25. 8. 1951. Bez názvu (přehled č. 25). Je to zkrácené znění skalického tisku č. 1.

Záznamy ve sbírkách lidových písní:

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

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

Erbenův odkaz na Sušila (*Moravské národní písně*, Praha 1951, str. 128, č. 141 — *Vražedlný milý*) je látkově i nápěvově nepříslušný.

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

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

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

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

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

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

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

Peripetie, obsahující tři strofy, je uvedena zvoláním:

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

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

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

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

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

7. *Nechť mluví, kdo co chce,*
předc jsem hezké děvče,
jenom že velký nos mám
a na tvářích kůže trochu se krabatí
a hlavu šedivou mám,
třese se celé tělo
a předc by se vdávat chtělo,
jenom kdyby přišel
šikovný šviháček,
všecko by to být mohlo.

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

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

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

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

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

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

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

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

mimotextové prostředky při výstupu v „divadle jednoho herce",

využití kratších strof ke stupňování děje.

---

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

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

[32] Srov. též Josef Petrtyl, *„Míchanice" ve formě kramářské písně,* Václavkova Olomouc 1961, str. 144—145.

PŘEHLED KRAMÁŘSKÝCH PÍSNÍ A TISKŮ POUŽITÝCH K ROZBORŮM

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

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

1. Dwě
nowé pjsně
pro obweselenj mysle.

D: dva muži ve fraku při rozhovoru

Tisk M. Hofmanna w Znogýmě 1856.

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

U Tinisstě hágeček,
okolo něg zelený tráwníček,

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

Giná

Ač (!) mně holka poznáš,
růčičku mně podáš,

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

(UK Brno, bez signatury)

2. Dwě swětské Pjsně
Laučenj Wogaka,
s swau Milownicy, wssem
Milownjkům Spjwánj
na Swětlo wydaná

D: voják loučící se s dívkou, v pozadí krajina

W Litomyssli wytisstená

Spjwá se obwzlásstnj Notau.

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

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

Giná

1. Adye má Neymilegssý!
pěkně se ti poraučjm,

7× 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e

3. Krásný měsíček.
Mrawný zpěw pro nassi mládež
k newinnému wyraženj.

D: amorek u antické vázy s květinami

Tisk a náklad S. Pospjssila w Chrudimi 1864

Ozdobná linka
Zpjwá se gako: „Nanynko, Nanynko, ty gsi trucowitá

1. Ach proč ten měsíček
Za mrak se ukrývá,

9× 6a 6b 6a 6b 6c 6d 6e 6d

4. Kratochwilná pjseň
pro obweselenj mysli
mládenců a panen.

D: rostlinný motiv

Tisk w Znogmě u M. Hofmanna, 1852

„Er 23/10 1852"

Spletené snítky
Zpjwá se gako: „Rád bych se oženil".

1. Wdegte mě matičko,
dokud gsem mladá

11× 11a 11a 10b 11b

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

5. Kratochwilná pjseň
pro obweselenj mysli
mládencům a panán (!)

D: tančící vesnický pár

Tisk w Znogmě u M. Hofmanna 1853.

„10/6 853"

Spjwá se gako: „Rád bych se oženil."

1. Wdegte mě matičko,
dokud gsem mladá,

11× 11a 11a 10b 11b

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

6. Lamentaci pigáka
proti ssenkýřowi a swé zlé
ženě

D: pijící muž v městském obleku v ozdobném rámu

Tisk w Znogmě u M. Hofmanna 1853

Ozdobná rozvinulina s antickou maskou

Z hlubokosti mé těžkosti
k tobě hořekuju,

19× 8a 6b 8c 6b 7(8)d 7(8)d 6e

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

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

D: portrét dívky s dekoltem v ozdobném rámu

Tisk w Znogmě u M. Hofmanna 1853.

„Ersch. 11/8 853"

Ozdobná rozvinulina s antickou maskou

1. O hřebyčku zahradnicky,
růžičko woňawá,

10× 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e

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

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

D: anděl se svatozáří vede za ruku pastýře

Tisk St. Pospjssila w Chrudimi. 1861.

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

17× 8a 8a 8b 8b

9. Nářek staré Panny,
nad
swobodným stawem.

D: rokoková dívka sedící v parku

W Znogmě u Martina Hofmanna 1852

Obrázek fantastické krajinky s plameňákem a drakem

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

10× 10(11)a 10a 10b 10b

(UK Brno, bez signatury)

10. Nářek
zamilowaného

D: muž ve šlechtickém kroji nabízí planoucí srdce

Tisk S. Pospjssila w Chrudjmi 1862.

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

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

13× 8a 7b 8c 7b

11. Nowá a radostná Pjseň
Wogáka do Polska
marssjrugjcjho

D: jezdec v historickém kroji na pádícím koni

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

Když tu nowinu slyssela,
třáslo se gj srdce,

12× 8a 6b 8c 6b 6d 6e 8f 6e

12. Nowá kratochwjlná pjseň
o sswrarným (!) hossjčku

D: kavalír před sedící dámou (stínový obrázek)

Znogmě (!) u M. Hofmanna 1852.

Ozdobná rozvinulina z květů

Panimámo rozmilá,
gá gich pěkně prosjm,

11× 7a 6b 7c 6b 7d 6e 7f 6e

(UK Brno, bez signatury)

13. Nowá pjseň
mládencům a pannám.

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

Tisk a náklad S. Pospjssila w Chrudimi.

