

Jaroslav Malina
editor

Panoráma biologické a sociokulturní antropologie

Modulové učební texty pro studenty antropologie a „příbuzných“ oborů



Ludmila Sochorová

**Člověk a lidová kultura:
Člověk a lidové divadlo – lidové divadlo
v životě člověka**

22

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA
EDICE SCIENTIA

V našem pojetí je antropologie vědecká disciplína, která studuje lidský rod (*Homo*) a jeho dosud známé druhy: *Homo habilis*, *Homo erectus*, *Homo sapiens*. Zaměřuje se na člověka jako jednotlivce, všímá si jeho četných seskupení (etnické skupiny, populace) a zahrnuje do svých výzkumů též celé lidstvo. Na rozdíl od kontinentální Evropy, která antropologii mnohdy pokládá jen za přírodní vědu (morfologie člověka a porovnávací anatomie a fyziologie člověka a lidských skupin), považujeme ji na Katedře antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně, podobně jako antropologové v anglosaském prostředí, za vědu celostní, sociokulturní i biologickou, integrující poznatky přírodních a společenských věd. Pomocí syntézy obou pohledů se pokoušíme vysvětlit celistvost lidských bytostí a lidskou zkušenost z hlediska biologického a sociokulturního ve všech časových údobích a na všech místech, kde se děl vývoj našich předků. Ačkoli antropologie objasňuje evoluci našeho druhu *Homo sapiens*, přesahuje svým rozsahem tento cíl. Zkoumá hluboce naše předky (rané hominidy) a nejbližší příbuzné lidoopy, zkoumá prostředí, v kterém náš vývoj probíhal, a zároveň se všeobjímajícím studiem našeho chování pokouší odhadnout naše budoucí konání v ekosystému Země.

Současný stav poznání představíme postupně v „modulových“ učebních textech nazvaných *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie*, které nakonec zahrnou látku bakalářského a magisterského studia. Osnova každého z modulů je obdobná: vlastní učební text, doporučená studijní literatura, výkladové rejstříky důležitějších jmen a pojmů, medailon autora, zaostření problému (studie o aktuálních teoretických, metodologických či empirických inovacích v dané tematice), rozvolnění problému (uvedení tematiky do širšího filozofického nebo kulturního rámce).

Nevelký rozsah jednotlivých modulů, jakýchsi stavebních prvků v podobě ucelených témat kurzů a přednášek, umožní snadno publikovat revidovaná a doplněná vydání těch modulů, kde bude třeba reagovat na nové objevy a trendy oboru. Vznikají tak skripta nikoli „zkamenělá“ v jednom okamžiku, ale neustále „živě pulzující“, skripta pružně reagující na revalorizaci univerzitních učebních plánů, uspokojující aktuální potřeby společnosti a studentů a vycházející vstříc zavádění obecně platného kreditového systému (na základě tzv. European Credit Transfer System – ECTS), který umožní účinnější spolupráci mezi jednotlivými katedrami, ústavami a fakultami, zlepši orientaci studentů a zvýší průhlednost na úrovni národní i mezinárodní.

Texty jsou kolektivním, editorem metamorfovaným dílem autorů z Masarykovy univerzity a z dalších českých a zahraničních institucí. V uváděné podobě představují pouhý „zkušební preprint“, který bude po zkušenostech z výuky a recenzním řízením výrazně přepracován a doplňován. Již v této chvíli však editor vyjadřuje poděkování všem spolupracovníkům za jejich neobyčejnou vstřícnost a velkorysou snahu představit nejnovější výsledky, z nichž mnohé pocházejí z jejich vlastních, často ještě nepublikovaných výzkumů.

Edice Scientia je projektem Nadace Universitas Masarykiana (vzniklé na půdě Masarykovy univerzity v Brně) uskutečňovaným ve spolupráci s dalšími institucemi. Přináší původní vědecké monografie zásadního významu s mezinárodním dosahem; je otevřena autorům zejména z akademické obce Masarykovy univerzity, ale i autorům z jiných škol a vědeckých ústavů u nás a v zahraničí. Edici řídí Jaroslav Malina (předseda), Josef Bejček, Pavel Bravený, Josef Kolmaš, Jan Novotný, Jiří Pavelka, Eduard Schmidt, Miloš Štědroň, Jiří Vorlíček, Josef Zeman.

Dosud vyšlo:

Miloš Štědroň, Leoš Janáček a hudba 20. století (1998).

Jaroslav Malina, ed., Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů, I. svazek. Pracovní preprint knihy (1999).

Josef Unger, Život na lelekovickém hradě ve 14. století: Antropologická sociokulturní studie (1999).

Jaroslav Malina, ed., Kruh prstenu: Láska v životě a literatuře světa srdcem a rukama českých malířů a sochařů, II. svazek. Pracovní preprint knihy (2000).

Jaroslav Malina, ed., Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy, III. svazek. Pracovní preprint knihy (2000).

Břetislav Vachala, Nejstarší literární texty v nekrálovských hrobkách egyptské Staré říše (2000).

Jaroslav Malina, ed., Panoráma biologické a sociokulturní antropologie. 1. Jiří Svoboda, Paleolit a mezolit: Lovecko-sběračská společnost a její proměny (2000); 2. Jiřina Relichová, Genetika pro antropology (2000); 3. Jiří Gaisler, Primatologie pro antropology (2000); 4. František Vrhel, Antropologie sexuality: Sociokulturní hledisko (2002); 5. Jaroslav Zvěřina – Jaroslav Malina, Sexuologie pro antropology (2002); 6. Jiří Svoboda, Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění (2002); 7. Jaroslav Skupník, Manželství a sexualita z antropologické perspektivy (2002); 8. Oldřich Kašpar, Předkolumbovská Amerika z antropologické perspektivy (Karibská oblast, Mezoamerika, Andský areál) (2002); 9. Josef Unger, Pohřební ritus a zacházení s těly zemřelých v českých zemích (s analogiemi i jinde v Evropě) v 1.–16. století (2002); 10. Václav Vančata – Marina Vančatová, Sexualita primátů (2002); 11. Josef Kolmaš, Tibet z antropologické perspektivy (2002); 12. Josef Kolmaš, Smrt a pohřbívání u Tibetanů (2003), 13. Václav Vančata, Paleoantropologie – přehled fylogeneze člověka a jeho předků (2003), 14. František Vrhel, Předkolumbovské literatury: Témata, problémy, dějiny (2003), 15. Ladislava Horáčková – Eugen Strouhal – Lenka Vargová, Základy paleopatologie (2003); 16. Josef Kolmaš, První Evropané ve Lhase (1661) (Kircherovo résumé Grueberovy cestovní zprávy. Latinský text a český překlad) (2003); 17. Marie Dohnalová – Jaroslav Malina – Karel Müller, Občanská společnost: Minulost – současnost – budoucnost (2003); 18. Eva Drozdová, Základy osteometrie (2003); 19. Jiří A. Svoboda, Paleolit a mezolit: Pohřební ritus (2003); 20. Stanislav Komárek, Obraz člověka v dílech některých významných biologů 19. a 20. století (2003); 21. Josef Kolmaš – Jaroslav Malina, Čína z antropologické perspektivy (2003); 22. Ludmila Sochorová, Člověk a lidová kultura: Člověk a lidové divadlo – lidové divadlo v životě člověka (2004).

Josef Zeman, Přírodní karbonátové systémy (2002).

Marie Dohnalová, Antropologie občanské společnosti: Analýzy a interpretace s přihlédnutím k výsledkům vědeckovýzkumného a pedagogického zaměření Katedry oboru Občanský sektor FHS UK v Praze (2004).

Připravované svazky:

Jaroslav Malina, ed., Panoráma biologické a sociokulturní antropologie.

Marie Parýová, Raně křesťanské sarkofágy.

Ivo Pospíšil, Ruský román: Uzlové body vývoje a mezinárodní souvislosti.

Josef Zeman, Stabilita a dynamika přírodních systémů (I–III).

V rámci řady – Jaroslav Malina (ed.): *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie: Modulové učební texty pro studenty antropologie a „příbuzných“ oborů dosud vyšlo:*

1. Jiří Svoboda, *Paleolit a mezolit: Lovecko-sběračská společnost a její proměny* (2000).
2. Jiřina Relichová, *Genetika pro antropology* (2000).
3. Jiří Gaisler, *Primatologie pro antropology* (2000).
4. František Vrhel, *Antropologie sexuality: Sociokulturní hledisko* (2002).
5. Jaroslav Zvěřina – Jaroslav Malina, *Sexuologie pro antropology* (2002).
6. Jiří Svoboda, *Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění* (2002).
7. Jaroslav Skupník, *Manželství a sexualita z antropologické perspektivy* (2002).
8. Oldřich Kašpar, *Předkolumbovská Amerika z antropologické perspektivy (Karibská oblast, Mezoamerika, Andský areál)* (2002).
9. Josef Unger, *Pohřební ritus a zacházení s těly zemřelých v českých zemích (s analogiemi i jinde v Evropě) v 1.–16. století* (2002).
10. Václav Vančata – Marina Vančatová, *Sexualita primátů* (2002).
11. Josef Kolmaš, *Tibet z antropologické perspektivy* (2002).
12. Josef Kolmaš, *Smrt a pohřbívání u Tibeťanů* (2003).
13. Václav Vančata, *Paleoantropologie – přehled fylogeneze člověka a jeho předků* (2003).
14. František Vrhel, *Předkolumbovské literatury: Témata, problémy, dějiny* (2003).
15. Ladislava Horáčková – Eugen Strouhal – Lenka Vargová, *Základy paleopatologie* (2003).
16. Josef Kolmaš, *První Evropané ve Lhase (1661) (Kircherovo resumé Grueberovy cestovní zprávy. Latinský text a český překlad)* (2003).
17. Marie Dohmalová – Jaroslav Malina – Karel Müller, *Občanská společnost: Minulost – současnost – budoucnost* (2003).
18. Eva Drozdová, *Základy osteometrie* (2003).
19. Jiří A. Svoboda, *Paleolit a mezolit: Pohřební ritus* (2003).
20. Stanislav Komárek, *Obraz člověka v dílech některých významných biologů 19. a 20. století* (2003).
21. Josef Kolmaš – Jaroslav Malina, *Čína z antropologické perspektivy* (2004).
22. Ludmila Sochorová, *Člověk a lidová kultura: Člověk a lidové divadlo – lidové divadlo v životě člověka* (2004).

NADACE
UNIVERSITAS
MASARYKIANA



EDICE
SCIENTIA



Zdeněk Macháček, Múza s Pegasem, 2002, polychromovaný topol, výška 100 cm.

Zdeněk Macháček: „Sodomie provází lidstvo v nesčetných variacích od samého počátku světa, stručně řečeno – od Adama. / Tento první zástupce lidského rodu bloumal bezcílne rájem, přejídal se rajsským ovocem, laškoval se zvířátky – a poslušen pudu zachování rodu, zkoušel to tu i tam, čistě empiricky, nezátížen poznatky moderní biologie a genetiky. Ostatně nic jiného mu ani nezbývalo a tato činnost upevňovala družbu s ostatními živočichy; kromě toho mu zpříjemňovala jinak nudný, jednotvárný život. / S upřímným zděšením sledovalo vedení ráje jeho podivné aktivity na hony vzdálené předpokládanému duchovnu. Po bleskové poradě mu vyrobilo a urychleně dodalo první ženu – Evu. / Leč sémě neřesti již bylo zaseto a jeho plody sklízí lidstvo dodnes. Adamova příkladu pak následovali různí Panové, Kentauři, bohové, jako zástupci se etablovali hlavně bačové (i na Valašsku) a celé zástupy podnikatelů v oblasti experimentálního sexu. V neposlední řadě se k nim přidala i Múza s Pegasem a z jejich vášnivého vztahu se zrodilo přece jen něco dobrého. Byla to INSPIRACE. / Dodnes z ní čerpají celé generace umělců.“

Dílo vytvořené pro projekt knihy a výstavy: *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy.*

Jaroslav Malina
editor

Panoráma biologické a sociokulturní antropologie

Modulové učební texty pro studenty antropologie a „příbuzných“ oborů

22

Ludmila Sochorová

Člověk a lidová kultura: Člověk a lidové divadlo – lidové divadlo v životě člověka

NADACE UNIVERSITAS MASARYKIANA, BRNO
AKADEMICKÉ NAKLADATELSTVÍ CERM V BRNĚ
MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ
NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ NAUMA V BRNĚ
2004

O vydání tohoto svazku se zasloužily laskavou podporou:

Nadace Universitas Masarykiana v Brně



Společnost pro podporu univerzitních aktivit v Brně a Praze



Text © Ludmila Sochorová; Jaroslav Malina, 2004

Editor © Jaroslav Malina, 2004

Obálka, grafická a typografická úprava © Josef Zeman, Martin Čuta, Miroslav Králík, Tomáš Mořkovský, 2004

Ilustrace © Zdeněk Macháček, Archiv Ludmily Sochorové, 2004

Vydaly Nadace Universitas Masarykiana v Brně, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Masarykova univerzita v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, 2004

Tisk a knihařské zpracování FINAL TISK s. r. o., Olomučany

Pořadové číslo 3849–17/99

Ilustrace na přebalu: Zdeněk Macháček, Dva nad krajinou, 2000, modřín, topol, výška 450 cm. Dílo vytvořené pro projekt knihy a výstavy: *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy.*

Tato publikace ani jakákoli její část nesmí být přetiskována, kopírována či jiným způsobem rozšiřována bez výslovného povolení vydavatele.

ISBN 80–7204–309–9 (Akademické nakladatelství CERM)

ISBN 80–210–3279–0 (Masarykova univerzita v Brně)

ISBN 80-86258-52-1 (NAUMA)

„V tom kruhu nebes, který spíná kolébku i hrob,
nepozná nikdo začátek či konec dob
a nepoví ti také žádný filozof,
odkud jsme přišli a kam zajdem beze stop.“

Omar Chajjám (1048–1131), perský básník, matematik, astronom a filozof. Je autorem čtyřverší *rubá'í*, aforisticky zachycujících filozofické ideje, náboženské názory a životní pocity.

Citované čtyřverší stejně jako mnohá další z Chajjámových zamyšlení souvisí s tématy, jimiž se zabývá antropologie. V našem pojetí je antropologie vědecká disciplína, která studuje lidský rod (*Homo*) a jeho dosud známé druhy: *Homo habilis*, *Homo erectus*, *Homo sapiens*. Zaměřuje se na člověka jako jednotlivce, všímá si jeho četných seskupení (etnické skupiny, populace) a zahrnuje do svých výzkumů též celé lidstvo. Na rozdíl od kontinentální Evropy, která antropologii mnohdy pokládá jen za přírodní vědu (morfologie člověka a porovnávací anatomie a fyziologie člověka a lidských skupin), považujeme ji na Katedře antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně, podobně jako antropologové v anglosaském prostředí, za vědu celostní, sociokulturní i biologickou, integrující poznatky přírodních a společenských věd. Pomocí syntézy obou pohledů se pokoušíme vysvětlit celistvost lidských bytostí a lidskou zkušenost z hlediska biologického a sociokulturního ve všech časových údobích a na všech místech, kde se děl vývoj našich předků. Ačkoli antropologie objasňuje evoluci našeho druhu *Homo sapiens*, přesahuje svým rozsahem tento cíl. Zkoumá hluboce naše předky (rané hominidy) a nejbližší příbuzné lidoppy, zkoumá prostředí, v kterém se náš vývoj odvíjel,

a zároveň se všeobjímajícím studiem našeho chování pokouší odhadnout naše budoucí konání v ekosystému Země.

Na rozdíl od Omara Chajjáma se domníváme, že o rodu *Homo leccos* víme, a současný stav poznání představíme postupně v „modulových“ učebních textech nazvaných *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie*, které nakonec zahrnou látku bakalářského a magisterského studia. Osnova každého z modulů je obdobná: vlastní učební text, doporučená studijní literatura, výkladové rejstříky důležitějších jmen a pojmů, medailon autora, zaostření problému (studie o aktuálních teoretických, metodologických či empirických inovacích v dané tematice), rozvolnění problému (uvedení tematiky do širšího filozofického nebo kulturního rámce).

Nevelký rozsah jednotlivých modulů, jakýchsi stavebních prvků v podobě ucelených témat kurzů a přednášek, umožní snadno publikovat revidovaná a doplněná vydání těch modulů, kde bude třeba reagovat na nové objevy a trendy oboru. Vznikají tak skripta nikoli „zkamenělá“ v jednom okamžiku, ale neustále „živě pulzující“, skripta pružně reagující na revalorizaci univerzitních učebních plánů, uspokojující aktuální potřeby společnosti a studentů a vychá-

zející vstříc zavádění obecně platného kreditového systému (na základě tzv. European Credit Transfer System – ECTS), který umožní účinnější spolupráci mezi jednotlivými katedrami, ústavy a fakultami, lepší orientaci studentů a zvýší průhlednost na úrovni národní i mezinárodní.

Texty jsou kolektivním, editorem metamorfovaným dílem autorů z Masarykovy univerzity a z dalších českých a zahraničních institucí. V uváděné podobě představují pouhý „zkušební preprint“, který bude po zkušenostech z výuky a recenzním řízení výrazně přepracováván a doplňován. Již v této chvíli však editor vyjadřuje poděkování všem spolupracovníkům za jejich neobyčejnou vstřícnost a velkorysou snahu představit nejnovější výsledky, z nichž mnohé pocházejí z jejich

vlastních, často ještě nepublikovaných výzkumů.

Následující čtyřverší Omara Chajjáma, díky poučením z biologické a sociokulturní antropologie, přijímáme bez výhrad, jako dobrý návod k uchování demokratického uspořádání společnosti i života na naší planetě:

*„Když s jednou plackou chleba vyjdeš na dva dny
a s jedním douškem z puklé nádoby,
nač podřízen být lidem menším než ty sám
nebo nač sloužit lidem stejným jako ty?“*

Snad trochu přispějí i tyto učební texty ...

Brno, únor 2004

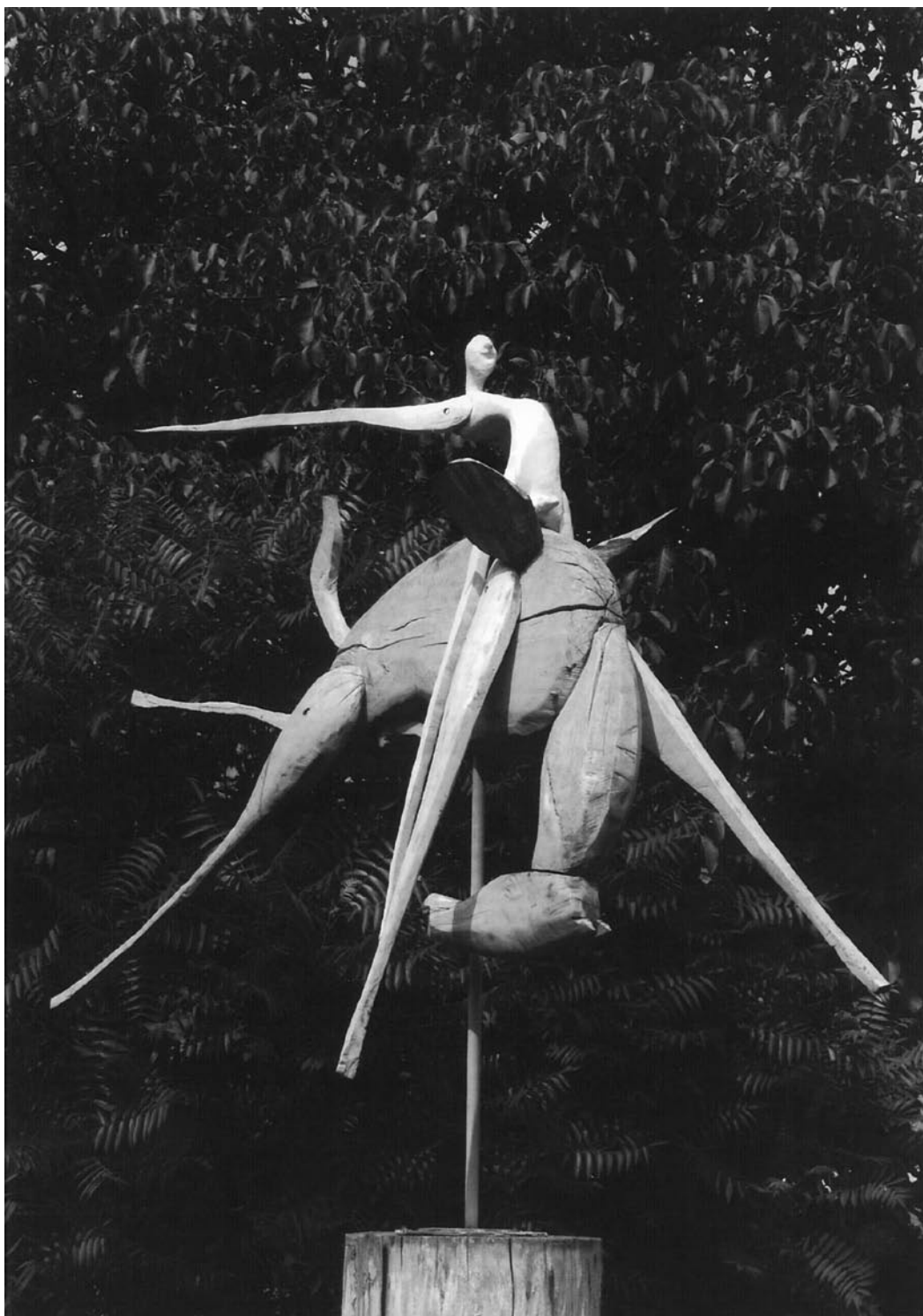
Jaroslav Malina

KATEDRA
ANTROPOLOGIE



PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ

Alois Mikulka, Logo Katedry antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně, 1999, kresba tuší na papíře, 16x9,7 cm.



Zdeněk Macháček, Krocení Pegase I, 2000, polychromovaný topol, výška 250 cm.

Dílo vytvořené pro projekt knihy a výstavy: *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy.*

Člověk a lidová kultura: Člověk a lidové divadlo – lidové divadlo v životě člověka

Ludmila Sochorová

Obsah

1. Vymezení problematiky	13
2. Dějiny a problémy	17
3. Člověk v lidovém divadle – lidové divadlo v životě člověka	33
3.1. V proměnách baroka	37
3.2. Ve znamení osvícenských iluzí i návratů k tradici	49
3.3. Tvary a kontexty světského dramatu v sousedském divadle lidových písmáků	56
3.4. Měnící se svět v zrcadle lidového divadla	60
4. Zaostření problému	63
4.1. Sváteční pocítování světa v rytmu života	63
4.2. „Slyší se trouby, to jest jakoby tři králové jeli na počtě“	69
5. Rozvolnění problému	73
5.1. Barokní slavnosti a potřeba reprezentace	73
5.2. Pašijové průvody / Jan Jeník z Bratřic	74
5.3. „Svatá divadla“ a poutní místa	75
5.4. Vlastenské divadlo v Praze a profesionální předměstská divadla lidová	76
5.5. Lidové divadlo jako inspirace avantgardy 20. století	79
5.6. Na den svaté Máří Magdalény / Antonín Koniáš	82
6. O autorce	85
6.1. Doc. PhDr. Ludmila Sochorová, CSc.	85
7. O autoru uměleckých děl	87
7.1. Sochař Zdeněk Macháček	87
8. Literatura a prameny	93
9. Výkladový slovník důležitějších jmen a pojmů	99
10. Rejstřík	105

1. Vymezení problematiky

Tradiční česká kultura lidová byla prostoupena četnými divadelními prvky, které se uplatňovaly v rodinné i výroční obřadnosti, ve zvycích a obyčejích, v dětských hrách a zábavách; ale také v přednesu některých, zejména obřadních písní, pohádek, pověstí a především anekdot. Tyto rudimentární divadelní formy však existovaly vedle vyspělejších forem, které se nadále uchovávaly v kontinuitě života a kultury tradiční lokální společnosti: české lidové divadlo mělo mnoho podob a forem, od nejjednodušších, jako byly některé zmíněné scény v obřadech a dětské hry, až po tradiční, dramaticky a divadelně vyhraněné výstupy a hry se zpěvy, zpěvohry či pantomimické hry – typickým útvarem pozdního lidového divadla se stala hra se zpěvy, hudebními, tanečními i obřadními prvky.

Avšak lidové hry, vyznačující se schopností sdružovat, okouzlovat, udivovat, napínat, poučovat – být estetickou podívanou a kolektivním mravním i emocionálním zážitkem – nebyly ve všech svých formách divadlem. Tak nejstarší vrstvu tradičního českého lidového divadla představovaly hry obřadní, zahrnující drobné scény a výstupy, které byly předváděny v průběhu výročních a rodinných obřadů; z některých vznikaly lidové hry, v rámci tradičních obřadů se však mnohdy utvářela i lidová divadelní imaginace. Mezi nejoblíbenější z těchto obřadních her patřily na-

příklad průvodové slavnosti masek, konané zejména v období masopustu; z rodinných obřadů se pak nejbohatším zastoupením divadelních prvků a scén vyznačoval obřad tradiční folklorní svatby.

Nicméně životní jevy se nestávají divadlem proto, že obsahují některé obřadní a divadelní prvky – podobně jako obřad a divadlo se nestávají skutečností proto, že obsahují prvky reálného života. A tak i prestižní obřad tradiční svatby obsahoval řadu divadelních prvků, jež se však mohly uplatňovat jen jako impuls k jeho částečné přeměně v časově a prostorově vymezenou divadelní fikci. Například ve scéně „čepení nevěsty“, představující jednu z nejvýznamnějších fází obřadu, v níž přítomné ženy za doprovodu obřadních písní odebíraly nevěstě panenský vínek a nasazovaly jí čepce jako symbol vdaných žen, přistupovala někdy k přicházejícímu ženichovi „cizí“ dívka s dítětem nebo loutkou v náručí, aby obvinila ženicha, že jí slíbil manželství. Svatební obřad se tak ve své reálné rovině měnil ve hru, protože podle závazných konvencí folklorní obřadní tradice náleželo přijetí podobných fiktivních situací jako skutečnosti k obřadní roli ženicha. Poté co ženich „odehrál“ svou roli, tedy vyřešil situaci před přítomnými svatebčany jako „diváky“, mohl vlastní obřad tradiční svatby pokračovat. Životní jev se stával obřadem, neboť přijímal rovinu fikce; avšak obřad, byť měl sebevíc divadelních prvků, se mohl

stát divadlem až obrazným jednáním, tedy jednáním „v zastoupení“ (Bernard 1983, s. 28–32, Bogatyrev 1940, s. 10–13).

Oscilace život – obřad – divadlo byla nicméně v tradici lidové kultury „usnadněna“ skutečností, že samotný život jednotlivce se v prostředí tradiční lokální společnosti stával cílem i rámcem rodinné a výroční obřadnosti – a divadlo tedy organickou součástí lidového života. A tak i některé obřadní výroční hry – například oblíbené mikulášské hry, hry o svátku sv. Lucie či o svátku sv. Barbory atd. – vyjadřovaly charakterem postav světců a světic, improvizacemi jejich představitelů, ale také připojováním dalších, realistických postav, typické motivy ze života jednotlivých vesnic či měst s jejich komickými a parodickými prvky.

Na výroční zvykoslovný cyklus pak v průběhu roku navazovaly i hry obchůzkové či kolední, s nimiž herci obcházelí po jednotlivých domech a které už měly zpravidla fixovaný a veršovaný text se zpěvními a tanečními vložkami: sem patřily například oblíbené tříkrálové hry a hry pastýřské neboli „chození s hvězdou“, někdy také tzv. rajske hry neboli „chození s hadem“, inspirované biblickým vyprávěním o Adamovi a Evě; ale také oblíbené hry o sv. Dorotě, o sv. Řehoři či o sv. Blažejí, které se místy dochovaly až pouze v segmentární textové podobě. Rovněž obchůzkové hry se ovšem v tradici lidového divadla vyznačova-

ly reáliemi dobového života s typickými komentáři v poloze vážné či komické.

Nejvyspělejší a zároveň vývojově nejmladší produkci z okruhu tradičního divadla lidového představovaly tzv. selské či sousedské hry, které byly rozvíjeny zejména v některých regionech – například v Podkrkonoší, ale také na Šumavě či na západní Moravě – a byly inspirovány zpočátku většinou náboženskými příběhy, protože jejich autory byli v této fázi vývoje zejména venkovští kněží; později byla tato produkce inspirována také světskými náměty a konvencemi dobové literatury i profesionálního divadla, když její noví tvůrci – místní kantoři a lidoví písmáci, vzdělanci-samoukové – zůstávali pod částečným vlivem ohlasů školské barokní produkce. Hry selského či sousedského divadla mívaly často až stovky veršů, vystupovaly v nich někdy desítky postav, a tak zejména prestižní náboženské inscenace typu velikonočních her zčásti využívaly i tradičního několikaprostorového jeviště s oponou, rampou, někdy také s jevištní dekorací (Leščák – Sirovátka 1982, s. 145–147).

Na toto tradiční lidové divadlo pak volně navazovaly lidové zpěvohry 18. století, pocházející z pro-

Obr. 1. Kejkliři ve zvířecích maskách (miniatura z francouzského Románu o Alexandrovi, 12. století). Veršovaný kurtoazní román o životě Alexandra Makedonského patřil k oblíbené četbě středověku i v českých zemích – staročeská Alexandreida (13. století) byla zároveň apologií českého krále Přemysla Otakara II.; francouzská miniatura zachytila využívání zvířecích masek středověkými jokolátory, které bylo církví zakazováno.



středí vzdělaných městských i vesnických kantorů, které byly pěstovány ještě v první polovině 19. století, když využívaly dobových událostí i lokálních námětů, a vedle vlivů profesionální hudebně-dramatické tvorby většinou také lidové melodiky a lidových písní.

Zvláštní postavení vývojového mezičlánku mezi profesionálním divadlem a tradičním divadlem lidovým zaujímal loutkové divadlo v českých zemích, které od sklonku 18. století uvádělo adaptace her domácích i evropských dramatiků, ale také některé původní hry lidových loutkářů – divadelních profesionálů, pocházejících většinou z lidového prostředí. A tak i poetika tohoto oblíbeného českého divadla, dostupného širokým vrstvám, zčásti čerpala z tradice folklorního divadelnictví (obr. 1).

Pod pojem tradičního českého divadla lidového v širším slova smyslu jsou tedy zahrnovány všechny projevy lidové divadelní aktivity, v nichž byl herecky, mimicky a dramaticky znázorňován nějaký děj, přičemž byly respektovány základní divadelní principy folklorní tradice. Docházelo tedy nejen k přeměně herce v jinou postavu, předvádějící tento děj jako fikci a symbol skutečnosti; nejen k aktivitě herce jako nositele této přeměny, realizované za pomoci divadelní masky, kostýmu, rekvizit, pohybu, gestikulace a mimiky; ale především zmíněná jevištní realizace dramatického děje probíhala obrazným (mimetickým) jednáním herců v prostoru „smluvené“ hry za aktivní spoluúčasti lidových diváků (Bernard 1983, s. 40–47, Bogatyrev 1940, s. 53–67).

Právě tento princip – kontakt herců a diváků v tradičním divadle lidovém – ovlivňoval variabilitu konkrétních inscenací i některých, zdánlivě pevně fixovaných písmáckých textů z okruhu této folklorní produkce. K variabilním složkám folklorních inscenací náležel totiž především podíl herecké improvizace, když paměťově uchovávané scénáře, ale i některé pozdější dramatické texty měly ve zmíněném stylotvorném kontextu folklorní divadelní tradice funkci a často i formální charakter libreta. K významným složkám, podmiňujícím variabilitu tradičního lidového divadla, však patřil rovněž podíl zpěvu a hudby, vytvářející estetické a symbolické konotace, které propůjčovaly prestižní znakový rozměr zejména postavám protagonistů; ale také podíl obřadních a tanečních výstupů či improvizovaných pantomimických a komických výjevů, které rovněž ovlivňovaly tzv. psychologický čas dramatu, když vytvářely dnes

už stěží odhadnutelný prostor pro další uplatnění herecké i divácké aktivity, a tím posilovaly i realistické motivy dramatického děje.

A posléze k variabilním složkám jednotlivých inscenací v českém sousedském divadle náležely výstupy oblíbených divadelních postav opovědníka (praecursor) a šaška-blázna, případně pěveckého sboru, který obřadně zahajoval a uzavíral některá lidová představení, když na variabilitu konkrétních inscenací působila už samotná režie, zkracující či naopak rozšiřující některé dramatické a divadelní pasáže podle místních podmínek, požadavků herců a publika. Právě v této souvislosti se často prosazovala integrující role skupinové lokální tradice, protože zpravidla – s výjimkou výpravných velikonočních her 18. století – teprve v pozdním období vývoje lidového divadla přebírali funkci režiséra samotní dramatikové či místní organizátoři představení.

České tradiční divadlo lidové, prezentující se především jako umění interpretace, lze tedy vymezit rovněž typickými znaky folklorní tvorby: kolektivní, paměťově uchovávané a ústně tradované slovesné produkce, vyznačující se synkretičností různých výrazových prostředků, uměleckých i mimouměleckých forem – jak bývá charakterizována funkční propojenost slovesných a dramatických, pěveckých a hudebních, tanečních i obřadních prvků, ale také jevištních hereckých i výtvarných postupů a prostředků, vyskytující se v lidovém divadle.

Neboť lidové divadlo bylo co do hierarchie aktuálních sociokulturních funkcí, geneze svého repertoáru a procesuálního charakteru folklorních inscenací vždy podmíněno konkrétní situací tradiční lokální společnosti malých měst a vesnic. Tato situační podmíněnost – nazývaná interpretační příležitostí – zahrnovala v praxi lidového divadla především skutečnost, že herci a diváci, kteří z perspektivy tradice vnímali každé představení jako osvědčenou platformu vzájemné komunikace, probíhající ve společném prostoru a čase, využívali proto v rámci skupinového kontaktu různých druhů improvizace: připravené i nepřipravené, verbální i herecké.

Právě princip improvizace, vlastní všem paměťově uchovávaným skladbám folklorního původu, který umožňoval zmíněný dialog jeviště a „hlediště“, přispíval k aktualizaci normativní lokální či regionální folklorní tradice. A to ve smyslu selektivity a inovace lidového repertoáru, ale i ve smyslu „kanonizace“ jed-

notlivých textů a inscenací, přispívající k uchování tradičních prvků, postupů a prostředků českého divadla lidového. Přitom konkrétní historická podmíněnost tradičního lidového divadla a jeho aktuální vazby na známé události či osoby, na konkrétní situaci lokality a regionu stejně jako rozmanitost těchto situací byly ovšem v prostředí malých sociálních skupin ovlivňovány řadou faktorů: například kulturní tradicí dané lokality a regionu; socioprofesionální strukturou obyvatelstva, jejími hospodářskými a sociálními proměnami; sousedskými a příbuzenskými vztahy; vzdáleností od kulturních center atd. (Leščák – Sirovátka 1982, s. 17–18, 30).

Především vědomí kulturní kontinuity, jak bylo uchováváno zpravidla díky vynikajícím interpretům folklorní tradice, ovlivňovalo charakter lidového divadla, jeho konkrétní sociokulturní funkce, a tím i jeho aktuální postavení v daném kontextu vývoje ostatních lokálních a regionálních tradic.

V prostředí malých měst a vesnic byly tedy aktuální sociokulturní funkce lidového divadla – a tedy jeho sémiotický status – dány především jeho postavením v respektovaném systému přirozené kontaktní komunikace. V zájmu této skupinové komunikace „tváří v tvář“ využívali lidoví divadelníci tradičně osvědčených prostředků – veršovaných textů s jejich lineárním řazením motivů, opakováním a paralelismem symbolických obrazů, metafor, písní, nápěvů; ale také oblíbených postav a situací, obřadních, tanečních a pantomimických scén atd.

Kvalita konkrétního jevištního dialogu v lidovém divadle byla tedy závislá nejen na individuálních schopnostech a zkušenostech dramatiků a herců, ale i na věkové skladbě, vzdělanosti, životních zkušenostech či individuálních zálibách publika, mezi nímž také značnou část tradičně tvořily děti. V neposlední řadě však byl zmíněný divadelní dialog závislý rovněž na vnějších „situačních proměnných“ – zejména na postojích místní světské či církevní správy vůči lidovému divadlu, protože cenzurní zásahy mohly v některých případech dokonce limitovat kvalitu i kontinuitu této tvorby.

Princip kolektivity prestižní folklorní divadelní produkce v jejích lokálních či regionálních verzích nevylučoval proto aktivní přínos tvořivých jednotlivců – naopak. Znalost alespoň základního folklorního repertoáru lokality a regionu včetně jeho osvědčených inscenačních konvencí mohla být také jedním z před-

pokladů úspěšné sociokulturní adaptace jednotlivců uvnitř malé sociální skupiny (Leščák – Sirovátka 1982, s. 122–129). Každá individuální inovace byla rovněž v tradičním lidovém divadle podrobována kolektivní kontrole, která mnohdy limitovala radikální transformace folklorní tvorby. Takzvaná předběžná cenzura, ovlivňující už samotný repertoár lidového divadla – a předpokládající skupinovou vyhraněnost představ o charakteru lokální a regionální folklorní tradice – přitom předcházela zmíněné reakci diváků v okamžiku jevištní realizace, kdy s konečnou platností docházelo k rozhodnutí o převzetí vzniklých verzí či variant do okruhu manifestní folklorní produkce. Také tradiční lidové divadlo bylo proto realizováno pouze ve variantách.

Princip kolektivity a s ním související principy variability a anonymity folklorní tvorby byly v praxi lidového divadla vyvažovány aktivním podílem vynikajících interpretů – zpravidla známých a uznávaných tvůrců, kteří dlouhodobě působili v prostředí českých měst a vesnic. Ústní kolektivní paměť malých sociálních skupin, která výběrově uchovávala zkušenosti, hodnoty a normy generací, uchovávala zároveň city a představy, názory, postoje i mentální stereotypy lidového prostředí. Tím se stávala významným psychologickým faktorem, který jako specifická součást konkrétního situačního kontextu ovlivňoval rovněž vědomí kulturní kontinuity v okruhu tradičního lidového divadla.

Navíc však ústní kolektivní paměť malých sociálních skupin aplikovala v tradici lidového divadla zmíněné osvědčené prostředky skupinové komunikace – symboly, obrazy, motivy a další ideově estetická schémata. A tak teprve detailní analýzou těchto prvků bude možno přiblížit tradiční lidové divadlo také jako svébytný metaforický systém, který při známé synkretičnosti folklorní tradice může sloužit sám o sobě jako cenný historický pramen: například jako zdroj poznávání tradiční české kultury lidové, vzdělanosti jejích nositelů, ale i tzv. lidové ideologie (Leščák – Sirovátka 1982, s. 232–253).

Vnitřní diferenciaci tradičního českého lidového divadla, spojená s proměnami jeho jednotlivých, historicky podmíněných a hierarchicky uspořádaných funkcí, se proto stala i vým“vvlvným průvodním jevem vývoje tradiční divadelní kultury v českých zemích.

2. Dějiny a problémy

Nejstaršími divadelními prvky se v evropské kultuře vyznačovaly starobylé předkřesťanské obřady, které měly prostřednictvím kolektivních obřadních úkonů za pomoci převleků, masek a rekvizit zajišťovat hospodářskou prosperitu a sociální kontinuity rodové společnosti. Nejstarší obřady tedy souvisely s vírou v účinnost kolektivních obřadních úkonů, které měly pomocí nápodoby a identifikace s vnějšími silami magického aktu zajistit zmíněné konkrétní funkce.

Ve struktuře některých obřadů však postupně sílil podíl estetických prvků, s jehož narůstáním se stále více uplatňovala miméze: z obřadních úkonů napodobujících se stávaly zobrazující pohyby účastníků obřadu, v jehož rámci začínaly vznikat nové, epické „příběhy vyprávěné tělem“ (Albert Camus). Zároveň se v průběhu obřadu jako „inscenované události“ začínali vydělovat z kolektivu účastníků aktivní jednotlivci, realizující standardní předpisy (Murphy 1999, s. 186) a odlišující se rovněž výrazným převlekem či maskou. Právě tito jednotlivci, kteří za doprovodu tance, zpěvu či výrazné gestikulace ostatních mnohdy vystupovali na vyhrazeném místě, přebírali zároveň i roli zprostředkovatelů tradice.

Patrně nejmladší fázi tohoto vývoje proto charakterizovaly obřady, v nichž vystupovali už zmínění interpreti, zcela oddělení od přihlížejícího kolektivu účastníků; přičemž se změnami obřadního aktu

docházelo k dalšímu narůstání obrazných estetických prvků, a tím i ke změnám jeho praktických nábožensko-magických funkcí.

Zároveň obřady, podřízené koloběhu výročního zemědělského cyklu, získávaly spíše charakter svátků, v jejichž průběhu rodová společnost obětovala přírodním duchům a démonům. Takto personifikovaná příroda inspirovala posléze také nový epický „děj“ obřadů – totiž svár dobrých duchů-ochránců se zlými demony-škůdci; přičemž maskovaní jednotlivci, kteří tento svár zobrazovali, zároveň přítomným účastníkům předávali tradice a zkušenosti.

S periodicitou a symbolickými formami obřadů souvisely také lidové slavnosti, které na ně navazovaly a v dalším vývoji evropské společnosti je často provázely. Byly obvyklé zejména v případech významných společenských zvykově právních aktů typu intronizací, sňatků či pohřbů panovníků – jak dokládaly už středověké kroniky.

Složitý a mnohotvárný vývoj předkřesťanské obřadnosti v Evropě, odehrávající se v průběhu dlouhého historického období, jehož uzlové peripetie lze zatím jen schematicky naznačit, přiblížily některé proslulé archeologické nálezy – kresby, rytiny, masky atd. Protože na našem území, obývaném původně keltským, později slovanským obyvatelstvem, zatím podobné hmotné doklady nalezeny nebyly, někdy se

předpokládá, že pro zhotovování obřadních masek či rekvizit mohlo být používáno přírodního, a tedy méně trvanlivého materiálu (Scheufler 1968, s. 22). Jiným důvodem ovšem mohla být skutečnost, že křesťanství, šířené v českých zemích od 9. století, násilně přerušilo tradice pohanské obřadnosti – jak dokládá Kosmova kronika například k roku 1093.

Křesťanství, které bylo v českých zemích zprvu záležitostí vládnoucí vrstvy, se uvnitř samotné knížecí dynastie Přemyslovců prosazovalo s obtížemi. O tom mimo jiné svědčí zpráva saského biskupa Thietmara Merseburského, že ještě roku 990 konal český kníže Boleslav II. – zakladatel pražského biskupství a nejstaršího benediktinského kláštera sv. Jiří na Pražském hradě – se svými spojenci Lutici pohanskou oběť.



Obr. 2. Středověké šarivari (charivari), jedna z forem světského divadla; scénický průvod jokulátorů – zaklenců v maskách (miniatura z francouzského Románu o lišákovi, 12. století). Veršovaný satirický román o dobrodružstvích lišáka Renarta, mazaného a lstivého šibala, obcházejícího zákazy církve i krále, navázal na tradici oblíbené zvířecí bajky – alegorie, v níž zvířata představovala vztahy mezi lidmi.

Tím spíše přetrvávaly pohanské názory a obřady v lidových vrstvách, když – podle výsledků dosavadních archeologických výzkumů – začínala christianizace na českých hradištích v 10. století, avšak ve venkovském prostředí až ve století následujícím.

Lze tedy předpokládat, že pohanské obřady přetrvávaly zejména v oblasti hospodářských pověr a obřadních praktik, při nichž se ovšem mohly uplatnit i některé divadelní prvky: sem mohly náležet například obřady „výprosné“ s úlitbami „idolis“ či obřady „smírné“, ale také známé výroční obřady s nošením soch či obrazů démonů do polí, které byly později transformovány do podoby církevního průvodového obřadu o letnicích, nebo v Evropě rozšířené jarní obřady s vynášením loutky Smrti, doložené hluboko do 19. století atd.

Tradiční příležitostí k uplatnění skupinových obřadních aktivit, spojených s převlékáním, užíváním masek a rekvizit, byly však zejména výroční obřadní slavnosti, konané před začátkem jarního vegetativního cyklu, které za doprovodu erotických zpěvů a orgiastických tanců vytvářely fikci materiální hojnosti a sociální pohody. Tyto průvodové slavnosti, opisující archaickou symboliku ochranného magického kruhu a oslavující rituálním smíchem „věčný návrat“ přírody, byly rozšířeny v celé Evropě, kde předznamenávaly také pozdější slavnosti karnevalového typu, které se konaly ve středověku zejména v masopustním období (obr. 2).

Součástí „rituální řeči“ středověké společnosti – komunikačního zákona obřadní skupiny v prostoru a čase, který byl založen na obyčejovém principu (Bogatyrev 1941, s. 35–36, Weber – Kellermann 1978, citováno podle: Frolec, 1988, s. 77) – byly v téže době v Evropě například starobylé výroční koledy: obřadní písně, popěvky a říkadla, která byla původně spjata s jarními zemědělskými pracemi a vyznačovala se předkřesťanskou tradicí magických funkcí. Nicméně dlouhou tradicí se vyznačovaly i některé známé obřady typu tzv. přechodových rituálů, týkající se změn ve společenském postavení jednotlivců – „rituály životních krizí“ (Murphy 1999, s. 186–187). Také tyto „inscenované události“ se svými standardními předpisy a divadelními prvky – například obřady tradiční svatby, ale i pohřební zvyky a obřady – byly v různých segmentárních formách uchovávány zejména v lidovém prostředí. Právě zde totiž nejdéle přežívala víra v účinnost kolektivních obřadních úkonů a tra-

dičně uctívaných symbolů – jimiž se nepochybně příznačně stávala už samotná slova, vytvářející další sémantický prostor obřadu.

Obřadní a zvykoslovná tradice středověké Evropy tedy nebyla „pouhým“ divadlem. Předkřesťanská tradice „dědiny“ – pojem, který neznamenal jen zděděnou půdu, ale byl i sociální kvalifikací „dědice“ jako člověka s dědy, předky – přežívala v českých zemích nejen do 12. století, kdy byly na mnoha místech uchovávány tradiční pohřební zvyklosti a užívána i některá pohanská pohřebiště mimo křesťanské svatyně. V témže lidovém prostředí, kde víra ve slovanští božstva ustupovala, přetrvávaly nadále představy o nadpřirozených bytostech nižšího řádu, zvaných běsi, které měly lidskou, ale možná i zvířecí podobu. Přetrvávalo i uctívání živé přírody a nebeských živelů, stejně jako představy o moci ohně – jehož rozněcování bývalo atributem dospělého a plnoprávného člena společenství – a známá praxe zvířecích obětí (Charvát 1988, s. 77–90).