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

13× 8a 8a 8b 6a 8c 6d 8e 6d 8f 6f (g)

14. Nowá pjseň
mladencům a pannám
na světlo wydána.

D: dívka ukládající se na lůžko

W Skalici

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

27× 10a 10a

15. Nowá Pjseň
na swětlo wydaná gen pro ty,
kteřj gi kaupj,

D: pouštění žilou u středověkého lazebníka

W Skalicy, 1845.
S powolenjm cýs. král. Cenzury.
Páni asentjrugte, když asentjrugete, ec.

Ozdobný závěs

1. Páni asentjrugte,
Když asentjrugete,

21× 7a 6b 7c 6b

16. Nowá pjseň
o ozbrogeném Holofernusu
a gebo (!)
welikomyslnosti nad swou krásou.
Přitom o nábožné Judytě z města Bethulie.

D: císařský dragoun na pádícím koni

Tisk a náklad Jos. Bergrowé w Litomyssli, 686. (!)

1. Pozorugte wssichni moudřj mužowé,
ať gste náboženstwj kdo gakého chce,

16× 11a 11a 12b 11b (11a 11a 6b 6b 6c 5e)

17. Nowá pjseň
o zlé ženě.
Ach já nessťastný w tom swětě ec.

Ach já nešťastný v tom světě,
jak jsem si swůj wěk zkazyl,

11× 8a 7b 8c 7b 7(8)d 7(8)d 8e 7d (Strofy jsou proloženy prozaickými jednovětými vložkami. Parafráze písně u Erbena, Praha 1937, str. 379.)

18. Nowá pjseň
pro mládency a panny
o krásné Fanynce.

R: Čtoucí milenecká dvojice v parku

Tiskem Jos. Berger-ové w Litomyssli 1865.

1. Mám já děwčátko jako swět krásné,
má modré očka, co hwězdy jasné

11× 10a 10a 9(10)b 7b

(UK Brno X-26839-298)

19. Nowá pjseň
wssem
bohatým rodičům
na swětlo wydaná.

D: umrlec v rakvi, dva mužové s archou úmluvy, sedmiramenný svícen v pozadí

Tiskem dědičů Jozefa Škarnicla.
Poslysste panny, také mládenci ec.

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

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

20. Nowá pjseň,
wssem swaté Anny
milownjkům
na světlo wydaná

D: sv. Anna, klečící před P. Marií

Tisk S. Pospjssila w Chrudimi. 1862.

Zpjwá se gako:
Z hlubokosti mé těžkosti, ec.

1. Slysste o diwném zázraku
křesťané rozmilj,

(Na poslední dvoustránce přitištěna litanie Pět radostí zjevení nebeského)

19× 8a 6b 8c 6b 8d 8e 8d

21. Nowá Pjseň.
Wypowězený wdowec.
Weselý spěw.

D: tři postavy starců ve středověkých oděvech

1848

Ozdobná rozvinulina v rámečku

1. Pasla beránky na nassem poli,
ge getelinkau setý zworánj,

15× 10a 10a 7b 7b

22. Nowý Zpěw,
Nařjkánj Milownjka.

D: nůž zabodnutý v srdci

Ach! twau láskau obkljčený.

Ozdobná trojlinka

1. Ach! twau láskau obkljčený,
Čim dál hůře a hůře,

Wytisstená w Skalicy.

10× 8a 7b 8a 7b 8c 8c 7d 7d

23. Oklamaná milenka.
Pjseň weystražná mládencům a pannám.

R: milenecká dvojice, v pozadí kostel

Tiskem Jos. Berger-ové w Litomyssli 1866.

Nápěw: Když gsem gá ty koně pásal, ec.

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

18× 8(7)a 7b 8c 7b

(UK Brno X-26839-318)

24. Pjseň
o sprawedliwé smrti,
kteráž darů nepřigjmá, žádného se nestidj a nebogj; mladému, starému, bohatému, chudému, stegně poslouží.

D: kostlivec míří oštěpem na dámu v rokokovém oděvu

Tisk St. Pospjssila w Chrudimi. 1861.

Zpjwá se gako: Ach gá nessťastná ssenkýřka, ec.

Poslechněte mne mládenci,
kteří s láskou hragete,

23× 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e (Parafráze písně u Čelakovského, srov. Zíbrt, Bibliografie, str. 29)

25. *Poslyšte, panny, též i mládenci,*
co jen se stalo v městě Jemnici.

16× 10a 10a (Rukopisný zápis ze Znojemska z r. 1951)

26. Swětská pjseň
pro
mládency a panny.

D: kavalír před sedící dámou (stínový obrázek)

Tisk u M. F. Lenka w Znojmě 1860

„13/7 860"

Ozdobná krajinka s tvrzí a větrným mlýnem

Trawička se zelená,
ssla na nj má milá,

12× 7a 6b 7c 6b 7d 7d 6b (Mezi strofami prozaické jednovětě vložky)

(UK Brno, bez signatury)

27. Truchliwá pjseň
o hrozném pozdwjženj
w Polsku.

D: emblem Maria, obklopený zbraněmi a prapory

Tisk S. Pospjssila w Chrudimi — 1864.

Ozdobná listová rozvinulina
Zpjwá se gako:
Poslechněte o křesťané mé hrozné zpjwání atd.

1. Gaká žalost protiwenstwj
teď na světě panuge,

Sepsal a wydal Josef Chládek.

12× 8a 7b 8c 7b 8d 7e 8f 7e

28. *U Brna gest pěkný pole,*
gá ho vorat nebudu;

(Torzo bez titulní stránky)

9× 8a 7b R. 10c 7b

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

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

W Litomyssli, 1848

Ozdobný pásek

1. Rakauský Cysař Franc
poslal od swé armady

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

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

D: portrét muže s parukou

Tisk S. Pospjssila v Chrudimi 1862

Slysste křesťané pobožnj,
o příběhu přehrozném,

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

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

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

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

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

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

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