A tak teprve postupně se v povědomí této středověké společnosti začínaly prosazovat některé hagiografické příběhy či příběhy evangelií, související s katechetickou činností křesťanské církve. Na konci 12. století proto vznikala v českých zemích také zřejmě nejstarší tradice velikonočních her v ženském klášteře benediktinek sv. Jiří na Pražském hradě, kde v rolích tří Marií vystupovaly dokonce samotné řeholnice, pocházející z nejvznešenějších českých rodin.

Prameny církevní provenience – často kompilace ze starších západních spisů, které mnohdy nebyly podrobeny textově kritické analýze – jsou ovšem poznamenány nepochopením i nepříznivými postoji středověké církve vůči tradici předkřesťanské obřadnosti. Avšak ústní tradice, která postupně přebírala křesťanská mirakula a legendy, aby je zčásti výmluvně adaptovala také ve smyslu rustikalizace některých postav a příběhů, byla postupně ovlivněna nejen církevními institucemi a praxí středověké homiletiky.

S rozkvětem světské rytířské kultury na knížecích dvorech Evropy totiž souvisely rovněž počátky světského divadla v českých zemích. Profesionální divadelníci středověku – jokulátoři, česky zvaní žakéři, žertěři atd. – kteří vystupovali jako tanečníci, zpěváci, kejklíři a herci a o nichž se nejstarší zprávy v Čechách objevily ve 12. století, měli nepochybně značnou zásluhu o rozvoj světských festivit, ale i divadelních inscenací, jejichž typickou a mnohdy též dominující

postavou se posléze stal šašek-blázen.

Jména nejstarších známých českých žakérů se objevila na dvoře pražských Přemyslovců, kde k nim patřil například Dobřata, oblíbenec knížete Vladislava I. (1109–1125), či Kojata, působící kolem roku 1176 ve službách knížete Soběslava II. Roku 1235 je v Čechách doložena činnost kejklířů Konráda a Zungla, jejichž jména ovšem naznačují příslušnost svých nositelů k německé jazykové oblasti. K pozdějším dvorským jokulátorům však údajně náležela také proslulá milostnice krále Václava II. (1271–1305, český král od roku 1283), zpěvačka a hudebnice Anežka. Z pramenů české provenience je však málo známo o životě a působení jokulátorů – těchto mnohdy snad jen příležitostných divadelníků, kteří se přirozeně nepohybovali pouze ve dvorských kruzích, neboť podle názorů středověku patřili k nejnižším společenským vrstvám (Svejkovský 1968, s. 37).

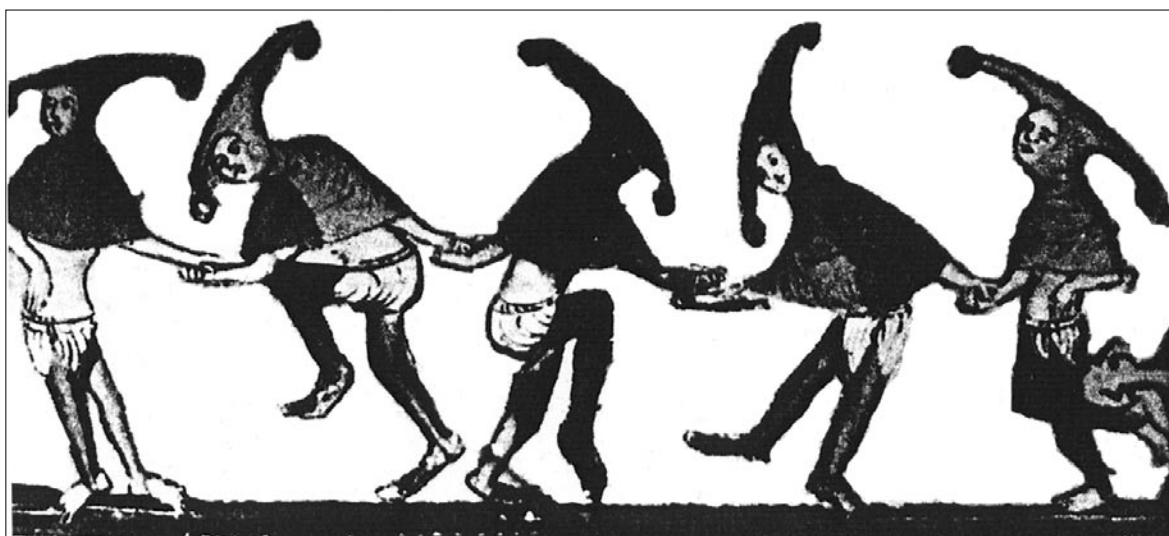
Nicméně od časů krále Václava I. (1205–1253, český král od roku 1230), kdy k roku 1249 podle kronikáře tzv. Kanovníka vyšehradského „byla v Čechách vynalezena hra v turnaje“, lze už předpokládat rozšíření evropské instituce tzv. turnajových šašků. Tragikomická stereotypizace slavné postavy šaška-blázna s jeho charakteristickými improvizacemi stejně jako známá „ikonologická“ stylizace, vyznačující se typickou kuklou s rolničkami, symbolizovaly zároveň „nedotknutelnost“ i rozporuplné vnímání společenské existence těchto středověkých lidových divadelníků.

V průběhu 12.–14. století docházelo tedy v českých zemích rovněž k diferenciaci středověké divadelní kultury, která se vyznačovala dlouhodobou koexistencí profesionálních i neprofesionálních, divadelních i obřadních aktivit. Právě v průběhu tohoto historického procesu vzrůstal zároveň podíl laiků na domácím kulturním životě, když samotné duchovenstvo, zakládající tradici českého kazatelství i řádových klášterních škol, světské zábavy a náboženské hry mnohdy aktivně podporovalo. Vedle jokulátorů totiž na rozvoj světské divadelní produkce v Evropě působili rovněž známí intelektuálové středověku, žáci-vaganti, jejichž obřady, bujné slavnosti a rozpustilé hry posilovaly univerzalistické tendence evropské kultury zejména v prostředí bohatnoucích měst: nikoli už pouze sídel biskupů a klášterů, řemeslníků a obchodníků, ale také sídel slavných univerzit, klášterních, městských a cechovních škol, prosazujících se zejména od doby evropské „renesance 12. století“.

Žákovské koledy, doložené od 7. století v Evropě, provázely původně svátky a slavnosti církevního liturgického roku. Jejich hlavním obdobím bývala doba od Vánoc do svátku Tří králů, avšak další kolední obchůzky bývaly o svátcích sv. Mikuláše, sv. Martina, v období masopustu, o svátku sv. Řehoře atd. Nejznámějším ze žákovských obřadů byl parodický obřad „volby biskupa“ – slavnost průvodového typu s maskovanými účastníky v čele s „biskupem“ a oslící, která byla doložena v 10. století. Původně se konala v kostelech za hojně účasti diváků – provázel ji zpěv, tanec, ale také nemravné posunky a časté obnažování účastníků, protože vznik tohoto travestujícího obřadu souvisel v Evropě s takzvanými svátky bláznů. Šlo o tradiční svátky, pořádané původně scholáry a nižšími kleriky na sv. Štěpána, sv. Jana Evangelisty, na den neviátek, na Nový rok či na den Zjevení Páně, které se konaly rovněž v kostelech a teprve s narůs-

klad už roku 1234 v Praze údajně chodili bonifanti „s tvářemi znetvořenými rozličnými barvami“; roku 1255 si papeži do Říma stěžoval opat benediktinského kláštera v Břevnově na žáky, že přes jeho zákazy pořádají v kostele rozpustilé vánoční hry; od roku 1267 se břevnovský opat dokonce uvolil žákům platit, aby od těchto zlořádů upustili. Podobná tradice žákovských her byla doložena i v pražském chrámu sv. Víta či v olomoucké katedrále sv. Václava atd. Proto zrod české světské tvorby na konci 13. století, provázený rozvojem latinské produkce v době, která se vyznačovala vzestupem českého národního uvědomění, předznamenával rovněž počátky emancipačních tendencí českého divadla 14. století.

Kulturně podnětné období vlády českého krále a římského císaře Karla IV. (1346–1378) se zprvu odvíjelo ve znamení rozvoje tradice obřadních liturgických her – zejména her o vzkříšení a her pašijo-



Obr. 3. Vlámští jokolátoři (1340). Obliba divadla v Evropě 14. a 15. století zahrnovala i frašky, čerpající ze života; v bohatých městech Francie a Nizozemí se tehdy zrodil také divadelní žánr moralit s typickými alegorickými postavami Boha, Člověka, Smrti atd.

tajícími parodiemi církevních obřadů i symbolů byly přesunuty do středověkých ulic, ryneků a krčem. Zde pak docházelo ke kontaktům se světskými výstupy jokolátorů či koledními obchůzkami bonifantů – sborových zpěváků, kteří působili na kostelních kůrech, vystupovali při církevních slavnostech a procesích (Černý 1962, s. 95–135).

Tyto kontakty ovšem přispívaly rovněž k zesvětštění her v samotném církevním prostředí: napří-

vých, ale také tzv. planktů: šlo o lyrickoepické písně typu dramatických monologů či dialogů, zpívané v kostelech na Velký pátek, které vyjadřovaly bolest Kristovy matky pod křížem a které formou předvádění připomínaly starobylou obřadní instituci plaček, známou z tradice předkřesťanského evropského pohřebního rituálu. Avšak v téže době, kdy se součástí církevních procesí během svátku Božího těla stávaly v českých zemích nové hry božítelové, vystupoval

zároveň císař Karel IV. proti rozpustilým hrám bonifantů v chrámech. Vzdělaný panovník, za jehož vlády došlo k založení pražské univerzity roku 1348, ale také k dovršení prestižního a náročného překladu bible do českého jazyka, nepřál ani rytířským turnajům, i když v rámci nezbytné reprezentace působilo na císařském dvoře v Praze také několik šašků (obr. 3).

Nicméně rovněž v českých zemích docházelo k procesu postupného sblížení náboženského divadla se životem soudobé společnosti – jak ukázal vývoj pašijových her 14. století, dokládající už částečný odklon od stávající obřadní tradice. Výmluvným svědectvím mohou být například dvě dochované verze české hry *Mastičkář*, která líčila známou scénu tří Marií, nakupujících na cestě ke Kristovu hrobu drahé masti, jako realistický výjev ze středověkého trhu. Obě dochované verze, navazující na tradice liturgického dramatu, dosvědčovaly tedy charakteristické vývojové trendy žakovské i pozdější žakéřské profesionální produkce, které nepochybně ovlivňovaly především lidové prostředí. Z této doby totiž pochází také zajímavá zpráva o Lukáši hudci, který byl roku 1362 proskribován v Olomouci, protože údajně napadl zdejšího měšťana ...

Světské realistické tendence posilovaly však také tradiční příběhy typu středověkých moralit, které na postavách protagonistů názorně demonstrovaly prohřešky proti křesťanské morálce a byly předváděny především v období církevního postu. Například česká *Hra veselé Magdaleny* ze 14. století, která vycházela z biblického příběhu a představovala divadelně působivý výstup známé hříšnice – moralita s postavou středověké frejírky byla přesvědčivým dokladem žaky či žakéry transformované tradice církevního dramatu v městském lidovém prostředí.

A tak hranice mezi oblíbenou středověkou fraškou, vyvíjející se rovněž ve formě jednoduchých výstupů – interludií či intermedií – preferovaných jako zdroj zábavy v lidových vrstvách, a tradicí církevního liturgického dramatu zůstávala zřejmě nadále pohyblivá. Vždyť ještě roku 1366 musel také pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic zakázat divadelní hry, vystupování fraškářů a kejkliřů při slavnostních církevních průvodech Božího těla (Svejkovský 1968, s. 24–98, 66–67).

V této souvislosti zůstává nezodpovězena řada otázek: například nakolik se v českých zemích uplatnily při pořádání náboženských představení městské cechy či náboženská bratrstva, provozující už od 13.

století v Evropě hry na počest městských či cechovních patronů. Mezi písemnými prameny české provenience jsou sice doloženy i divadelní texty náboženských literátských bratrstev, ovšem konkrétní zprávy o inscenacích zatím chybějí.

Mezinárodní charakter a kontakty pražské univerzity, nejstaršího vysokého učení na sever od Alp, poskytovaly ovšem dostatečnou platformu pro rozvoj tradiční žakovské obřadnosti i světské divadelní tvorby, inspirující také lidové prostředí. Z populárních žakovských obřadů to byly například proslulé beanie, které provázely přijímání studentů do svazku akademických obcí středověkých univerzit, majících celou řadu právních i majetkových privilegií. K jiným parodickým žakovským výstupům náležely různé divadelní monology, předváděné zejména v masopustním období: například veselá skládání typu „Závěti vepřika Korokota“, kritizovaná už samotným sv. Jeronýmem (zemřel roku 420); nebo tradiční „veselá kázání“, která se dochovala například v rukopisném tzv. Zlomku svatovítském: obě žakovské skladby, „Dobré velikonoční kázání“ i „Druhé kázání, stojí za tři facky“, byly však charakteristickým úvodem k následující žakovské hře na Květnou neděli. A tak přes protesty pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna pokračovala také tradice marně zakazované žakovské „volby biskupa“ – jak dosvědčil například Mistr Jan Hus, který se ještě jako žák před rokem 1388 účastnil této rozpustilé slavnosti.

Rozsáhlou tradici na pomezí lidové divadelní aktivity však zřejmě představovaly i nadále oblíbené kolední obchůzky, které byly například součástí slavení Vánoc, ovšem po koledě se údajně například v Praze chodilo téměř po celý rok: v době předhusitské prý chodili po koledě o Vánocích s přáním osobního dobra a hospodářského zdaru nejen žáci a kostelní zpěváci, žebráci i nevěstky, pacholci rychtáře a biřící katů, pivovarští pomocníci, zvoníci, kantoři, dokonce také kanovníci od sv. Víta. Při koledování se zpívaly liturgické písně i písně lidové – pozůstatkem této tradice byl zřejmě i text písně „Pomni hody na provody, žeť jsou svaté dni“ z konce 14. století či píseň „Stojí dubec prostřed dvora“ (Flajšhans 1925, s. 82–83, Nejedlý 1954, s. 311, Zíbrt 1889, s. 83–84).

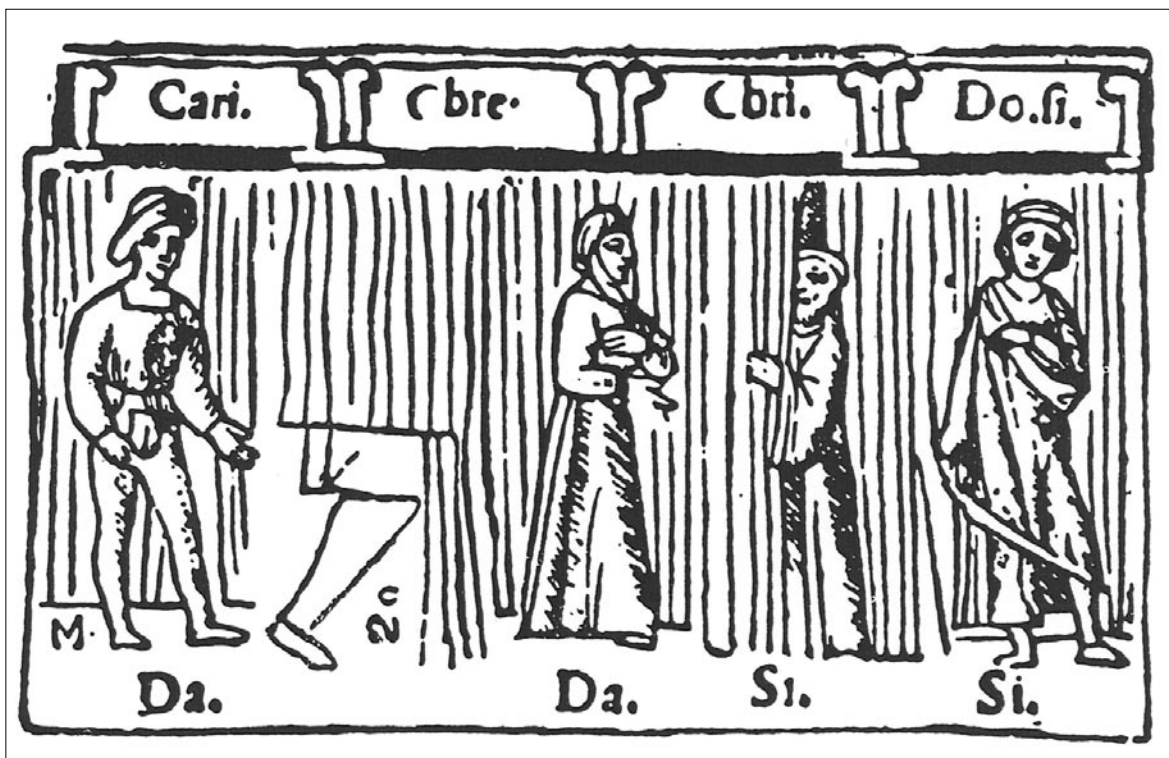
Právě v této době je však v českých zemích doložena i tradice lidové slovesnosti a lidového zvykosloví: například v latinsko-českých slovnících Mistra Clareta de Solentia (vlastním jménem Bartoloměj

z Chlumce, zemřel roku 1379); v záznamu, který po roce 1362 pořídil v Čechách tehdy pobývajícím vídeňským reformátorem Konrádem Waldhauserem (zemřel roku 1369) či v podání břevnovského mnicha Aleše, jež zapsal učený moravský benediktin Jan z Holešova (zemřel roku 1436) ve známém traktátu o Štědrém večeru.

Vlivem zamítavého postoje husitství vůči tradici světského divadla byla ovšem kontinuita vznikající české divadelní produkce v 15. století na mnoha místech dlouhodobě ohrožena. Navíc společenská

tační instituce královských dvorských šašků. Nejslavnějším z nich se stal moudrý Jan Paleček, údajně člen Jednoty bratrské, který podle lidového podání působil nejen jako rádce na pražském královském dvoře. Nicméně stojí za pozornost, že i Václav z Mačovic, kdysi husitský hejtman, se roku 1472 objevil v této dvorské funkci.

Zatímco však sebevědomá česká šlechta stále více přejímala prvky evropské aristokratické reprezentace a renesančního životního stylu, české měšťanstvo už



Obr. 4. Terentiovské mansionové jeviště (Polsko, konec 15. století). Tradiční typ jeviště antického divadla odvozoval název od římského komediografa Terentia (zemřel roku 159 př. n. l.), jehož hry ovlivnily evropské divadlo doby humanismu a renesance; jednotlivá stanoviště – mansiony (cely, budky, domečky) – byla tvořena oponami a nesla jména hlavních dramatických postav, které z nich vycházely; postavy komické se pohybovaly na předscéně.

atmosféra období náboženských válek nevytvářela příznivé předpoklady ani pro konstituování domácí divadelní tvorby, která místy přetrvávala v podobě obřadních liturgických her či tradičních žakovských občůzek. Teprve přibližně od poloviny 15. století se v souvislosti se stabilizací české společnosti objevily také zprávy o výpravné žakovské obřadnosti v Praze, umožňující předpokládat částečnou obnovu této tradice i v dalších českých městech. Teprve v souvislosti s nástupem krále Jiřího z Poděbrad (1420–1471, český král 1458–1471) došlo k obnovení tradiční reprezen-

z náboženských důvodů nebylo dlouho motivováno k tomu, aby vytvořilo reprezentativní měšťanskou kulturu. Česká reformace, která byla spojena s utrakvistickou církví a s působením pražské univerzity, preferovala tradice starších obřadních her a teprve postupně oceňovala díla evropských, zejména italských humanistů. A tak až na sklonku 15. století se studenti z českých zemí objevovali na italských či německých univerzitách, kde se seznamovali rovněž s renesanční kulturou měšťanstva a evropské aristokracie (obr. 4).

Zprávy o českém divadle v této době chybějí – přestože se například objevila zmínka o činnosti žakěře Adama z moravského Šternberka, naznačující nějaké divadelní aktivity patrně i v tomto regionu. A přestože kronika Bartoše Písaře kritizovala krále Vladislava II. Jagellonského (1456–1516, český král od roku 1471), že pro zálibu v divadle a jiných kratochvilích zanedbával své vládní povinnosti, šlo však spíše o turnaje a módní scénické slavnosti typu triumfálního králova vjezdu do Prahy v roce 1497, kdy ho vítali přestrojení „bojovníci z Balkánu a Přední Asie“. Podobnými slavnostmi a divadelními výstupy se při setkání Vladislava Jagellonského s uherským Matyášem Korvínem v Olomouci roku 1479 okázale prezentoval rovněž doprovod uherského panovníka (Svejkovský 1968, s. 98).

Rozvoj domácí kultury probíhal ovšem ve znamení společenské aktivizace měšťanstva, ovlivněného tradicemi husitské reformace s její úctou k bibli, českému jazyku a lidovému zpěvu. V tomto směru působila zejména městská literátská bratrstva – dobrovolná sdružení měšťanů, pečující o liturgický zpěv a chrámovou hudbu, pořizující nákladné kancionály a pečující o vybavení městských kůrů. Kromě toho však tato náboženská bratrstva zajišťovala také různé charitativní potřeby – mimo jiné pečovala o městské školství, a proto se posléze začínala angažovat i při pořádání školských divadelních představení. A tak v téže době, kdy pokračovala tradice obřadního liturgického divadla, zahajovala školské inscenace rovněž utrakvistická pražská univerzita, která už roku 1506 uvedla latinskou moralitu *Asotus*; drama nizozemského autora Georga Macropedia signalizovalo zájem o humanistické divadlo, který se zároveň šířil pod vlivem stoupenců německého protestantského reformátora Martina Luthera i v prostředí německy mluvícího obyvatelstva českých měst. Vzniká tedy otázka, zda čeští humanisté, čelící nepochybně řadě předsudků ze strany domácích odpůrců divadla – například členů Jednoty bratrské – byli schopni zajistit kontinuitu školské divadelní tradice za podmínek, které by umožnily přístup laické české veřejnosti.

Nicméně stoupenců divadla, mezi nimiž byli také členové tehdejších intelektuálních elit – například děkan artistické (filozofické) fakulty v Praze Jan Zahrádka-Hortensius – zřejmě postupně přibývalo. Zároveň se měnila i motivace známých překladatelů, kteří už nesledovali pouze obvyklé výchovně vzdělá-

vací cíle, ale také péči o český jazyk a o jeho uplatnění v domácím kulturním a společenském životě: například humanista Mikuláš Konáč z Hodiškova (zemřel 1546) za tímto účelem mimo jiné přeložil a upravil německou hru o biblické vdově Juditě od Lužičana Joachima Greffa.

A tak teprve za vlády krále Ferdinanda I. Habsburského (1503–1564, český a uherský král od 1526), kdy začínala po vzoru italské renesance i na pražském dvoře móda mytologických baletů či scénicky stylizovaných slavností, začínaly sílit tendence k laicizaci divadla také v měšťanských vrstvách, kde se rozvíjela tradice městských slavností, turnajů a cechovní obřadnosti. Právě v prostředí bohatých českých měst, v nichž se s produkcí oblíbených knížek tzv. lidového čtení rozšiřovala i čtenářská základna laiků, docházelo postupně i k modifikaci tradice žakovské obřadnosti. Roku 1557 se objevily nové žakovské obchůzky o svátku sv. Řehoře, známé později z okruhu tradičního lidového divadelnictví, a příznačně docházelo také k dialogizaci některých oblíbených koledních písní, jíž byl položen základ pro jejich další divadelní předvádění. Do tradičního scénáře masopustních obřadů byly mnohdy zařazovány i scény *Odsouzení Masopusta*, když na základě alegorického sporu Masopusta s Postem vznikala známá lidová „hra s Bacchusem“.

Ve druhé polovině 16. století, kdy zahajoval své rekatolizační působení v českých zemích proslulý jezuitský řád – a kdy svůj odmítavý postoj k divadlu začínala přehodnocovat také dosud nepřístupná Jednota bratrská – vznikaly první známé měšťanské inscenace, zahrnující už původní české hry. K nim náležely především biblické hry, stylizované vesměs jako příběhy ze soudobého měšťanského i vesnického života, které divákům názorně ilustrovaly pravidla praktické náboženské morálky: například biblické hry slovenských rodáků Pavla Kyrmezera (zemřel 1589) či Jiřího Tesáka Mošovského, ale i hry Daniela Stodolia z Požova, litomyšlského Tobiáše Mouřenína aj. – včetně pozoruhodné historické hry Jana Campana Vodňanského (zemřel 1622) o českém knížeti Břetislavovi, náležející ovšem humanistické tradici latinského školského dramatu. V odlišném pojetí pokračoval v tradici českého náboženského dramatu, určeného výslovně „pro některé sprostnější lidi“, známý spisovatel Šimon Lomnický z Budče (1552–1622), za jehož nejvýznamnější dílko v oboru dramatickém



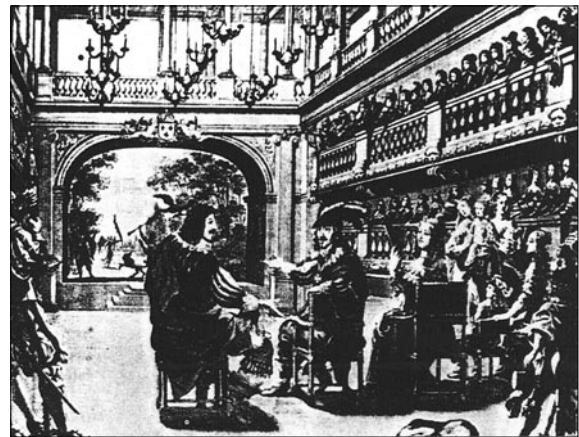
Obr. 5. Commedia dell'arte – postava Arlecchina (Itálie, 16. století). Typ profesionální lidové komedie, vyrůstající z tradic římského mimu a improvizovaného divadla středověku, vznikl v Itálii v polovině 16. století na základě scénářů veseloherního děje, v němž se vedle slova a hudby uplatňovaly tance i pantomimické výstupy. Masky italské commedie dell'arte tíhly k ustáleným typům, z nichž byl oblíben rovněž Arlecchino, komický venkovský prostáček původem z Bergama, později sluha, který doplácel na svou naivitu a upřímnost; Arlecchino vystupoval v obleku s pestrobarevnými záplatami, na tváři černou polomasku, jeho rekvizitami byl měšec na peníze a dřevěná plácačka. Z typu italského Arlecchina vznikl francouzský Harlequin, postupně německý Hanswurst i vídeňský Kasperl, ale také český Kašpárek.

je považována půvabná česká hra o vzkříšení Páně; biblický příběh, který byl lokalizován do blíže neurčeného jihočeského městečka a rozvinut některými světskými prvky či komickými motivy, vynikal drobnokresbou postav i vtípem autora – znalce lidového prostředí (obr. 5).

K nejstarším dokladům originální české světské produkce náležela anonymní fraška *Sedlský masopust*, která byla roku 1588 vydána v Praze: šlo o realistický obraz ze života, zasazený do masopustního období jako tradičního rámce panských i poddanských skladeb. Děj hry vycházel ze situace námluv obhroublého venkovského chasníka u vychytralé městské dívky

– tedy z motivu, oblíbeného v evropském divadle už od starověku – česká žakovská fraška byla typickou masopustní moralitou se zpěvy a tanci, jejíž tradice byly tehdy pěstovány zejména v Itálii, Francii a v sousedním Německu. V kontextu české měšťanské produkce 16. století se však nadále uplatňovaly rovněž oblíbené realistické komické výstupy – tzv. interludia, která byla někdy předváděna samostatně, anebo o přestávkách vážných dramát; v obvyklých situacích hádek, nedorozumění, rvaček atd. vystupovaly zpravidla lidové postavy sedláků, vojáků, kupců, hašteřivých či nevěrných žen, které vyvolávaly živý ohlas publika (Cesnaková-Michalcová 1968, s. 123–133).

Na konci 16. století, kdy se v českých zemích objevily nejstarší zprávy o působení cizích profesionálních divadelních společností, vznikaly už historické předpoklady pro konstituování neprofesionálního českého světského divadla. Z hlediska lidového divadelnictví bylo přitom nejvýznamnějším faktem sblížení žakovské tvorby s tradičními folklorními obřady českých měst a vesnic – jež zatím v lidových vrstvách zřejmě „suplovaly“ potřebu světské divadelní



Obr. 6. Dvorské představení pro Ludvíka XIII. a Annu Rakouskou (1641). V období italské renesance se za podpory knížat rozvinulo dvorské divadlo, pořádané při různých slavnostních příležitostech v podobě okázalých představení s nádhernou výpravou a kostýmy, zpěvem a hudbou i s technickými efekty. Mezi jeho tvůrci byla řada umělců – Lodovico Ariosto, Leonardo da Vinci, Raffael Santi aj.; dvorské divadlo vytvořilo i nový žánr melodramatu – deklamace za doprovodu hudby – který umožnil vznik barokní opery.

produkce – a nová tradice školských inscenací v českých městech.

Přibližně od poloviny 17. století, kdy v souvislosti s radikálními změnami politického, ekonomického

i sociokulturního vývoje v českých zemích začínal s rozkvětem barokní kultury také proces diferenciaci profesionálního a neprofesionálního divadelnictví, se v městském prostředí začínaly častěji uplatňovat i cizí profesionální divadelní společnosti.

Divadelní aktivita domácího českého měšťanstva se ovšem v průběhu třicetileté války rodila obtížně a pomalu; a tak teprve s postupnou ekonomickou a sociální konsolidací českých měst, v souvislosti s příznivým demografickým vývojem a s impozantním rozvojem barokní kultury na sklonku 17. století byly obnovovány tradiční inscenace vánočních a velikonočních her, oblíbených legendických dramát či atraktivních světských moralit. Dochované zprávy o měšťanských inscenacích signalizují účast městských kantorů, literátů a hudebníků, částečně také iniciativu místních kněží.

Za typického představitele měšťanského divadla bývá zpravidla považován Václav Kocmánek (zemřel 1679), posléze kantor na farních školách u sv. Jindřicha a u sv. Štěpána v Praze, jehož hry *Actus pobožný o narození Syna Božího*, další *Pobožná hra Ad Instrumenta Passionis Christi* i sedm dochovaných interludií představovaly nepochybně charakteristický doklad tradice českého měšťanského divadelnictví v polovině 17. století (Kalista 1942, s. 16, 23–31, 35–68) (obr. 6).

Kusé ovšem zůstávají další doklady o inscenacích a bližší údaje o soudobém českém měšťanském divadle, jehož originální ukázkou představovala například *Komedie o turecký vojně*, uvedená patrně roku 1683 o slavnosti Božího těla v Brandýse nad Labem; aktuální česká „vlastenecká“ hra se zpěvy byla postavena na paralelismu alegorického děje a realistických komických výstupů ze soudobého života a měla povzbudit obyvatelstvo kraje, kde byl zároveň verbován domobranecký pluk k obraně Turky obléhané Vídně (Hrabák 1951, s. 79–107, Sochorová 1988, s. 125–141).

Naopak proslulou tradici masopustních her aktualizovala v duchu myšlenkových a formálních výbojů evropského baroka moralita *Zrcadlo masopustu*, provozovaná roku 1690 ve velké síni radnice královského města Tábora (Kalista, 1942, s. 137–179); zatímco v lidovém prostředí pokračovala – v barokní modifikaci tradice – kontinuita starších náboženských her včetně hagiografických a legendických dramát typu oblíbených obchůzek o sv. Dorotě. V souladu s módním bukolismem a senzibilitou baroka vznikala však i tradice jesličkových vánočních her v lidovém prostředí,

kde se v duchu nové barokní religiozity rozvíjela také tradice pašijových her a procesí, zajišťovaná s přispěním laických náboženských bratrstev, lidových hudebníků a zpěváků.

V téže době, kdy vznikaly náboženské hry lidové, v nichž se uplatňovala iniciativa místních kantorů i známé písně z českých kancionálů 16. a 17. století, pokračovaly proslulé školské inscenace jezuitského a piaristického řádu, zčásti určené také lidovým vrstvám českých měst a vesnic. Rovněž tyto školské hry byly reprezentovány především tradiční hagiografickou produkcí, inscenacemi pašijových či božítělových cyklů a divadelní stylizací náboženských průvodů: k divadelním aktivitám obou známých školských řádů se jen příležitostně přidružovalo školské divadlo řádu benediktinů, premonstrátů či augustiniánů, zatímco školské divadlo řádu voršilek, který tehdy zahajoval své působení v českých zemích a vychovával také dívky z měšťanských rodin, bylo zřejmě realizováno za pomoci jezuitských katechetů, zpovědníků a exhortátorů v podobě převážně „domácích“ inscenací.

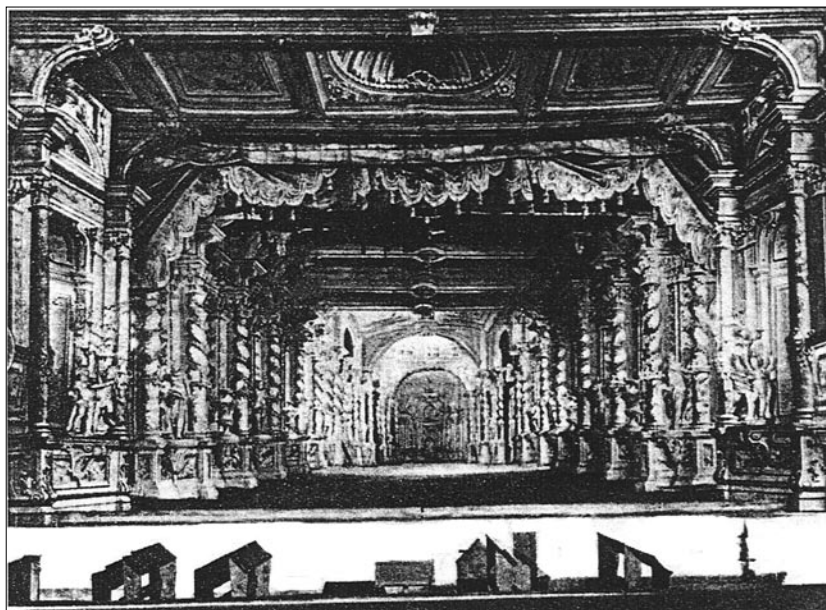
V této souvislosti je ovšem třeba připomenout, že veřejné divadelní akce církevních řádů zahrnovaly v 17. století také okázalé městske hudebně-dramatické produkce průvodového typu, využívající iluzivních architektur i kostýmovaných účastníků, nebo veřejné slavnosti typu alegorických vodních regat, které byly pořádány s využitím dekorovaných lodí a kostýmovaných postav za přispění českých hudebníků i zpěváků. K náboženským slavnostem 17. století patřilo i provozování chrámové hudby, zejména oblíbených oratorií a sepolker, jejichž libreta zpracovávala legendické a biblické látky či motivy. Tak například české libreto barokního duchovního oratoria, vydané náhodským kaplanem J. J. Hlavou roku 1743, se dokonce stalo osnovou pozdější lidové hry *Komedie o sv. Janu Nepomuckém*, provozované na Vamberecku ještě počátkem 19. století (Kalista 1942, s. 113–136, Sochorová 1985, s. 438–446).

Náboženské hry ovšem uváděly v období církevního postu či adventu také profesionální společnosti cizích herců, z jejichž repertoáru lidové vrstvy preferovaly zejména populární hudební a taneční, pantomimická a loutkoherecká představení či komické dohry. V nich se totiž objevovala lidová figura Harlekýna, nazývaného později Hanswurstem – věhlasný typ italské improvizované „commedie dell'arte“, který se v městských představeních obracel přímo k pub-

liku se svými nevážnými komentáři dramatického děje (Scherl 1968, s. 200–210).

V době, kdy většina palácových či zámeckých divadel ve venkovských městech byla lidovému publiku nepřístupná a jazykově nesrozumitelná, se pod

typ domácí hudebně-dramatické produkce navazovaly pak ve druhé polovině 18. století další „opery“ či „operety“, které – přestože nenáležely autentické tradici folklorního divadelnictví – přispívaly ke sblížení umělé produkce 18. století s lidovým divadlem, jehož



Obr. 7. Kukátkové jeviště zámeckého divadla (Krumlov, kolem roku 1670). Zřizování divadelních budov v době baroka ovlivnil německý architekt Josef Furtenbach (1591–1667), který po studiu v Itálii napsal knihu o divadelní architektuře: v ní rozdělil divadelní prostor na jeviště a hlediště, oddělené portálem, oponou a rampou. Tak vznikl typ iluzivního kukátkového jeviště, kde divák portálem hledí na scénu a herec hraje čelem k divákovi. Zámecké divadlo v Krumlově, v němž se dochovalo původní jevištní vybavení (dekorace, kostýmy, rekvizity, divadelní mašinerie), patří k nejcenějším v Evropě.

vlivem italské komické „operu-buffy“ zrodila v českých zemích rovněž proslulá kantorská „opera“ či „opereta“ 18. století. Její počátky předznamenávaly české i moravské zpěvohry na motivy aktuálních politických událostí, úmyslně transponované do komických „lidových“ poloh. Tak za nejstarší doklad české kantorské „operu“ je považována anonymní skladba *Pláč krokodýlův aneb Exequia francouzské*, která ve formě parodie církevního pohřebního obřadu reagovala na nedávnou francouzskou okupaci v Čechách v letech 1741–1742. Nejstarší tzv. hanáckou operu představovala slavnostní holdovací *Opera o Landeborkovi*, provozovaná v červnu 1748 v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce před císařovnou Marií Terezií a jejím manželem; šlo o dílo známého cisterciáka P. Alana z Velehradu, které odsuzovalo pruský vpád do Čech (Landebork byl komickou zkomoleninou slova Brandenburk). Na tento zřejmě oblíbený

světské realistické tendence posilovaly (Volek 1968, s. 331–345) (obr. 7).

V důsledku osvícenských reforem císařovny Marie Terezie (1740–1780), kdy vznikaly rovněž příznivé vývojové předpoklady pro vznik českého národně emancipačního procesu, začínaly se postupně formovat podmínky pro nové konstituování profesionálního českého divadla, ale i tradičního českého divadla lidového. Počátky tohoto vývoje, kladené do šedesátých a sedmdesátých let 18. století, byly v prostředí českých měst a vesnic nepochybně příznačně spojeny s iniciativou místních vzdělců, kteří právě v době rozmachu neprofesionálního aristokratického i měšťanského divadelnictví a v konkurenci profesionálních, zejména německých či italských divadelníků, formulovali rovněž aktuální potřebu prestižního přehodnocení tradičního lidového divadla. Tak v prostředí malých českých měst a vesnic začínalo postupně

vznikat – vedle tradičních obřadních a občůzkových her – neprofesionální divadlo českých lidových písmáků, později známé jako selské či sousedské divadlo doby národního obrození.

V období, kdy osvícenští reformátoři v českých zemích odsuzovali tradiční divadlo lidové – zejména pašijové inscenace, proti nimž vystupovali i mnozí osvícensky orientovaní kněží – pokračovala však ještě živá barokní tradice náboženského lidového divadla, byť nadále soustředěná zřejmě pouze v některých lokalitách či regionech. Tak například se v Železném Brodě v letech 1752–1791 provozovalo *Theatrum passionale aneb Zrcadlo umučení Pána našeho Ježíše Krista*; nebo ve Vrchlabí v Podkrkonoší byla udržována tradice celotýdenních německých pašijových spektaklů, která je doložená například roku 1771



Obr. 8. Hanswurst ze souboru Caroliny Neuberové (před rokem 1737). Německé profesionální kočovné společnosti vytvořily komický žánr burlesky, v jejíchž drsných situacích se uplatňovala především postava Hanswursta. Proto univerzitní profesor Johann Christoph Gottsched (1700–1766), který pod vlivem francouzského klasicismu usiloval o obrodu německého jeviště, dosáhl roku 1737 v Lipsku při představení kočovné společnosti Caroliny Neuberové (1697–1760), že postava Hanswursta byla symbolicky vyhnána z německé scény.

(Ron 1994, s. 43–46, Sochor 1960, s. 10).

A zatímco se dále rozvíjely oblíbené kantorské „opery“ i další hudebně-dramatické produkce, ovlivňující také žánrový charakter vznikajících písmáckých inscenací, právě tito lidoví tvůrci – původně čtenáři, znalci a vykladači Písma svatého – kteří zpočátku v intencích prestižní divadelní tradice pokračovali, ji za pomoci místních kantorů, zpěváků a hudebníků začínali přetvářet: nejen ve smyslu aktualizace náboženských textů, lidových sentencí či realistických narázek, ale posléze i v podobě nových světských dramát, pro jejichž ztvárnění využívali ovšem na lidovém jevišti osvědčených prvků, postupů a prostředků náboženských her.

Anonymní tvůrci vznikajícího sousedského divadla, kteří se na sklonku 18. století začínali od rodinných a hospodářských záznamů obracet k sepisování paměti a někdy i k vlastní tvorbě epické, lyrické či dramatické, se však dostávali nejen ke světským příběhům či námětům, známým například z okruhu knížek takzvaného lidového čtení nebo z oblíbených lidových kalendářů. Dalším podnětem lidových písmáků se stávala také soudobá profesionální produkce lidových loutkářů, když autentické divácké zážitky z inscenací jiného profesionálního divadla, například česko-německého Vlastenského divadla v Praze, zůstávaly v lidovém prostředí spíše výjimečné: přinosem se někdy stávaly zkušenosti venkovských studentů či tovaryšů, inspirovaných návštěvou divadelního představení za svých pobytů v Praze, ve Vídni i v dalších velkých městech. Tak v poddanském městě Rychnově působil kolem roku 1770 student Josef Táborský, který na motivy místních událostí údajně psal světské hry. Tovaryš „pocitivého řemesla sladovnického“ J. K. Killar z Náchoda, který před rokem 1768 pobýval na učení v Praze, napsal známou hagiografickou hru *Comedie o sv. Jiří mučedlníku*; soukenický mistr Josef Staroveský z Příbora (zemřel 1827) psal „mravné komediantské kusy“, při nichž se ve veřejném sále „producírovaly“ údajně „študírované osoby“ ...

Tou dobou však už produčitel Jan Petruška zahajoval roku 1786 ve Vysokém nad Jizerou první světské inscenace Podkrkonoší, kde se zároveň stal také organizátorem ochotnického divadla. Jeho současníkem a údajně žákem, ale především další známou osobností mezi zdejšími lidovými divadelníky byl však od roku 1811 rovněž František Vocedálek (Vodsedálek, Woczedialek) ze Staré Vsi u Vysokého nad

Jizerou (1762–1843). Původně vyučený krejčí, příležitostný švec a zedník, který napsal údajně sedm biblických her, ale pouze jedinou světskou „historickou“ hru – *Novou komedii o Libuši* – přičemž svou pověstí znamenitého divadelníka bohužel nadobro zastínil ostatní lidové tvůrce, kteří v tomto regionu působili. A tak na přelomu 18. a 19. století, kdy pod tlakem probíhajících francouzských válek i zhoršujících se politických a ekonomických podmínek, cenzury a germanizačních opatření chyběly základní předpoklady pro konstituování profesionálního českého divadla, začínalo se sousedské divadlo českých lidových písmáků Podkrkonoší konstituovat pozoruhodným návratem k ohlasům prestižní barokní školské produkce, a zároveň příklonem k podnětům soudobého profesionálního měšťanského „divadla typů“, jehož morálně výchovné funkce i dramatické a divadelní konvence mohlo nepochybně bez problémů akceptovat (obr. 8).

V konglomerátu těchto sociokulturních vlivů se tak na začátku 19. století utvářela nová podoba pozdní české folklorní divadelní tradice, v níž se vlivy dobové literatury a divadla, pěvecké a hudební tvorby mísily s ideově estetickými ohlasy barokní kultury, s tradičními mentálními stereotypy lidových vrstev i představami období pozdního osvícenství v českých zemích. Za těchto okolností pokračovala v prostředí tradiční lokální společnosti českých měst a vesnic „doby předbřeznové“ rovněž barokní tradice oblíbených vánočních i výpravných velikonočních her, hagiografické produkce i známých obchůzkových her českého lidového divadla. Přičemž právě v této tvorbě, ale také v tradici náboženských koled lidových – ve známých postavách a ve výjevech jakoby z každodenního života, který v náznakové stylizaci zobrazovaly – doznávaly vlivy barokního divadelnictví zřejmě nejdéle a nejvýmluvněji. Rovněž tradice proslulých českých pastorel, k jejímž tvůrcům náležel v pozdním období i obdivovatel W. A. Mozarta, známý vlastenec F. V. Hek z Dobrušky, nadále pokračovala – když lidové takzvané betlemářské hry, rozšířené například ve východních Čechách či na východní Moravě, založily v měšťanském prostředí tradici „živých jesliček“.

Srovnání jednotlivých krajů či národopisných regionů vyvolává ovšem otázku typičnosti této regionální tradice českého lidového divadla. Protože právě v regionální diferenciaci folklorní divadelní tvorby se mohly projevat autonomní zvláštnosti i kulturně geografické a interetnické souvislosti, motivo-

vané opět lokálně či regionálně. Není například zcela zřejmé, proč z českých krajů se právě v Podkrkonoší dochovala tak bohatá tradice českého divadla lidového. Byla to náhoda či výjimečně příznivé okolnosti, vyplývající z relativní izolace příhraničního hornatého regionu s rozptýleným osídlením, ekonomickým partikularismem a svébytností kulturních tradic? Anebo bylo zdrojem této neokázalé tradice právě vlastenecké sebevědomí obyvatelstva, udržujícího navíc pravidelné obchodní kontakty s velkými centry, jako byla Praha, Vídeň, ale také Terst – obyvatelstva, vědomého si vlastní ceny a společenské prestiže při samozřejmém soužití s kulturou místního německého etnika? Šlo o typickou situaci v kontaktních zónách, kde s prolínáním etnických prvků dochází také k mobilitě a interetnické dynamice folklorních žánrů (Sirovátka 1996, s. 96–101), v nichž v podmínkách Podkrkonoší ještě začátkem 19. století převážil archaismus zdejší tradiční české i menšinové německé kultury?

Otázka typičnosti vývoje českého lidového divadla, které se v období pozdního rozkvětu místy vzepjalo pod vlivem měnících se podmínek vývoje tradiční lokální společnosti – a obecného sociokulturního pohybu české společnosti „doby předbřeznové“ – až k vytvoření sousedského divadla obrozenecké doby, zůstává tedy nadále otevřena.

České lidové divadlo patří k těm fenoménům folklorní tvorby, kterým byla několika generacemi literárních a divadelních historiků, etnografů a folkloristů věnována poměrně značná a soustavná pozornost. Přes snahu badatelských generací však nelze říci, zda dosavadní znalosti o českém lidovém divadle představují reprezentativní a spolehlivé poznatky – zda jsou objektivním výkladem lidové tvorby v českých zemích zejména v závěrečné fázi jejího vývoje ve druhé polovině 18. století a v první polovině 19. století, k níž se svým původem vztahuje většina dokladů. Ze známých textů a zpráv si totiž lze jen velmi přibližně vytvořit představu o skutečném rozsahu a charakteru lidové divadelní produkce, která navíc v teoretické interpretaci badatelů často podléhala mylným soudům a názorům. Například přeceňování jednotlivých děl a idealizace vlivu vyspělé západoevropské dramatiky, které nepochybně patřily také v našich zemích k významným faktorům vývoje školského a řádového divadla, scén dvorských i profesionálních – a tím zprostředkovaně působily také na divadlo lidové – šlo mnohdy

ruku v ruce s podceněním staletých životodárných proudů domácí tradice lidového divadlnictví.

Na toto hodnocení kvalit lidové divadelní tvorby působila i známá skutečnost, že díky specifickým podmínkám vývoje našich zemí v 17. a 18. století

tací v úsilí o objektivní interpretaci české národní kultury a českých dějin, zasahující i do oblasti tradiční lidové divadelní tvorby.

Při studiu problematiky českého lidového divadlnictví totiž především narážíme na okolnost tak



Obr. 9. Postavy italské commedie dell'arte (Antoine Watteau, před rokem 1721). Slavný malíř (1684–1721), obdivovatel Petera Paula Rubense, pod jehož vlivem vytvořil i žánr galantních slavností, zachytil v poetické transpozici několik postav italské commedie dell'arte, jejichž kostýmování prozrazuje vlivy oblíbené pastorály: hudebníka Mezzetina, koketní komorné Kolombiny, ideální milovnice Isabelly i zamilovaného francouzského Pierota.

bylo rovněž české lidové divadlo až do pozdní fáze tematicky a tvarově do značné míry zakotveno ve sféře starých divadelních tradic a rozvíjelo se rovněž pod částečným vlivem barokní divadelní kultury a jejího ideového a uměleckého působení. Spor o české baroko, který vrcholil ve třicátých letech 20. století, nebyl proto uměnovědnou či literárněhistorickou exkurzí do okruhu zdánlivě vyvanulých problémů minulosti, ale stával se rovněž ideologickou argumen-

podstatnou, jako je nedostatek či spíše nedostatečná znalost pramenů. Skutečnost, že někteří badatelé se v době, kdy dramatické rukopisy lidové proveniencie byly ještě relativně dostupné, proti smyslu pravidla „ad fontes“ spokojovali s novými edicemi již publikovaných textů, bez průkazného kritického studia pramenných materiálů, způsobila, že dnes jen velmi těžko shledáváme zprávy a záznamy a výsledky často neodpovídají vynaloženému úsilí. Nadále je však třeba

předpokládat, že v archivech i soukromých sbírkách existuje řada textů, mezi nimiž mohou být rovněž rukopisy zcela neznámé: oživený zájem o tuto oblast lidové tvorby po Národopisné výstavě roku 1895 se projevil patrně i ve sběratelském úsilí jednotlivců a institucí, jak také dokládají pozdější dary, nálezy a prodeje. Při studiu lidové divadelní tvorby je tedy nutné skromně vycházet z názoru, že každý další nález dramatického textu může dosavadní poznatky o českém lidovém divadle pozměnit – a případně nastolit nové teoretické problémy i nová východiska.

Naprostá většina známých českých dramatických textů lidové proveniencí se vztahuje k období 18. a začátku 19. století, kdy v českých zemích docházelo ve všech společenských vrstvách k nebývalému rozkvětu divadla. Toto období bylo ovšem zároveň ve znamení závažných myšlenkových a uměleckých konfrontací, které se projevil mimo jiné v osvícenských tendencích evropského divadelního vývoje. České tradiční divadlo lidové se reformního úsilí o nový ideově estetický program a společenskou působnost soudobých profesionálních scén neúčastnilo – avšak jeho tvůrci, prožívající vzrušenou dobu společenských přeměn za vlády císaře Josefa II. a za následující reakce v období vlády Františka I., mimoděk vnášeli aktuální problémy i do kontextu některých lidových dramát: řadu společenských souvislostí lze poznat a pochopit díky typizaci postav i situací, díky motivické výstavbě dramatických textů i aplikaci dramatických a divadelních postupů (interludia, okrajové realistické výstupy).

Přestože první česko-německá profesionální scéna – Vlastenské divadlo v Praze – se jistě v duchu své osvícenské dramaturgie k soudobé tradici lidového divadla stavěla nevšímavě, mezi rukopisy, uloženými v divadelním archivu Boudy, byla také dramata, upomínající na lidovou divadelní produkci: například Tučkova zpěvohra *Zamilovaný ponocný* nebo Stunovo *Sedlské vzbouření*. Nicméně nejpozději na sklonku 18. století, kdy se lidová divadelní tvorba v podobě sousedského divadla nově vnitřně vyhraňuje jako dramatický a divadelní systém, docházelo vlivem objektivních podmínek společenského vývoje nepochybně také k ideově estetickému „sblížení“ českého profesionálního a neprofesionálního divadla. Zatímco se tehdejší repertoár Vlastenského divadla od závažného osvícensky kritického programu odkláněl stále více k nenáročné „lidové“ zábavě, naopak tradiční lidové divadlo se pod vlivem změněných nároků obecnstva

nově vnitřně diferencovalo: tak docházelo k rozkvětu takzvaného sousedského divadla, které rozšiřovalo dosavadní dramaturgickou orientaci především diferencovaným přístupem k tradičním tematickým okruhům, obohaceným vedle bible, legend, evangelií, duchovní lyriky o řadu dalších předloh, zvláště lidové četby – kronik, kalendářů a knížek lidového čtení včetně kramářských kolportážních tisků, které včleňovalo některé dramatické a inscenační principy soudobého profesionálního divadla do konvencí tradiční lidové divadelní kultury (herecké pojetí, řešení a dekorace jevištního prostoru aj.); a které soustavným využíváním hudby a zpěvu směřovalo k žánrovému obohacení lidového divadla – česká lidová zpěvohra, „opera“ či „opereta“ byla už v předchozí etapě vývoje evropskou divadelní zvláštností (obr. 9).

Široký proud české lidové hudebnosti a zpěvnosti po staletí provázel a podpíral vývoj českého lidového divadelnictví. V 18. století byl rozmach domácích muzicírování kantorů a lidových hudebníků doprovázen častými veřejnými produkcemi, které se také – obohacené o prvky a motivy barokní chrámové hudby, partit a sonát soudobých skladatelů, někde i vídeňského singspielu a italské opery-buffy – stávaly takřka nezbytným doplňkem mnoha představení sousedského divadla, stejně jako pěvecké výstupy, v nichž ožívalo zejména bohatství lidové melodiky a lidové písně spolu s rozšířenou písní duchovní a kramářskou; staré kancionály a dobové tisky oblíbených písní byly často podkladem alespoň pro využívání známých nápěvů v lidových dramatech náboženských a světských.

Všechny tyto charakteristické rysy vývoje lidového divadla v českých zemích byly ve druhé polovině 18. století podmíněny a provázeny progresivními demokratizačními tendencemi reformního tereziánského a zejména josefinského období: byly obsaženy také v rozvoji selského či sousedského divadla českých lidových písmáků jako té vrstvy lidové divadelní tvorby, která se nejvíce přibližovala novým nárokům domácího obecnstva i požadavkům soudobého profesionálního divadelnictví.

K žánrovému rozvrstvení českého lidového divadla přispěla však v 18. století výrazně také produkce loutkoherecká, kde tematický okruh nejstarších známých rukopisů ukazuje mimo jiné na vliv profesionálního divadla z konce 18. století. Také repertoár generací českých loutkářských dynastií – například

Finků, Meissnerů, Kopeckých atd. – mohl tedy přímo ovlivňovat lidovou činohereckou produkci, případně vykonávat rovněž zprostředkující úlohu mezi českým profesionálním a lidovým divadlem, ale i mezi inscenacemi cizích hostujících profesionálních společností a českým divadlem – především tam, kde jiný způsob kulturního transferu lze zřejmě předpokládat jen výjimečně (krkonošské či orlické podhůří a jiné okrajové oblasti Čech a Moravy).

V této souvislosti se nelze nezmínit o otázce, která s problematikou vývoje českého lidového divadelnictví úzce souvisí: je to sousedství německé lidové divadelní kultury zejména na historickém pomezí českých zemí, kde staleté soužití obou národností vytvořilo i základ kulturní koexistence a vzájemných vlivů. Přestože už v 19. století došlo také k některým významným edicím, německé lidové divadlo v našich zemích zatím postrádalo erudované badatele typu obecně respektovaného Arnošta Krause, i když je známo, že některé archivy vlastní rukopisy, které by byly jistě zajímavým protějškem her českých a navíc by umožnily oboustranně užitečné srovnávací studium.

K teoreticky nejzávažnějším a dosud jen okrajově zpracovaným problémům studia lidové divadelní tvorby patří otázky klasifikace a typologie českého lidového dramatu. Specifika českého kulturního vývoje v „pobělohorském“ období přispěla nejen k vnitřní diferenciaci českého lidového divadelnictví, ale také k některým teoretickým komplikacím, týkajícím se mimo jiné vymezení základních pojmů, a tím i otázek klasifikace a typologie lidových dramatických

textů v konkrétně historických souvislostech jejich vzniku a tradování.

S touto problematikou pak souvisí také další významný problémový okruh, kterému zatím nebyla věnována odpovídající pozornost: je to otázka fungování lidového divadla jako relativně otevřeného systému ideově estetického působení, sociální komunikace a informace v tradiční lokální společnosti městského i vesnického typu v období národního obrození. A přece je to právě tato sociálně integrační funkce lidového divadla v „sousedských“ pospolitostech, která nepochybně měla v druhé polovině 18. a v první polovině 19. století vedle funkcí dalších svuj nepopíratelný význam pro vznik a formování českého národně a sociálně emancipačního procesu.

Je zřejmé, že na řadu naznačených otázek mohou dát částečnou odpověď některé jednotlivé dramatické texty; zároveň je však zřejmé, že řadu narážek v textech dnes už nejsme schopni jako „odpověď“ identifikovat: jejich obsah často zmizel s pamětníky či „sousedy“ jako stopy v písku. Kromě toho jde o divadelní texty, jejichž sdělnost byla podmíněna a umocněna celým rozpracovaným systémem interpretačních prostředků – od typu jeviště a jeho vybavení až po kostýmní stylizaci a prostředky lidového herectví – které dnes můžeme přirozeně jen částečně rekonstruovat.

Nicméně – jak konstatoval E. F. Burian, jeden z proslulých představitelů české divadelní avantgardy 20. století: „Divadelní hry všech dob (...) mají všechny jedinou tendenci: objevovat společnosti člověka a člověku společnost.“

3. Člověk v lidovém divadle – lidové divadlo v životě člověka

Mentalita tradiční lokální společnosti, vycházející z představ o nehybnosti a konečnosti světa, a tedy z vědomí fatality lidského osudu, odpovídala tradicím středověkého myšlení i středověké tvorby, které oslovovaly člověka především náměty ze sféry výjimečnosti a zázraků. Ve světě, jehož duchovní život řídily autority, byly rovněž představy o literární a dramatické tvorbě určovány tradicí, která neusilovala o vytváření nového a originálního, ale snažila se o další verze a varianty známých a uznávaných děl, případně o další podoby a obrazy známých událostí či společenských jevů.

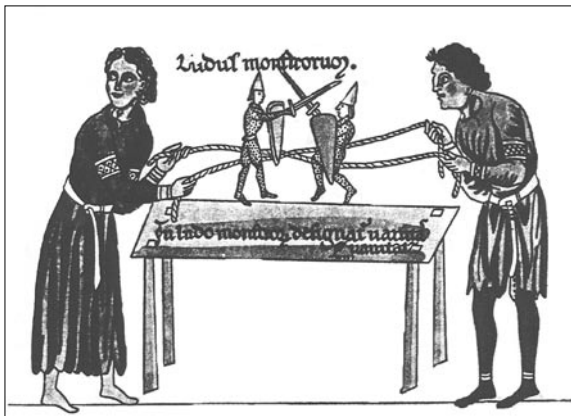
Tvorba jako nápodoba a soupeření – tento ideově estetický kánon byl obsažen už ve filozofických a estetických názorech středověku, jehož pojetí člověka a světa vycházelo z odmítání hmotné reality a jejího věrného zobrazení: obraz měl být symbolem ideje a vést k poznání Boha; obrazy smyslového světa byly akceptovány tehdy, jestliže byly prostředkem (či symbolem) této cesty k idejím. Zmíněná východiska, šířená dobovými poetikami, školskou organizací a obsahem jednotného evropského vzdělávání, našla výraz i oporu také ve formální „hravosti“ středověké tvorby. Právě myšlení středověku, který mimo jiné uchoval postavy antické literatury a dramatu jako nadčasové typy – jako zosobnění určitých lidských vlastností nebo osudů, jež se dějí bez ohledu na roz-

dílnost společenských podmínek života jednotlivců, vycházelo z názoru, že individuum není v tomto světě ničím (Vidmanová 1995, s. 119–120). Toto přesvědčení podporovala rovněž empirická zkušenost generací, žijících v lidovém prostředí s jeho skupinovou pamětí, tradičními mentálními stereotypy, zvykově právními relikty a obyčejovými úkony (obr. 10).

A tak tradiční české divadlo, vázané na socio-kulturní základnu lokální společnosti malých měst a vesnic, sledovalo ještě počátkem 19. století archaickou stopu středověké tvorby: to, co je v době baroka nazýváno divadlem lidovým, bylo v českých zemích převážně dramatem středověké tradice v barokním podání (Václav Černý). Nápodoba a soupeření, vedoucí k častým parafrázím, v mentalitě lidových vrstev tak oblíbeným, zůstávaly nadále hlavním principem folklorní produkce, která byla prvoplánově postavena na výběru a aplikaci typického detailu – základní sémantické jednotce, charakterizující také proces folklorní tvorby (Mukařovský 1966, s. 209–222).

Důvodem spojování lidové tvorby s umělou literaturou a dramatem byla nepochybně už ve středověku skutečnost, že nešlo o literaturu a drama realistické. Jak středověká literatura, tak i středověké divadlo nezobrazovaly individuum, ale personifikovanou vlastnost, anebo jednotlivce jako sociální typ. Také

hrdinové středověké tvorby v českých zemích – kde proces počestování liturgických dramatických textů začal asi ve třicátých či čtyřicátých letech 14. století – postrádali individuální rysy, a proto se chovali podle předepsaného způsobu: hrdinka byla vždy mladá,



Obr. 10. Jokulátoři s loutkami (Kodex Herrady z Landsbergu, 1160). Evropská tradice divadla s dřevěnými špalíčkovými loutkami ohrožovala i náboženské hry ve 13. století; iluminace z kodexu abatyše Herrady však zachycením představení s loutkami směřovala nepochybně k symbolické a alegorické výpovědi, jak bylo ve středověkém církevním malířství obvyklé.

krásná, chytrá a nevinná; rytíř statečný, urozený a udatný; přítel naprosto věrný, nebo zcela proradný apod. Nevinnost byla vystavena krutým zkouškám, ale dobro vždy vítězilo, zlo bylo potrestáno. Základní plán schematického děje a náznakové charakteristiky hrdinů umožňovaly vysoký stupeň stylizace a autostylizace – vedly ke vzniku schematické typologie hrdinů, ale i schematické typologie tvůrců: například středověkých žáků, představujících se obvykle jako hráči, pijani a frejři – a později také lidových postav, které vystupovaly často obdobným způsobem, když se vysmívaly všem a všemu (Vidmanová 1995, s. 119–126).

A jestliže vývojové směřování k lidovému jazyku, za jehož předěl jsou v tradici liturgického dramatu považována třicátá a čtyřicátá léta 14. století, signalizovalo historický nástup měšťanstva, ale i obecnou neznalost písma, vynucující si zaměřenost na hlasitý přednes, pak lze předpokládat, že také na proces laicizace českého dramatu navázalo pronikání lidových prvků.

Středověký dramatik, který na jevišti nesledoval život v jeho složitosti, ale stavěl na typizaci a zdů-

raznění pouze některých jevů, vystihoval nejčastěji obecné, tedy náboženské hodnoty. Zatímco při zobrazování všedního a každodenního života kladl tento tvůrce důraz na hodnoty etické a estetické – jak odpovídalo nárokům dobové poetiky i pozdější folklorní tradice. Samotný výběr zobrazovaných jevů přihlížel zároveň k polaritě tragického a komického ve středověkém i v pozdním tradičním divadle lidovém. Oscilace či prolnutí obou principů, charakteristické zejména pro umění středověku, vyjadřovalo životní pocity tehdejšího člověka, ale i mentalitu lidí z prostředí tradiční lokální společnosti na přelomu 18. a 19. století. Také lidová divadelníci využívali často satiry, parodie a smíchu v záležitostech tragických, a naopak prvků společenské kritiky, tragiky aj. v situacích komických. Touto typizací docházelo k hyperbolizaci postav a situací dramatického děje středověkého i pozdního lidového divadla, když právě v prostoru mezi „věčnými“ hodnotami a jejich „umístěním“ v konkrétních životních situacích vznikalo potřebné dramatické napětí (Bogatyrev 1940, s. 168–181).

Středověké divadlo bylo divadlem typů – podobně jako jeho pozdní dědic a nástupce; známý dramatický děj se v tomto divadle stával spíše rámcem pro herecké akce interpretů, a proto se často rozpadal v jednotlivé výstupy a scénické obrazy s ustálenými dramatickými



Obr. 11. Středověká fraška (Francie, sotie). Na vlivy pozdního římského mimu, zejména obhrablé „atellany“ (1. století n. l.), v níž vystupoval také šašek (stupidus), navazovala středověká evropská fraška; právě tradice tohoto komického divadla s typickou postavou šaška-blázna však ve Francii vytvořila i typ parodické společensko-politické frašky, takzvané sotie (z francouzského slova sot), na niž se specializovalo zejména proslulé herecké bratrstvo „Bezstarostné děti“ v Paříži (1380–1422).

situacemi a schematickými typy postav: opilý muž, hádavá žena, hloupý sedlák, líný mladík, lékař-šarlátán atd. Proto mohlo být už ve středověkém divadle a znovu v českém divadle lidovém tolik místa pro situační a slovní komiku, pro improvizaci i variabilitu inscenací a obecně – pokud se týká typologické charakteristiky – i tolik statických, epických a ilustrativních pasáží (Svejkovský, 1968, s. 78–79).

Středověká literatura bývá nazývána literaturou bez autorů a generací; totéž lze říci také o středověkém divadle a o tradičním divadle lidovém. Středověké divadlo stejně jako divadlo lidové bylo jednotné svým světovým názorem, svými tématy i jejich zpracováním. Tytéž hry, které lze obtížně časově i místně zařadit, se vyskytovaly po staletí; nálezy dramatických rukopisů neměly nic společného s místem vzniku hry, k lokalizaci nepomáhala ani v lidovém divadle jména autorů či písarů. Anonymita podporovala zálibu v autoritách, k nimž patřila zejména bible a náboženské spisy – a naopak: obdiv k autoritám podporoval anonymitu tvůrců. Citáty a parafráze byly v lidovém prostředí tak ceněny, že i umění lidového dramatika a interpreta spočívalo namnoze ve výběru vhodných autorit. Záliba v citátech – *topoi, loci communes* – ovlivnila jejich frekvenci v náboženském i ve světském dramatu; typické bylo využití sentencí a přísloví, přičemž po vzoru takzvaných exempel, která demonstrovala platnost křesťanských ctností a morálních zákazů (Dvořák 1978, s. 7–14, Vidmanová 1995, s. 120–126), bylo využíváno i v sousedském divadle českých lidových písmáků tradice oblíbených interludií jako emblematických scénických obrazů (obr. 11).

Středověkým hercům – podobně jako pozdějším lidovým interpretům 18. a 19. století – nešlo přitom o skutečnou podobu s typem hrdiny; zpravidla pohybově nadaní herci, mimové a imitátoři neusilovali o jevištní ztotožnění s dramatickou postavou, kterou měli představovat – naopak. Nadsazená nápodoba, často karikatura postavy, vynikala zejména v případě ženských rolí, představovaných muži, a v tradičním divadle lidovém rovněž u některých komických či záporných postav. Právě tento odstup lidových herců od představované postavy umožňoval divadelní realizaci některých, například dialogických textů, také jediným interpretem. Ústní přednes si ovšem vyžadoval využití některých specifických kompozičních a stylistických prostředků: k nim patřilo i v lidovém divadle obvyklé lineární řazení motivů, opakování

i oslovování diváků, ustálené formule, zpěv či tanec atd.; verš musel usnadňovat divákům vnímání textu – byl znakem prestiže a „literárnosti“ projevu rovněž v tradičním lidovém divadle – a proto při obvyklém osmislabičném verši bylo rovněž využíváno také vázání do strof nebo méně často do dvojverší (Svejkov-



Obr. 12. Šaškovský výstup (Mladoboleslavský kancionál, Janíček Zmílelý z Písku, po roce 1500). Iluminace známého malíře je zpodobněním reálného divadelního výstupu, které však v prostředí významného českého utrakvistického města zřejmě neslo i skryté morální naučení.

ský 1968, s. 78–79).

Ovšem středověká kultura – podobně jako tradiční kultura lidová – byla především kulturou gesta; proto gesta, která oživovala dramatický děj a dávala mu konkrétní smysl, patřila k typickým znakům charakterologie postav nejen ve středověkých mystériích (Le Goff 1991, s. 333–334), ale rovněž v tradičním českém divadle lidovém: gesta víry, gesta modlitby, gesta kajícího, žehnání či vymítání, ale také různé choreografické prvky obřadních lidových ceremoniálů, přispívající zároveň k realistickým tendencím děje, byly vedle dynamických hereckých akcí interpretů tradičních komických či lidových postav zřejmě stabilní součástí pozdních folklorních inscenací.

A jestliže je pro období středověku symptomatické, že nemá vyhrazené místo pro divadlo a improvizované scény vznikají všude tam, kde je středisko společenského života – před kostelem, ve mlýně, na trhu, v hospodě – pak totéž platilo i pro pozdní diva-

dlo lidové, které k těmto tradičním prostorám s jejich fiktivní hranicí mezi herci a diváky připojilo pouze školní světnici, selskou jizbu či svah blízké louky, na němž vybudovalo jednoduchou jevištní konstrukci. K situačním náznakům sloužily většinou jen nejnutenější rekvizity, pouze u rozsáhlejších her (například náboženských) lze v tomto divadle předpokládat jednoduchou dekoraci jevištního prostoru (Blahník 1939, s. 142–144, Le Goff 1991, s. 336) (obr. 12).

Středověké divadlo, které vytvořilo tradici evropské divadelní kultury jako umění pro nejširší společenské vrstvy, nicméně předurčilo i znakový charakter pozdních lidových inscenací. Neboť ideová koncepce, která prodloužila životnost středověkého divadla v období české reformace 16. století, obohatila tuto prestižní tradici v podstatě pouze některými formálními kompozičními postupy a prostředky epického školského dramatu, které bez ohledu na rozdílnost obsahu začínalo zpravidla používat názvu komedie. A které z klasické římské komedie převzalo úvodní prolog, případně argumentum, v němž herec (herold,

hlasatel) uvítal obecenstvo, oznámil obsah děje a představil jednající osoby. Ze školské praxe latinského dramatu byly převzaty i závěrečné epilogy, využívané k výkladu o morálním smyslu děje, přičemž součástí představení zůstávala i veselá interludia (intermedia), případně krátké výstupy bláznů, čertů, sedláků, židů ..., ale také hudební či taneční vložky.

Hlavním výrazovým prostředkem epického školského divadla však bylo slovo. Dramatický přednes veršovaných textů pracoval s diferencovanou, emocionální výslovností, která spolu se statickým herectvím odpovídala sociálnímu statusu měšťanského vzdělance i výchovně vzdělávacím cílům tohoto typu humanistického divadla. Rétorický výkon interpretů vedl k uměřené gestikulaci, když pouze u světských výstupů a komických postav s lidovými prvky docházelo k uplatnění živějšího hereckého projevu. Nezájem o divadelní dekoraci souvisel s převahou biblických her a teprve postupně docházelo k modifikaci jeviště, když vedle „neutrální“ scény začínalo být pod vlivem středověkých mysterijních představení uží-



Obr. 13. Renesanční divadlo (Dubrovnik, 16. století). Neobvyklý pohled do zákulisí jeviště i do „hlediště“ v průběhu veřejného městského představení v období rozkvětu takzvané dubrovnické renesance, kdy zde zároveň převládal významný vliv italské kultury.

váno také náznakové jeviště s předscénou a s jednotlivými celami (mansiony) v jejím pozadí (Cesnaková-Michalcová 1968, s. 108, 110, 128 aj.).

V těchto intencích vývoje školského divadla humanistických vzdělavců pokračovalo školské řádové divadlo doby baroka, reprezentované v českých zemích především tvorbou profesorů poetiky a rétoriky Tovaryšstva Ježíšova. Řádová divadelní produkce 17. století byla oceňována podle toho, jak účinně dokázala v duchu školských latinských učebnic poetiky vyjádřit tajemství víry a morální zásady protireformního katolicismu (Ryba 1926, s. 434–565). Člověk ve školském divadle doby baroka se řádovým dramatikům jevil zpravidla jako bytost nerozhodná, a tedy kolísající ve svých mravních postojích: jeho chování proto líčili jako výsledek sváru dobrých a zlých vlastností, sváru, který byl na jevišti charakterizován zejména nesmiřitelností stanovisek, a tedy řadou dramatických krizí a peripetií. Ve veřejných školských inscenacích tradičních dramát tak docházelo většinou ke vzniku pestré, expresivní divadelní podívané, která s typickým dobovým patosem zdůrazňovala i některé realistické aspekty soudobého života: například dramatické situace mučení, výslechů, poprav, ale také emocionální výjevy snů či prorockví, které vycházely z hereckých, rétorických i pěveckých výkonů interpretů. Dramatický spor byl v jezuitských moralitách často vytvářen ve formě alegorické disputace, ilustrované poté reálnými příklady ze života – vedle postav realistických vystupovaly tak na jevišti i personifikace idejí a antropomorfované pojmy. Zatímco některé historické hry jezuitské školské produkce vznikaly rovněž na náměty z „vlasteneckých“ dějin – například hry o sv. Václavovi, o sv. Cyrilu a Metodějovi

nebo o sv. Janu Nepomuckém (Port 1968, s. 187, 191); ovšem i v těchto školských hrách, zčásti vycházejících z „dvorského“ prostředí, bylo řádovými dramatiky doporučováno „vystupování směšných osob“ (Bohuslav Balbín).

Nejčastější formou školského jezuitského dramatu byla však forma deklamací: šlo o volnou řadu epizod bez společného dramatického konfliktu a jediného místa děje, která byla obvyklá zejména při cyklech pašijových a mariánských, případně božítelových her. Školské divadlo většinou využívalo efektních jazykových a stylistických prostředků – narážek, paralel, citátů, metafor aj. – přičemž čerpal z náboženských i světských předloh, historických příhod i antické mytologie. Herecký projev vycházel především z mimiky a gestikulace jako typických divadelních znaků – rozhodující byl celkový výtvarný dojem, jehož vzorem byly barokní sochy a obrazy, ale také dvorský, případně lidový tanec (Port 1968, s. 191) (obr. 13).

A tak kontinuita tradice středověké literatury a středověkého divadla v českých zemích, zprostředkovaná školským humanistickým divadlem a jeho modifikací v podobě barokní školské produkce, přispěla i ke konstituování tradiční české divadelní kultury jako kultury lidové v období, kdy docházelo k diferenciaci profesionální a neprofesionální divadelní produkce, a tedy k následnému zužování sociální základny tradičního českého divadla.

3.1. V proměnách baroka

Člověk v tradičním náboženském dramatu českého lidového divadla 17. a 18. století byl – podle dochovaných textů soudě – charakterizován poměrně širokou škálou dramatických typů: od jednoduché, schematické typologie postav vánočních a velikonočních her, poplatných liturgickému původu a epickému základu evangelií, který převažoval nad vlastním dramatickým ztvárněním především u postav protagonistů, až po tendence k realistické či naturalistické

žánrové drobnokresbě, jak se vyvíjela už na okraji středověkých liturgických her.

Zmíněné tradiční tendence k vysokému stupni stylizace prestižních dramatických postav nebyly ovšem ve vánočních a velikonočních hrách, které vznikaly volným spojením někdejších liturgických epizod, zcela důsledné. Vedle osob ryze liturgického původu a rázu vystupovaly totiž v těchto nábožensko-výchovných dramatech lidového divadla i osoby, které svým

pojetím vlastní rámec liturgického děje překračovaly. Tak například v Kocmánkově *Actu pobožném o narození Syna Božího* vynikala v tomto směru postava pěstouna Páně sv. Josefa, v jejímž pojetí se objevovaly některé realistické prvky, související s dobovou sociální typologií lidové postavy tesaře; tak tomu bylo například ve výstupu s poslem, přicházejícím ohlásit návštěvu svatých tří králů od Východu:

Actus pobožný o narození Syna Božího

„Jozef jde k poslovi:

Nu, posle, ty přece čekáš,
kolik konvic piva zmeškáš!
Mluvil jsem s Marijí Pannou
Tak, jakožs žádal, o věc tvou.
Máš těm králům oznámiti,
že mohou volně přijíti,
jestliže jen oškliviti
sobě nebudou v chlév vjíti,
neb jinde neměla místa
s děťátkem svým, jest věc jistá.

Posel:

To já, starečku, rád slyším,
pročež v rychlosti pospíším
k mým pánům a jim oznámím,
relací od vás učiním.
Než jesti mi na tě líto,
velmi hrubě a to proto,
že mi tím pivem vyčítáš
Ó! Co ho sám nerad píváš?
Tož' sobě mnoho zachoval,
že by(s) téměř bídný zůstal
bys nevypůjčil košíčku
sobě, též také čepičku.
Což jsem tě řal, jako kordem.
Povímť více, až se sejdem!

Jozef:

Ó, jdi radši, bodej zabit
byl aneb kyjem dobře zbit!
Dal-liže mi škales, hádej,
Musí býti velmi zralej.“

Kocmánek, Václav: *Actus pobožný o narození Syna Božího*. In: Kalista, Zdeněk (ed.), *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha: Melantrich, 1942, s. 35–68. (K vydání připravil a úvodní studií spolu s poznámkami doprovodil Zdeněk Kalista. Ukázkou vybrala Ludmila Sochorová, s. 57.)

Barokní senzitivitou a žánrovými prvky jiného druhu byla ovlivněna idylická scéna Panny Marie a sv. Josefa u jesliček, vložená do děje po výstupu klanění pastýřů:

„Tuto zpívá Panna Maria:

Jozef! Milý Jozefe,
koleb to malé dítě:
Pán Bůh ti to zaplatit ráčí
hojně v tom nebeském království.
Jozef zpívá:
Maria, ctná panenka,
jáť kolíbám děťátko,
vědouc o tom konečně,
že mi to zaplatí v království věčně.
Panna Maria mluví:
Ach, milý Jozefe, což já se starám,
že tak velmi strhané plénky mám.
Těž mouky, ani krupice nemáme,
z čehož dítěti kaše naděláme?
Líto mi jesti na ně hleděti,
že je vidím tak bídně ležeti,
neb milátko skoro dnes nejedlo,
hladem mi velkým všeckno umdlelo.

Jozef:

Nestarej se tak, panenka,
o to tvé malé děťátko,
neopustíť ho Bůh milý,
věř o tom, v nižádnou chvíli.
Však tuto ještě v rendlíčku
kaše zůstalo trošičku.

Panna Maria:

Inu, zhřejž tedy ostatek tý kaše,
ať se jí posilní děťátko naše!
Než hled, aby jsi jí nepřipálil,
již by jsi mi smutné panně spravil,
neb by sice připálený kaše
nechtělo jísti děťátko naše.

Jozef:

Rád to udělám, Maria,
jakž mi rozkáže milost tvá.
Než jest tě mi velmi líto,
ctná panenka, a to proto,
že se tak hrubě fresuješ
a srdce si zkormucuješ
o tu mouku a krupici.
Nestarej se o ty věci!

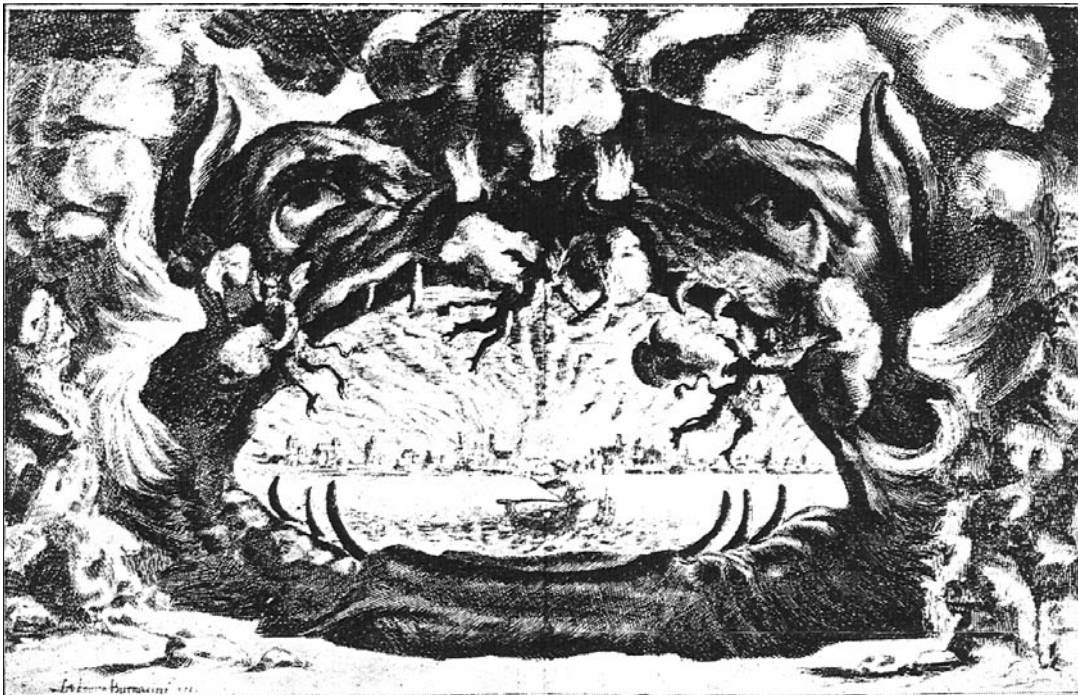
Jestliže bychom kde vzítí
neměli, chci uvěřiti
od některého dobrého
člověka, přívětivého.
Pakliťnás lidé opustí,
věz, žeť nás Bůh neopustí!
Panna Maria:
Ba jistě já v žádném jiném
kromě v Pánu Bohu samém
svou naději všecknu skládám,
neb v světě málo přátel mám.“

Kocmánek, Václav: Actus pobožný o narození Syna Božího. In: Kalista, Zdeněk (ed.), *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha: Melantrich, 1942, s. 35–68. (K vydání připravil a úvodní studií spolu s poznámkami doprovodil Zdeněk Kalista. Ukázkou vybrala Ludmila Sochorová, s. 42–44.)

Naopak drsně realistickým pojetím vynikala v *Komedii o vzkříšení Páně* Jindřicha Khintzera Příbyslavského (který ji 8. dubna 1656 věnoval „panu purkmistru a raddě města Knína Hor zlatých ... za pre-

zent Zeleného čtvrtku“) scéna žoldnéřů, hlídajících Kristův hrob, jež nejen souvisela s naturalistickými motivy života námezdních vojáků 17. století (Kalista 1942, s. 35–68), ale i s úsilím o realistickou jazykovou charakteristiku postav židovských strážců.

V tomto ohledu byly patrně přechodným článkem vývoje lidového divadla, směřujícího k realistické žánrové drobnokresbě, už známé postavy barokních moralit, jejichž nejstarší ukázkou z okruhu české měšťanské produkce představovala tábořská hra *Zrcadlo masopustu* z roku 1690. Tradiční masopustní moralita, která se vyznačovala vlivy jezuitské školské poetiky, byla postavena na střídání realistických a alegorických výstupů, přičemž vedle hlavní postavy zbožného měšťanského hospodáře představovala ve výstupech z městské krčmy jak zjištnou krčmářku, tak i rázovité „figury“ zhýralé městské chasy. Právě pojetí těchto lidových postav, připomínajících typické barokní personifikace lidských hříchů, přivádělo v závěrečné scéně na jeviště také postavu Neznaboha, jehož čert – vystupující zde ve zlověstné podobě Lovce duší – posléze odnášel do pekla.



Obr. 14. Pekelná brána v podobě dračí tlamy (Víděň, 1667). Návrh italského scénografa Lodovica Burnaciniho pro dvorské představení holdovací hry Francesca Sbarry *Il pomo d'oro*, které se konalo při příležitosti narození prvorozeného syna císaře Leopolda roku 1667 ve Vídni. Návrh dekorace pekelné brány dokazuje setrvalost středověké tradice, která kromě dračí sluje či pekelné propasti často využívala i podoby dračí tlamy.

Zrcadlo masopustu (1690)

Neznaboh:

A věříš ty (v) peklo také?
a oheň a muky ňáké?
Kněží to jen vymyslili,
abychom je strachem ctili.

Hospodský:

Jakouž Bůh trpělivost má?
Aneb čerta není doma?

Neznaboh:

Není Boha, ani pekla,
ani ohně, ďábla, čerta.
Není jiného života
krom toho, který nyní má.
Co se najíš a nabumbáš,
si povolíš, ten svůj díl máš.

Neznaboh:

A zdaliž jest duše jaká
Po smrti živa? Chachacha!
Já, bych tu jen kupce měl,
Hle, o to bych se pokoušel,
na tom místě bych ji prodal
a ty bys se na to díval.
Nepřel bych se s kupcem
mnoho,
dal bych ji velmi lacino.
Za pintu dobrého vína
aneb za pár pinet piva.“

Kalista, Zdeněk (ed.): Zrcadlo masopustu. In: Kalista, Zdeněk, *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha: Melantrich, 1942, s. 137–182. (K vydání připravil a úvodní studií spolu s poznámkami doprovodil Zdeněk Kalista. Ukázku vybrala Ludmila Sochorová, s. 172–173.)

Mezi jednotlivými hříšníky v městské krčmě mohli však přítomní diváci spatřovat v „paní Trampulince“ rovněž jednu ze známých postav profesionální italské „commedie dell’arte“ (Kalista 1942, s. 137–181) (obr. 14):

„Kuchtík:

Tu jsem doma sekáč dopadl
a na ptáky rožník popadl,
hodí se vám do kuchyně,
zaplaťte mi všechno v víně,

pivo mám beztoho doma.

Šenkýř(ka):

Nechť mi jen každý dá, co má,
já zase dám, co jen chce kdo.

Kuchařka:

Slyšte vy, paní šenkýřko,
tuhle máte rybný kotlík,
stojí on za zlatý(ch) tolik,
kolik má noh, na nějž budu
píti víno a kořalku
samou po tři dni
douškem s těmito mládenci
za zdraví mateřídoušek,
všech vinopilých panenek.
Nalejte mi po půlčičkách,
po džbánkách a skleničkách!
Šenkýřka:

Dobře, paní Trampulinko,
má nejmilejší kmotříčko.
Nu, dudaři, zabruč jednu,
ty houslaři, jed’ nahoru!“

Kalista, Zdeněk (ed.): Zrcadlo masopustu. In: Kalista, Zdeněk, *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha: Melantrich, 1942, s. 137–182. (K vydání připravil a úvodní studií spolu s oznámkami doprovodil Zdeněk Kalista. Ukázku vybrala Ludmila Sochorová, s. 155.)

Pronikání žánrových prvků a realistických motivů, přispívající k věrohodnosti jednotlivých dramatických „person“ včetně tradičních náboženských postav, mohla v lidovém prostředí usnadňovat také skutečnost, že některé z vánočních či velikonočních her vznikaly nikoli na základě evangelií, ale na základě populárních náboženských spisů, jakým byl například *Veliký život Pána a Spasitele našeho Krista Ježíše a jeho nejsvětější a nejmilejší matky Marie Panny Martina z Kochemu*, který byl v českém překladu poprvé vydán roku 1698. Popularity Kochemova spisu využil neznámý autor podkrkonošské *Hry o narození Páně* – snad místní duchovní či učitel, který některé kapitoly dialogicky rozvedl, jiné části, například celé odstavce textu do dramatu přímo převzal. Vánoční hra z Podkrkonoší, kde obdobným způsobem vznikaly také hry německých lidových divadelníků, měla nepochybně úspěch: protože převzetím hlavních výstupů vznikla i její kratší verze – lokální adaptace, využívající pís-

ňových meziaktních vložek, ale i epizodických realistických postav, jejichž drsnější rysy tvořily rovněž tradiční a jistě vítaný kontrast důstojným postavám protagonistů (Menčík 1894, s. XXII–XXV).

Spis Martina z Kochemu inspiroval však také vznik velikonočních her v okruhu lidového divadla – například podkrkonošské *Komedie o umučení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, která našla regionální ohlas v podobě dalšího velikonočního dramatu *Umučení Páně*, známého rovněž pod názvem *Lastibořská hra*:

Umučení Páně (Lastibořská hra)

„Ježíš sedne za stůl i učedníci, i Lazar, Matka, Marta; Majdalena stojí.

Lazar:

Ó Páne, zpomeň na ty
jenžto sou (v) stínu smrti zajati,
v limbu se trápí, na tebe čekají,
tvou přítomností obveseleni být žádají,
abys je smutné potěšil.

Ježíš: K tomu sem já z nebe vyšel,
proto sem se na svět zrodil,
abych je již vysvobodil
skrže mou přehořkou a nevinou smrt.

Ó mdlá náuro, kterou má člověk!

Matka:

Ach nástojte, kterak Syn můj zbled!
Ó přerokošný Synu jediný,
jak si ty všecken zemdený!

Majdalena leje mast na hlavu Ježíše:

Přijmi, Páne k občerstvení
vůni drahé masti této.

Nic mně to nebude líto,
jen kdybych mohla občerstvití tebe.
Ostatně ráč Pán Bůh posilnit tebe.

Jidáš vstane:

Majdaleno, řeknu tobě,
k čemu jest ztráta masti
tak drahé?

Dokonalejší by byli skutkové,
aby se byla prodala,
darem souc dána, chudým
rozdala.

Ona košťuje přes 300 peněz.

Učedníci:

I pročs to učinila, hned nám
pověz!

Pravda jest, poněvadžs ji
chtěla dát Pánu,
pročs to neoznámila jemu?
On by ji co nejdraž prodal,
a co by nespotřeboval
mezi chudé rozdál
celou tu sumu zajistě.

Ježíš:

Závistiví, aj, proč ji rmoutíte?
Co jest učinila, to vy nevíte.
Chudí vám budou vždycky
přítomni,
ale mne budete zbaveni.“

Hrabák, Josef (ed.): *Z Lastibořské hry velikonoční*. In: Hrabák, Josef, *Lidové drama pobělohorské*. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 109–131. (K vydání připravil, poznámkami a slovníčkem opatřil Josef Hrabák. Ukázku vybrala Ludmila Sochorová, s. 121–122.)

Ráz adaptací nasvědčuje tomu, že zmíněná podkrkonošská *Hra o narození Páně*, *Umučení Páně* a další dochovaná hra s názvem *Vzkříšení Páně* měly původně patrně společného autora, a tedy tvořily souvislý cyklus. Ve hře *Vzkříšení Páně* se vedle ohlasu Kochemova apokryfního spisu objevil zejména vliv tzv. Evangelia Nikodémova – dalšího populárního náboženského spisu, který byl rozšířen už ve středověku (Menčík 1895, s. III–VIII, XII).

V tradičním náboženském dramatu lidového divadla, kde nebylo třeba jednotlivé hrdiny teprve představovat, vystupovaly ovšem na jevišti „hotové“ postavy protagonistů, které požadavek psychologického vývoje dramatických charakterů neznaly, protože ho přirozeně nepotřebovaly: Ježíš, Panna Maria, Josef, apoštolové, Marie Magdalena, ale i Herodes atd. – byli natolik dramaticky a divadelně jednoznačnými typy, že se stali mluvčími a nositeli určitých ideálů, dobových názorů či nábožensko-výchovných naučení. Tatáž situace nastávala také u oblíbených hagiografických dramát, která však byla už charakterem konfliktu a kompozicí dramatického děje předurčena k větší sevřenosti a výrazové expresivitě děje i často pateticky vypjatých hrdinských dramatických typů (Kalista 1941, s. 242–248, Šalda 1935–1936, s. 167–169) (obr. 15).

České lidové divadlo se svou zužující se sociální

základnou, jež byla už od 17. století představována především tradiční lokální společností malých venkovských měst a vesnic, se navíc v případě hagiografických dramát utvářelo převážně na půdoryse středověkých legend, kancionálové produkce a barokní



Obr. 15. Jean Baptiste Molière: *Psyché* (Armande Béjartová, 1642–1700). Herečka společnosti Jeana Baptisty Pocquelina (Molière) (1622–1673), od roku 1658 dvorního autora francouzského krále Ludvíka XIV., který ve své tvorbě navazoval na dědictví antiky, italské komediografie, ale i francouzského lidového divadla.

hagiografie. Barokní modifikace starší literární a divadelní tradice tedy pracovala nejen s opakováním či vrstvením kanonických látkových a dějových motivů, ale především s modelovým prototypem hrdinské postavy světce – mučedníka a divotvorce, představujícího dobově, sociálně i lokálně, případně zemsky a nacionálně variabilní ideál svatosti, a zároveň

recepti tohoto historicky podmíněného ideálu v lidovém prostředí – tedy jeho sepětí s mentalitou tradiční společnosti, vycházející mnohdy z předchozí ústní tradice (Kroupa 1991, s. 12).

Také v hagiografickém dramatu tradičního českého lidového divadla byl hrdina prezentován jako historicky konkrétní člověk, jenž díky svým skutkům a životu v souladu s křesťanským morálním kódexem získával nadlidské duchovní rozměry. Jestliže je proto někdy barokní legenda považována za jakýsi „poetický katechismus“, rozšířený zejména v 17. století, pak barokní legendické a hagiografické drama působilo na lidovém jevišti nepochybně jako svého druhu „katechismus naturalistický“. Barokní typ světce či světice představoval totiž nejen výjimečnou osobnost, ale zároveň člověka, dojmajícího v tomto světě útlaku a násilí svou křehkostí a fyzickou bezbranností – tedy vlastnostmi, které vynikaly zejména u postav dívčích světic a mučednic. Svým utrpením a na jevišti názorně demonstrovanou mučednickou smrtí představovali tito hrdinové v dramatickém střetu s tyranem, zpravidla hrubým a násilnickým typem světského vladaře, charakteristický barokní typ pasivního hrdiny ještě v pozdním divadle lidovém (Kalista 1942, s. 113–136). Proto postavy světců a světic mohly v lidovém prostředí působit nejen ve smyslu etickém a estetickém, ale patrně také ve smyslu aktuálního sociálního modelu. Rovněž z tohoto pohledu mohly opětovně dojmout tradiční hry o sv. Dorotě, sv. Barboře a o dalších oblíbených lidových světicích či světčích – patronech; příběhy, jejichž různé dramatické verze a varianty, odlišující se stupněm či kvalitou rozpracování známých kanonických motivů, byly v českých zemích rozšířeny zejména v případě občůzkových her o sv. Dorotě. Východiskem této tradice lidového divadla přitom mohly být už středověké latinské texty dorotských legend, protože staročeská píseň o sv. Dorotě, ani dochovaná prozaická legenda neobsahovaly všechny motivy, obsažené ve výstavbě dochovaných dramatických textů (Gebauer 1941, s. 179–189, Horálek 1948, s. 37n., Sirovátka 1970, s. 129–134).

Jednu z nejzajímavějších ukázek této produkce představovala *Komedie o sv. panně Dorotě*, pocházející ze sklonku 17. století, která v základní osnově dramatického děje respektovala znění latinské legendy, obsažené v reprezentativním souboru *Vitae sanctorum* z roku 1696 (Kalista 1941, s. 242–248). V postavě oblíbené lidové světice představovala barokní školská

hra „v mravích spanilou“ královskou dceru, podstupující v rámci expresivně vyhraněné charakteristiky naturalistické scény výslechů, disputací, přemlouvání, mučení a posléze i mučednické smrti. Ke gradaci konfliktu světice a pohanského krále Maxentia využívala hagiografická hra také několika epizodických postav s jejich náhlými charakterovými zlomy a závěrečným obrácením ke křesťanství, přičemž emocionalita děje byla ovlivněna motivy barokní takzvané svatební mystiky i výjevem zázraku:

Komedie o sv. panně Dorotě

„Král k služebníkům praví:
Pěknou, šlechetnou Dorotu
přede mne postavte hned tu!
Jdou oba pro ni a služebník 2. praví:
Doroto, máš k králi jíti
Chce tě ještě vyslyšeti.
Dorota:
Aj, nežádám sobě jistě
více býti na tom světě.
Než za mými sestřičkami
chci jít na smrt rozmilými.
Služebník 2. Jde pro kata a řekne mu:
Jdou s ní před krále a král k ní:
Medle, lituj těla svého
Doroto, ušlechtilého,
a nebuď tak zatvrdilá
jako skála neustupná
a bohům se našim klaněj,
budeš mou královnou, to znej!
Dorota zuřivě odmlouvá:
Nepokoušej mne, pohane,
krvavý lotře, tyrane!
Darmo o všechno pracuješ,
mne v pravdě míti nebudeš.
Mámť já ženicha milého,
Krista Pána, choti svého.
K němuť já se jíti strojím,
čekáť mne on, to dobře vím.
Čistotu mu chci zachovat
a na tom též mile skonat.
A protož ty hned na krátce
spokoj se, prokletý zrádce!
Král hněvivý praví:
Ach, ach, ach! nešlechetná ty,
nechceš přijíti mé rady,
Proto ihned ji tam vemte,

bez milosti ji stít dejte.
Služebník 2. Jde pro kata a řekne mu:
Mistře, máš se zachovati,
k ní a bez meškání stíti
nechce, mu v ničemž svoliti.
Kat ji vezme a řekne:
Pod' sem, ty zlostná Doroto,
setnu ti hlavu, měj za to.
Teofil:
Hej, Doroto, kam tak spěšně
pospícháš, velmi radostně?
Dorota:
Pospíchám já k choti svému,
ženichu nejmilejšímu,
do zahrady přerokošné,
ovoce a vůně plné.
Tam já se budu těšiti,
růže a kvítí trhati.
Teofil:
Poněvadž k nejmilejšímu
pospícháš ženichu svému
do ráje tak rozkošného
pošli mně též růže z něho;
tak poznám, že pravdu mluvíš,
jestli to skutkem naplníš.
Dorota:
Chci ti vše ráda splniti,
jen mne chtěj v paměti míti.“

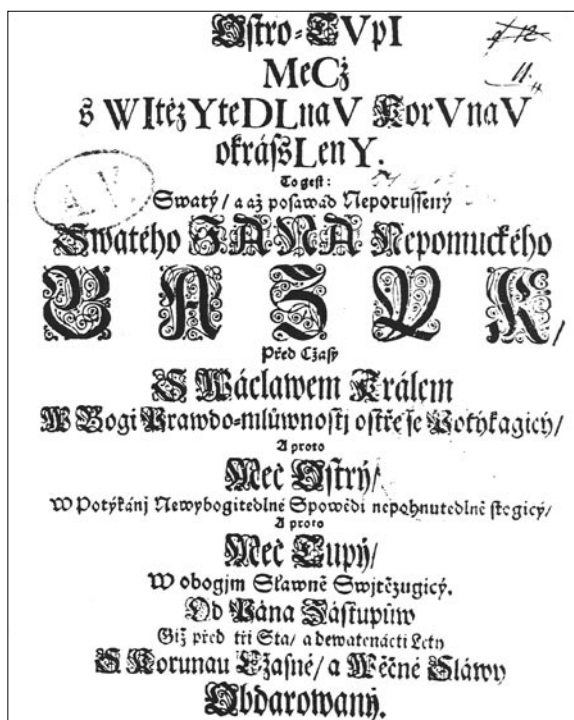
Hrabák, Josef (ed.): *Komedie o svaté panně mučednici Dorotě*. In: Hrabák, Josef, *Lidové drama pobělohorské*. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 47–63. (K vydání připravil, poznámkami a slovníčkem opatřil Josef Hrabák. Ukázkou vybrala Ludmila Sochorová, s.57–58.)

Následovala scéna popravky světice a zázraku, pod jehož vlivem se Teofil a později také kat stali vzápětí rovněž křesťany a skončili na lidovém jevišti mučednickou smrtí:

„Služebník 2. oznamuje králi a král nastavuje uši:
Ach, ouve, ouve, králi, zle,
na obě strany nedobře!
Tam písař náš nešlechetný
poslechl také Doroty.
Již Krista Pána vyzývá

a, až se rozlívá, zpívá.“

Hrabák, Josef (ed.): *Komedie o sv. panně mučedlnici Dorotě*. In: Hrabák, Josef, *Lidové drama pobělohorské*. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 59. Ukázku vybrala Ludmila Sochorová, s. 59.)



Obr. 16. Tisk *Ostrotupý meč z vítězedlnou korunou okrášlený* (J. V. Tibelli, Hradec Králové 1743). Titulní list tisku libreta svatojanského oratoria J. J. Hlavy, na jehož základě vznikla jediná známá česká lidová hra o zemském patronu Janu Nepomuckém ve Vamberku.

Komedie o sv. panně Dorotě, dochovaná v jednom ze známých rukopisných sborníků strahovského premonstráta Jiřího Evermonda Košetického (zemřel 1700), v níž se uplatňovaly vlivy takzvané svatební mystiky i typické prvky, postupy a prostředky barokní divadelní estetiky, představovala zároveň epizodickými odbočkami a motivy i některými postavami zatím nejrozvinutější verzi známých lidových dorotských her (Kalista 1941, s. 322–324).

Člověk v tradičním náboženském dramatu byl však jako typ hrdiny znakově utvářen i na pozadí dobové kancionálové a hudebně dramatické produkce – dokladem může být například anonymní *Komedie*

o sv. panně a mučedlnici Barboře, dochovaná v pozdním opise mladého krejčovského učně Dominika Víška z Vamberka z roku 1805 (Král 1897, s. 68–70, 154–156). Česká lidová hra, inspirovaná prozaickými i veršovanými verzemi legendy, vycházela totiž v základní výstavbě textu ze známé písně o sv. Barboře, uvedené v kancionálu Šimona Lomnického z Budče (vydání z roku 1595) a doplněné některými dějovými motivy, které souvisely se znalostí školského dramatu i s úctou k patronce města Vamberka (Štovičková 1999, s. 301–305). V této souvislosti však nelze opomenout skutečnost, že exkluzivní zdroj inspirace českých lidových divadelníků 18. století představovala zřejmě rovněž barokní duchovní oratoria a sepolkra: k tomuto okruhu barokní hudebně dramatické produkce náleželo totiž české libreto kaplana J. J. Hlavy *Ostrotupý meč z vítězedlnou korunou okrášlený*, provozované v Hradci Králové už roku 1735, které se stalo základem pozoruhodné české lidové hry – *Komedie o sv. Janě Nepomuckém*, dochované v opise z roku 1805 ve městě Vamberku (Helfert 1924, s. 28n., Sochorová 1985, s. 438–446) (obr. 16).

Neboť zatímco reprezentativní barokní opera zůstávala po dlouhá desetiletí – až na výjimky – mimo dosah lidového, zejména vesnického prostředí, právě barokní duchovní hudba 18. století se nepochybně stávala jedním z významných podnětů českých lidových hudebníků, zpěváků i divadelníků. A tak na základě tisku libreta zmíněného duchovního oratoria, vydaného v Hradci Králové už roku 1743, vznikla a na Vamberecku se údajně ještě začátkem 19. století provozovala i jediná česká hra o zemském svatci Janu Nepomuckém, známá zatím z okruhu českého lidového divadelnictví (Johanides 1973, s. 120–121). Neznámý dramatik, který adaptoval barokní libreto náchodského kaplana J. J. Hlavy, však po krátkém prologu v textu své české hry výmluvně uchoval alegorický výstup *Země České a Prozřetelnosti*:

Komedie o sv. Janu Nepomuckém

„Zem česká:

Co to nového znamená
neobyčejné bubňů hřmění,
co nového povídá
tak hlučné trub zvučení?
Zdaliž mě tak vesele
k soudu volají anjelé?
Ale není neděle!

Prozřetelnost: Nové boje vyvolil Pán.

Zem česká:

Nové boje! Ó nešťastné království!

Zdaliž ještě nepíše dosti
skrz boje jak pohlaví oboje,
tak města i vesnice,
každé hory, též vinice,
tak hory a oudolí
bolestně sobě stěžují.
Taková vojna hodná
Nebývá vždycky hojná.

Prozřetelnost:

Nové boje vyvolil Pán,
jenž bude bojovati sám.
Bude dnes Jan Nepomucký
ukrutně pronásledován.
Jan slavné vítězství
sám má dnes odnésti.

Zem česká:

Do boje jíti, zbraně nemíti,
Ach, jaké vítězství?
Samé neštěstí!

Kdokoliv vzbuzuje,
k bitvě popuzuje.

Všecka jiná oděná zbrojná
jsou Janu zapovězená.
Kterak tedy vítězství
má Jan odnésti?

Prozřetelnost:

Nový boj, nová zbroj
bije Pána, padá na Jana,
a proto oheň ho předejde,
zapálí jeho nepřátele.

Zem česká:

Oheň jsem viděla,
když jsem Jana spatřila.

Prozřetelnost:

Nyní ale spatř zbrojně
oděného,
totiž horlivostí místo
pancíře jeho,
místo lebky soud jistý!
Zastří tvrdý hněv v kopí!
Jestli tak nepřítel nezkrátí,
pěti kamení se uchopí –
a muž jazyka v něm stojí.

Zem česká:

Velice jest podobna

k Davidově zbroji.

Ach, kým jest tak jako
Davidův šťastný zbroj !

Prozřetelnost:

Nic se o to neboj,
jenom se do pole stroj!

Zem česká:

Snad do oudolí (Sionského)?

Prozřetelnost:

Nikoliv, nýbrž
do slavného města tvého.“

Kalista, Zdeněk (ed.): Komédie o sv. Janu Nepomuckém. In: Kalista, Zdeněk, *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha: Melantrich, 1951, s. 113–136. (K vydání připravil a úvodní studií spolu s poznámkami doprovodil Zdeněk Kalista. Ukázkou vybrala Ludmila Sochorová, s. 116–118.)

V duchu tradice školského dramatu byla koncipována i postava hrdiny české hagiografické hry – zemského světce Jana Nepomuckého:

„Jan:

Jestli smrt a život nepřemůže jazyka,
jak se v příslovích Šalamounových říká,
ač by jazyk meč ostrý,
snadno Lenivého přemůže.
Ačkoliv moci žádný v ústech meč nepřemůže,
ale skrze něj bude poražen přece
obr tento, Václav Lenivý.
Pomoz, Bože, pomoz nyní!

No, již půjdu nyní
a odejdu k pohoršení lidu.

Spravedlnost:

Aj, Jene, jdi, měj silnou naději,
ačkoliv ctnost, nejvíce nevinnost,
na světě se utlačuje
a proti ní se bojuje.

Jan:

Jistě pravdu vyvolil jsem,
pravdu mluvíti hotov jsem.
Pravda sice závist plodí,
bývá bit, kdo s pravdou chodí.
Ale, byť povstali proti mně,
nebude se báti srdce mé.
Povím pravdu před obličejem,
před králem, zuřivým obrem.

Bych taky měl dnes začít,
 nebudu pravdu tajiti,
 jeho činy bez příčiny
 bohaprázdné, spáchané nyní.
 Spravedlnost:
 Tak dobře, Jene milý,
 pospěš ku králi a buď stálý
 dobrých věcí milovník!
 Ty jsi ten pravý bojovník,
 poněvadž tak usiluješ,
 že dnes s králem bojovat
 chceš.
 S těmiž pěti hřivnami,
 to jest. s pěti smysly,
 Do dvoru královského táhni
 a všema pěti do svědomí sáhni.
 Tu Jan jde na pouť k boleslavské Panně Marii
 a říká cestou ...“

Kalista, Zdeněk (ed.): Komédie o sv. Janu Nepomuckém. In: Kalista, Zdeněk, *Selské čili sousedské hry českého baroka*, s. 113–136. Ukázkou vybrala Ludmila Sochorová, s. 119–121.)

Právě k této divadelní typizaci postavy uctívaného zemského světce, jehož lidový dramatik nechával putovat k proslulému „Paládiu země České“, mohla totiž ve východních Čechách – zásluhou neznámého skladatele, ale i místních vambereckých literátů – přispívat také tradice barokní hudební estetiky s jejími znakovými charakteristikami lidských typů a afektů, jež nacházely ohlas zejména v kantorské tvorbě 18. století.

Typologie hrdinů v tradičním náboženském dramatu – a tedy obraz člověka v lidovém divadle – byla však v českých zemích zřejmě ovlivněna i dalším barokním hudebním žánrem – italskou pastorálou, vycházející ze zpěvu a hry jihoitalských a sicilských hudebníků i pastýřů z Kalábrie a Abruzz. Znalost italské pastorály mohly totiž zprostředkovávat nejen osobní kontakty českých a italských řádových komunit – například minorita Česlav Vaňura poznal pastorální hudbu právě za pobytu v Itálii; ale mohli ji zprostředkovávat i samotní lidoví hudebníci, sloužící například v českých plucích za habsburské okupace Neapole v letech 1714 až 1734. Vedle nich pak rovněž Italové, žijící v českých zemích či někteří profesionální hudebníci, kteří v Itálii načas pobývali, mohli

šířit oblibu této tradiční lidové produkce v prostředí českých měst a vesnic (Berkovec 1987, s. 15, 25–26).

Hlavním zdrojem pro domácí tvorbu ovšem zůstávaly kancionály – písně i nápěvy oblíbených vánočních písní byly využívány skladateli i autory textů, z nichž některé texty se přibližovaly kompozicím lidových koledních obchůzkových her. Tak například tříkrálová skladba J. V. Pause (zemřel 1750), učitele v Dobrovici, odpovídající schématu vánočních her, obsahovala i postavu hlasatele, vystupujícího úvodem; pastorela „Gloria – Hej, hej, jeden i druhý“ kantora T. N. Koutníka z Chocně (zemřel 1775) uváděla typickou lidovou postavu pastýře s recitativy i s příznačnými motivy darů. Zejména oblíbené takzvané rustikální pastorely, sblíživší se rovněž některými segmentárními textovými motivy s typem vánoční kolední obchůzky, přispívaly k citovému prohloubení, a tedy k částečné konkretizaci charakteristických lidových postav. Proto se některé české pastorely 18. století staly také součástí vánočních her – například *Komédie o narození Pána Ježíše Krista* z Vamberka (Snížková 1988, s.172, 184). Jiné skladby – například česká pastorela učitele Josefa Svobody ze Sobotky, s incipitem „Zhůru pastuši, Kubo, Matouši“, která obsahuje textové shody s koledou literátů z České Třebové, doloženou už kolem roku 1700 – mohly být díky stylizaci lidových postav pastýřů předváděny také jako samostatné pastýřské kolední hry (Bužga 1985, s. 259–263, Tykač 1906, s. 121–123). O tom svědčí například vánoční hra z moravského Valašska, obsahující také některé textové motivy ze zmíněné koledy literátů v České Třebové; tak po úvodní písni a výstupu anděla se v ději hry uplatnila následující scéna pastýřů (Feifallik, 1863, s. 66–73):

Vánoční hra z moravského Valašska

„První pastýř:

Zhůru, pastuši,
 Kubu, Matouši,
 ty, Klimu!

Druhý pastýř:

Co na nás voláš,
 spáti nám nedáš,
 Kubinu?

První pastýř:

Copak tak tvrdo spíte,
 zdalíž neslyšíte
 zpívání

anjelů množství
 na této poušti
 nad námi?
 Stávej, Barto,
 stávej, Klimu,
 vesele poskakujme.
 Všichni pastýři:
 Požeň, bratře, požeň brzy,
 ať nás ta cesta nemrzí,
 poženem, poženem,
 ať tam brzy doženem.
 První pastýř:
 Co to nového
 neslychaného
 nastalo?
 Narodil se nám
 a přišel jest k nám
 Král, pán náš.
 Druhý pastýř:

Při našem stádě
 anjelé Páně
 zpívají,
 chválu na nebi,
 pokoj na zemi
 vzdávají.
 Třetí pastýř:
 Jak ty to víš,
 jak to dokážeš?
 Snadně dost:
 v Betlémě
 v chlévě na seně
 vzácný host.“

Kolár, Jaroslav (ed.): Vánoční hra z moravského
 Valašska. In: Kolár, Jaroslav, *Lidové hry z Moravy.*
Sbírka Julia Feifalika. Praha: Odeon, 1986, s. 66–73.
 (K vydání připravil, předmluvu napsal, cizojazyčný
 text přeložil, slovníčkem, bibliografií Feifalikova díla



Obr. 17. Scéna z hanswurstiády (Augsburg, 1789). Pod vlivem francouzského osvícenství navázal na snahy o reformu německého jeviště Gotthold Ephraim Lessing (1729–1789), jehož hry poznamenaly i vývoj osvícenské dramaturgie v českých zemích; nicméně postava Hanswurst přezívala v repertoáru kočovných společností i v tradičním divadle lidovém, kde oblíbený „Strakapoun“ či „Honzbuřt“ vystupoval ještě v 19. století.

a vydavadtelskou poznámkou opatřil a obrazové přílohy vybral Jaroslav Kolár. Ukázku vybrala Ludmila Sochorová, s. 67-68.)

Zatímco z oněch tradičních pastýřských koled-

typický projev senzibility baroka – však někdy kromě detailů z vesnického života obsahovaly také motivy městského prostředí (Bužga 1985, s. 259–263) (obr. 17).

Nicméně v téže době, kdy v profesionálním divadle



Obr. 18. Divadlo ve staroměstských Kotcích. Budova středověké tržnice, vybudovaná na příkaz krále Václava IV., byla z iniciativy staroměstských měšťanů přestavěna roku 1738 na městské divadlo, v němž vystupovala řada profesionálních divadelních společností až do otevření Nosticova divadla roku 1783.

ních her prosluly svou rázovitostí zejména pastýřské hry z Valašska, využívající k typizaci postav realistických detailů ze života moravských pastevců na salaších (Sirovátka 1951, s. 111–124), některé další pastorely navazovaly i na lidové hry s jesličkami. Například anonymní „Pastuší kolébka“ – jednoduchá lidová pastorela z Moravy, v níž se uplatnil sólový hlas ponocného se sborovými a nástrojovými mezihrami, obsahovala poprvé i melodii ukolébavky „Hajej, můj andílku“ (Berkovec 1987, s. 129, Snížková 1988, s.172). Právě lidové vánoční hry jesličkové – původně

18. století tradice barokních činohereckých takzvaných hauptakcí posléze vyústila v podobu kouzelné burlesky s jejími scénickými a kostýmními proměnami, hudbou, tancem i pantomimickými výjevy – v nichž se uplatňovaly improvizace Harlekýna či Hanswursta s jejich přízemními komentáři radostí a strastí všedního života – a okouzlovala i lidové vrstvy, šířila se obliba této původně hloupé lidové komické postavy postupně také v tradičním divadle lidovém. Proto pozdní barokní burleska s postavou Hanswursta, jehož představitel disponoval už mnohem více, než

tomu bylo například u tradiční komické postavy šaška-blázna ve středověkém divadle, možnostmi individuální charakteristiky, se na jevišti profesionálních divadelníků zasloužila rovněž o vznik nového, scénicky jistě atraktivního pohádkového dobrodružství, v němž se vedle pantomimy uplatňovaly také lidové tance (Scherl 1968, s.200–210).

A tak přibližně po polovině 18.století, kdy obliba burlesky v českých zemích kulminovala, vznikala zřejmě i známá *Comedie o sv. Jiří mučedníku* J. K. Killara (1745–1800), která k dramatizaci příběhu jednoho ze středověkých „vojenských svatých“ využívala rétoricky vzrušené dikce spisu J. F. Beckovského *Krve neviní žižnivi vlci Dioklecián a Maximián* z roku 1697. Mladý sládek a literát z Náchoda, který zčásti doslova převzal text barokní epické předlohy s jeho situačními zvraty a hrdinskými postavami, však zároveň k naturalistickým scénám svého dramatu, v němž kupodivu chyběly hudební i zpěvní vložky, připojil příznačně také některé tradiční motivy lidového divadla – včetně komické pantomimické dohry s postavami vychytralého Harlekýna a oklamaného žida. A právě tato dohra – patrně nejstarší libreto české pantomimy z okruhu tradičního lidového divadla 18. století – se už svým kuriózním spojením s hagiografickou hrou zdá být charakteristická pro městské prostředí doby vzniku dramatu (Sochorová 1999, s. 295–300, Spiess 1896, s. 45–52).

Pokračující tradice oblíbené kantorské „opery“ či „operety“ v českých zemích 18. století využívala nadále aplikací barokní hudební estetiky ke ztvárnění typických lidových postav: dokladem z okruhu této produkce může být například známá humorná česká *Opera bohémica de camino* varhaníka Karla Loose

z Tuchoměřic (zemřel 1772), z níž některé árie zlidověly; nebo opera pražského regenschoriho Jana Tučka *Verbování na Koňském trhu*, provozovaná – podle Jana Jeníka z Bratřic – za jeho pobytu ve svatovávřlavském semináři v Praze po roce 1764. Dokladem ovšem mohou být také známé a oblíbené takzvané hanácké operety – například *Jora a Manda* či *Marena a Kedrota* moravského premonstráta Josefa Bulína a kantora Josefa Pekárka (před rokem 1774), jejichž „árie“, přibližující se lidovým písním, na Moravě zlidověly. Mezi dalšími dochovanými kantorskými „operami“ to však byla i pozoruhodná *Opera iucunda* z východních Čech či moravská *Píseň o císaři Josefovi II.* (po roce 1790), které prostřednictvím typických selských postav přibližovaly tradiční mentalitu i aktuální názory lidových vrstev v období dozrívajících josefínských reforem. Za zřejmě nejvýznamnější ukázkou této kantorské produkce bývá ovšem zejména v tomto ohledu považována *Opera o sedlské rebelii* východočeského kantora Jana Antoše, pocházející z let 1775–1777, která vznikla jako reakce na události známého selského povstání v Čechách (Němeček 1954, s. 142–164) (obr. 18).

Na sklonku 18. století, kdy docházelo k této aktivizaci lidových vrstev, projevující se rovněž v okruhu folklorní divadelní produkce, a kdy pod dojmem činnosti první profesionální česko-německé scény – Vlastenského divadla v Praze – vznikala už první česká představení divadelních ochotníků v některých venkovských městech, začínaly se objevovat rovněž zprávy o činnosti profesionálních lidových loutkářů, jejichž repertoár byl postaven na tradiční schematické typologii zpravidla známých dramatických postav s jejich expresivní jazykovou charakteristikou: Faust, císař Dioklecián, sv. Jiří, král Amman, *Don Šajn* ...

3.2. Ve znamení osvícenských iluzí i návratů k tradici

Osvícenská idea rovnosti stavů a lidí, která nalezla takový ohlas v lidových vrstvách na sklonku 18. století, mohla být ovšem v pozdním tradičním českém divadle lidovém, které se stalo dědicem všech předcházejících domácích divadelních tradic, patrně nejsnáze tlumočena především prostřednictvím náboženských příběhů. Navíc příznačná tendence k prestižní sociální stylizaci a autostylizaci, charakteristická už pro vývoj některých známých her lidových – například pastýřských vánočních her 18. století – mohla být v tomto

období „věku rozumu“ posílena rovněž názory dobových populacionistů a fyziokratů, rozšířenými v populárních spisech pozdního osvícenství.

Chvála idealizované selské práce a selství, vedoucí zpravidla k vyzvedání mravních hodnot selského způsobu života i sociální prospěšnosti práce chudých, byla v nich často provázena také příznačnými dobovými etickými úvahami: například o chudobě, která lidi nečiní nešťastnými, když ani bohatství nemá moc učinit člověka šťastným (Kutnar 1948, s. 44–46).

Lidový tvůrce, interpret a divák, poučený svou životní zkušeností, nehodlal ovšem zmíněné úvahy tak dalece akceptovat – jak výmluvně dokládala například podkrkonošská moralita *Komedie Labyrint světa* (Kneidl 1975, s. 113–154). Nicméně účelové zveličování mravního rozdílu mezi městem a vesnicí, která je údajně díky vesnické rodině zbožnější a mravnější, protože ve městě je nakupena řada neřestí, jistě stálo za úvahu. Jak lákavá představa pro vesnického diváka i dramatika, který mohl svého hrdinu lapidárně charakterizovat už slovy: „Labyrint z Říma rozený“!

A tak rovněž obraz člověka v měnícím se repertoáru českého lidového divadla zůstával rozporuplný; přesvědčivě to dokládala rovněž podkrkonošská *Komedie o sedmi čertových osidlách*, která na půdoryse několika mravoličných výstupů, volně spojených za pomoci tradiční divadelní postavy opovědníka, přiváděla na lidové jeviště v podobě známých vesnických postav tradiční personifikace hlavních křesťanských hříchů. Například v úvodním výstupu mládence a Pejchy:

Komedie o sedmi čertových osidlách

„Tu je muzika, tu přijde Pejcha se zrcadlem,
čert jí dá zrcadlo, tu si vykračuje a do zrcadla
kouká, co krásnější.

Přijde k ní mládenec a praví:

Pod sluncem nejkrásnější panno,
smím-li se opovážit slovo promluvit.

Pejcha:

Fuj, jít on kušovat k hnojně děvce,
pro něho nic není u mého srdce,
jít on kopat erteple neb český brambory
a potom si hledat sobě roveň bandory.

Mládenec:

Aj, aj, co jsem se já opovážil k čemu
promluvit.

To jsem si nepomyslel, že tak budu bit,
taková bohyně z kuchyně, co pase svině,
nad psy i kočkama mocně panuje,
pytel hnoje a vši nečistoty,
pod drahým čepcem hnidy a vši,
pane čerte, pojď a vezmi si z osidla
ptáka,
zdaliž to není proti Bohu velká
pejcha.

Čert:

Já jsem čekal, také-li jich víc bude,

jenž by se zhlíželi v mém zrcadle,
zatím v tom osidle pejchy již
ptáčka mám,
obrátil list a podívám se jinam.
Pojd se mnou, panenka, já tobě
krásného
ženicha opatřím, pána velikého,
tobě takový chudý nepatří,
ty si vybereš jednoho z mých bratří.“

Sochorová, Ludmila (ed.): *Komedie o sedmi čertových osidlách*. In: Sochorová, Ludmila, *Sousedské divadlo českého obrození*. Praha: Odeon, 1987, s. 251–278. (Texty vybrala, k vydání připravila, předmluvu napsala, ediční poznámkou, komentářem a slovníčkem opatřila Ludmila Sochorová. Ukázkou vybrala Ludmila Sochorová, s. 253–254.)

Přítom určitá hierarchizace jednotlivých výstupů, v nichž se uplatňovaly zřejmě typické postavy ze soudobého života, směřovala sice v duchu barokní tradice k závěrečné scéně s andělem, který nakonec zaháněl čerta a vyhlášoval odpuštění hříšníkům; nicméně statická jevištní kompozice, ovlivněná ohlasem barokních školských deklamatorních dramát v lidovém prostředí, působila především dvěma volně připojenými a zcela netypickými přídávky. První z nich uváděl na lidové jeviště postavu pošetilého a marnotratného chasníka, jehož rodiče nechali dokonce odvést na vojnu, odkud pak odesílal naléhavou prosbu o vykoupení; na dramatickém půdoryse realistické epizody zaujala však také netradiční postava hloupého studenta, který pro německé a latinské „můnčtyky“ nedokázal přečíst ani bratrovo české psaní z vojny. Zatímco druhý přídavek byl sentimentální epizodou, jež v dramatické miniatuře líčila tragický příběh nešťastné lásky mlynářovy dcery; typizace postav působila úspornou realistickou povahokresbou nešťastných milenců, ale i vesnického dohazovače a nelítostných rodičů – vesnických boháčů (Sochorová 1987, s. 253–278):

„Družba:

Šťěstí, zdraví, pokoj, požehnání,
staniž se vám, rodičové páni,
prosím uctivě, ať odpustějí
a mně slovo promluvit dovolují
stran přítomného mládence,
jenž v naději jde v vaše ruce,

s vaší Františkou známost lásky,
žádost oba v stav manželský,
o svolení k nohous jich padá a prosí,
jednou, podruhé i potřetí.

Mlynář:

Co to, kdo si na mě pomyslí,
na to jsem já nikdy nepomyslí.
Co on zač a odkud je,
Toho jsem neviděl v našem domě.

Družba:

Ctných rodičů z města našeho,
náboženství katolického,
frajkunstu malíř učený,
též počestně zvandrovaný,
ten, jak Františku jejich spatřil,
láskou jat, a s ní hovořil,
protož oni oba dva z unešení
o dovolení vás rodičů žádají nyní.

Mlynář:

Tomu na žádný způsob
nesvolíme,
aniž tu více nedovolíme.
Toto malíř sem, malíř tam,
on muž malovat bez ní sám,
pro malíře ona se ještě vdá,
to tu byl jinší chlapík onedá,
ten má mlejny a co jiného,
však ona si ani nevšimla ho.
Zrouna řeknu, z toho nic nebude,
ať si on štěstí hledá jinde,
na ten způsob ať sem ani nechodí,
sice vypráším jemu s holí.

Družba: No, Tomáši, tu máš, co zde děláš,
pros nebo nepros, jinak nemáš,
půjdem raděj z očí jim pryč,
to vidíš, on má nějaké v srdci kapric.

Odpustějí nám, pane mlynáři,
že se opovážili jít k vaší dceři,
tu vám z moci vzít nemůžeme,
do zdi hlavou tlouct nebudeme,
A dye, jsou tady s Pánem Bohem
a my půjdem s jeho synem,
není těžší břemeno lidu mladému
zbraněvat, lásku hořící nedovolit jemu.“

Sochorová, Ludmila (ed.): *Komedie o sedmi čertových osidlách*. In: Sochorová, Ludmila, *Sousedské divadlo českého obrození*. Praha: Odeon, 1987, s. 251–

278. (Texty vybrala, k vydání připravila, předmluvu napsala, ediční poznámkou, komentářem a slovníčkem opatřila Ludmila Sochorová. Ukázkou vybrala Ludmila Sochorová, s. 273–274.)

Naproti tomu svéráznou dramatickou verzí na motivy slavných příběhů evropské literatury i divadla – Fausta i Dona Juana – představovala další podkrkonošská moralita *Komedie Labyrint světa*, která – kromě příznačného jména hrdiny a výstupu s motivem Osudu – měla s proslulým spisem Jana Amose Komenského málo společného. Ambiciózní lidový dramatik, který využil tradičního středověkého motivu smlouvy člověka s ďáblem, spojil tento motiv s typem lehkomyšlného vesnického mladíka – Labyrinta, hledajícího „štěstí světa, to jestli zlata a stříbra“; aby se posléze rozhodujícím popudem náhlého charakterního zlomu tohoto hrdiny stala smrt Labyrintovy nevěsty rukou její sokyně. Lidová moralita o napravení hříšníka, jehož osvobodil sám archanděl Michael, uváděla na jeviště i zajímavé postavy obou hrdinových nevěst, z nichž jedna vyhledávala pomoc čarodějnice při získávání bohatého ženicha, druhá se pak dopouštěla násilí na úspěšné sokyni a podstupovala trest smrti stejně jako posléze kající se čarodějnice (Kneidl 1975, s. 113–154). V průběhu obřadu čarování bylo nicméně výmluvně využito ke znakové charakteristice úkonu i segmentárních textových motivů, objevujících se v souvislosti s motivem lidového zařikávání například ve spisu *Grammatica Jana Blahoslava (1523–1571)* či ve spisu mikulášence Matěje Poličanského *Pokuty a trestání* z roku 1613.

Obě lidové hry z Podkrkonoší, volné dramatické variace na tradiční příběhy, které s využitím symbolických motivů, osvědčených divadelních postupů a prostředků, a s charakteristickým sentimentalismem evokovaly dojem autenticity událostí i jednotlivých postav, působily zároveň naturalismem některých detailů. Jen jakoby v pozadí těchto typických scénických „obrazů ze života“ se kmitla rozporuplná doba sociální a ekonomické diferenciaci vesnice s nárážkami na období francouzských válek – a zřejmě i na jejich následky, jak se projevovaly v životě tradiční lokální společnosti na přelomu 18. a 19. století.

Právě v tomto období, kdy byly vesnickým lidovým vrstvám adresovány zmíněné výklady dobových populacionistů a fyziokratů, ale i další populární spisy, vysvětlující práva státu a vrchností včetně insti-

tuce poddanství, o jejíž oprávněnosti začínaly lidové vrstvy pochybovat, docházelo už zřejmě k radikalizaci názorů a postojů venkovského obyvatelstva. O tom se zdá svědčit rovněž dramatická a divadelní tvorba známého Františka Vucedálka, která na jaře roku



Obr. 19. Postava kněžny Libuše v představě českých vlastenců (1820). Rytina ze souboru českých panovníků, který vycházel jako příloha časopisu Čechoslav a byl později vydáván v podobě samostatných tisků, navazovala na Birkhardtovu rytinu z roku 1727, zachycující ideální podobu mytické české kněžny s atributy barokní vládkyně.

1816 zřejmě vyvrcholila jeho jedinou světskou hrou – *Novou komedií o Libuši*.

Už předchozí biblické inscenace, které v rámci osobitě konvence podkrkonošského tvůrce směřovaly k myšlenkové aktualizaci a sociální konkretizaci známých příběhů, přiváděly na lidové jeviště řadu pozoruhodných postav. Avšak teprve po úspěšných dramatech o Mojžíšovi (1811), o slitovném Tobiašovi (1812) a o moudrém králi Davidovi (1813) uvedl František Vucedálek ve Staré Vsi u Vysokého nad Jizerou také české biblické drama o židovské královně Ester, prezentované v tradici barokní školské dramaturgie vesměs velmi prestižním způsobem (Zibrt 1914, s.

277–296, 353–368). Lidový dramatik a čtenář Starého zákona, který učinil mezníkem děje biblické adaptace slavnostní obřad Esteriny svatby s králem, rozvedené mezihrou sedláků, využil k charakteristice hrdinky jedné z nejvýznamnějších fází tradiční folklorní svatby – totiž emotivní scény „čepení nevěsty“. Aplikace tradičního lidového obřadu – se známou emblematickou „modelu“ hodné selské nevěsty – sloužila zároveň symbolickému obrazu hrdinky Ester i konkretizaci příběhu biblické královny jako selské panovnice. Při absenci prostředků k znázornění psychologického vývoje dramatických postav v tradičním lidovém divadle si však lidový dramatik vypomáhal i dalšími zřejmě konvenčními symbolickými prvky, postupy a prostředky – jak doložil zejména výstup Mardochea a Estery, rozmyšlející se nad možností porušit manželův zákaz a přes hrozbu smrti zasáhnout ve prospěch svého národa. Právě tento výstup, gradovaný pomalým přerůstáním dialogu ve scénu modlitby Ester a židů, představoval nepochybně další emocionální vrchol děje. Byl totiž vybudován na motivickém půdorysu latinské antifony, známé rovněž v podobě české bratrské písně z 16. století, s incipitem „Bože Abrahamů, Králi pane pánů“. Na začátku 19. století, kdy ji ve své biblické hře motivicky parafrázoval dramatik Vucedálek, šlo však nejen o známou liturgickou píseň typu dramatického dialogu, která se v průběhu mešního obřadu objevovala v tradiční funkci prosby o dešť a úrodu – ale také o píseň kněze a sboru věřících, která se uplatňovala v neméně aktuální funkci „v čas války“. Typologie postavy biblické královny Ester tedy využívala ve Vucedáلكově aktualizujícím pojetí příběhu na lidovém jevišti rovněž prestižní symboliky církevního liturgického obřadu k charakteristice „psychologické“ proměny hrdinky, původně nesmělé židovské dívky, v majestátní panovnici – záchránkyni svého národa (Sochorová 1981, s. 169–180, 1990, s. 89–99) (obr. 19).

A tak rovněž *Nová komedie o Libuši*, čerpající z tehdy už vzácné *Kroniky české* (1533–1539) Václava Hájka z Libočan, vznikala na motivy známých pověstí, které lidový dramatik v jediné hře sebevědomě spojil: pověsti o mytické české kněžně-věstkyni a pověsti o dívčí válce v Čechách. Také tato Vucedáلكova adaptace – dochovaná bohužel pouze v rukopisném torzu – směřovala však v duchu osvědčené konvence podkrkonošského divadelníka k typické aktualizaci příběhů, jež rámec obou pověstí zřetelně překračovala. Tak

výstup hádky bratrů ztvárnil lidový dramatik – snad i v dobových reminiscencích na tzv. josefinský katastr (v letech 1785–1787) – takto:

Nová komedie o Libuši

„Pán druhý:

Pane, s vaší čeládkou ani s váma nejsem spo-
kojený,

protože z mého kruntu mnoho k vašemu při-
vorali,

a vy snad čeládku na to navádíte
a dědiny z mého kruntu sobě děláte.

Pán první:

Nevídáno, světa tolik prázdného,
nebude-li živ bez toho,

a já mám mnoho čeládky
a voni chtějí mít chaloupky,
v těch chaloupkách taky jíst,
pole k tomu musejí mít.

Pán druhý:

Já svý pole nedám brát,
snad se spolu budem prát,
tak tebe chytím za bradu (*bijou se dlouho*)

a nepustím, až utrhnu,
a tejd' pojď před kněžnu Libuši,
ona to rozsoudí nejlepší.“

Vocedálek (Vodseďálek), František: *Nová kome-
die o Libuši*. In: Sochorová, Ludmila (ed.): *Sousedské
divadlo českého obrození*. Praha: Odeon, 1987, s. 71–
104. (Texty vybrala, k vydání připravila, předmluvu
napsala, ediční poznámkou, komentářem a slovníč-
kem opatřila Ludmila Sochorová. Ukázku vybrala
Ludmila Sochorová, s. 80.)

Následovala scéna Libušina soudu, v níž první pán
a narušitel mezi – podle Františka Vocedálka zároveň
kněžnou zamítnutý nápadník – také kněžnu Libuši
zhanil:

„Libuše:

Dyť máte meze mezi rolemi,
pročpak přes meze saháte na cizí dědiny,
musíte navrátit, co jste jemu vzali,
a meze udělejte, jak prve bývaly.
Pán první tluče sobě do hlavy:
O křivda mužům veliká,
že bídna žena nás soudit má,
ach, kde jsou dlouhý vlasy a krátkej rozum,

tu se dělá křivda mužům.

Lépe by bylo, aby ženská přadla, jehlou šila,
nežli aby muže soudila,
nebo my jsme za posměch u jiných národů,
že nemůžem bejt s mužovou hlavú,
já řeknu, že lépe jest mužům zemřítí,
nežli od ženy souzeni býti.

Libuše:

Tak jest, žena jsem a žensky živa,
že vás málo mrskám, snad se vám zdá,
není dobře, že mnou pohrdáte,
jak vy brzo muže za pána mít budete.
A nyní domů odejděte
a sobě pána a mně manžela si vyvolte.“

Vocedálek (Vodseďálek), František: *Nová kome-
die o Libuši*. In: Sochorová, Ludmila (ed.): *Sousedské
divadlo českého obrození*. Praha: Odeon, 1987, s. 71–
104. (Texty vybrala, k vydání připravila, předmluvu
napsala, ediční poznámkou, komentářem a slovníč-
kem opatřila Ludmila Sochorová. Ukázku vybrala
Ludmila Sochorová, s. 80–81.)

Adaptace z roku 1816 – představující zřejmě
vyvrcholení historizujících tendencí písmácké lidové
dramaturgie – vyznívala nejen jako oslava „osvícené“
kněžny Libuše, volící si za manžela „selského knížete“
Přemysla, ale zároveň také jako jednoznačné odsou-
zení válek, ohrožujících – zde ve jménu ženské svo-
body a posléze supremacie vzpurných žen – úrodu
i bohatství země a navíc i základní mezilidské vztá-
hy (Mikovec 1855, s. 809n., 909n., Zíbrt 1914, s. 2n).

Typologii postavy české kněžny Libuše, imponu-
jící na lidovém jevišti nepochybně obřadným vystu-
pováním panovnice-věstkyně, příznačně určovala
především pozoruhodná demokratičnost vládkyně
ve vztahu k sedlákům: ti se ve Vocedáلكově dramati-
zaci účastnili všech významných rozhodnutí o správě
země – volby kněžny i Libušina soudu, jejího posel-
stva k Přemyslovi i vítání na Vyšehradě, Libušiny
svatby i jejího proroctví a posléze také Libušina slav-
nostního pohřbu („funus jako jindy“, poznamenal
k tomu lidový dramatik). Nicméně postava moudré
kněžny Libuše, věstící bohatství země a nabádající
Čechy ke zbožnosti a vděčnosti za tento dar od Boha
(!), symbolizovala na jevišti sousedského divadla Pod-
krkonoší lidový model osvícené vládkyně, která radí
sebevědomým sedlákům, když už z jejího moudrého

rozhodnutí se na trůn dostával i selský „kníže přičinilý“. A právě ve výstupu Libušina prorocství, kde byl zdůrazněn motiv bohaté české země, se objevila i narážka na panství Němců v Čechách – dochované torzo rukopisu bohužel neumožňuje zpřesnit, zda šlo o motiv v dramatickém textu ojedinelý:

„Třetí pán k jiným:
Milí páni Čechové,
tejd' máme kněžnu i kníže rozumné,
skrže ně můžeme šťastni býti,
oni nám můžou mnoho povědít,
dyž oni s rozličnýma duchy známost mají
a divné věci předpovídají,
jdeme k nim a ptejme se jich na to,
kde by v zemi bylo stříbro a zlato,
anebo jiné vejnesné rudy,
my bychom je dobejvat dali.

Čtvrtý pán:
Toť jsem byl taky toho mínění,
dyby nám o tom pověděli,
jsou-li v naší české zemi
zlatý neb stříbrný rudy.
První pán:
Nemeškejme, milí páni Čechové,
na tu věc se dobře doptávejme,
nebo naše Libuše paní
má s bohy zemskými srozumění,
ona to od nich může zvědět
a nám o tom povědět.“

Vocedálek (Vodseďálek), František: *Nová komedie o Libuši*. In: Sochorová, Ludmila (ed.): *Sousedské divadlo českého obrození*. Praha: Odeon, 1987, s. 71–104. (Texty vybrala, k vydání připravila, předmluvu napsala, ediční poznámkou, komentářem a slovníčkem opatřila Ludmila Sochorová. Ukázku vybrala Ludmila Sochorová, s. 87.)

Následovalo přijetí u kněžny Libuše a jejího manžela Přemysla na Vyšehradě:

„Přemysl:
Dobře dejte pozor na slova své matky,
ona vás obohatí všechny,
jen si dobře pamatujte,
co tejd' od ní uslyšíte.
Libuše:
Tak pojďte se mnou na pole,

abychom mohli vidět ty hory dobře;
tamto vidím virch Březový,
kterej je stříbra vnitř plný,
toho vy i rod váš bude užívati,
nedáte-li Němcům nad sebou panovati;
tamto vidím vrch Jílový,
ten vám bude jako svět nový,
v něm jest veliká hojnost zlata.
Otočí se:
Hle, hyn vidím ještě horu Krupnatou,
na cejn a olovo velmi bohatou.
Toť jsou vám bohové skrže mne pověděli,
jen abyste to v lásce a v pokoji užívali;
a posledně vám pravím, Čechové,
že jsou v této zemi dílem zlatí kruntové,
v této zemi Stvořitel vám to dal,
jen dybys se, Čechu, Stvořitele bál,
ach, bohové, země tato nad jiné svatá jest,
že nám to přejete, buď vám chvála a čest.“

Vocedálek (Vodseďálek), František: *Nová komedie o Libuši*. In: Sochorová, Ludmila (ed.): *Sousedské divadlo českého obrození*. Praha: Odeon, 1987, s. 71–104. (Texty vybrala, k vydání připravila, předmluvu napsala, ediční poznámkou, komentářem a slovníčkem opatřila Ludmila Sochorová. Ukázku vybrala Ludmila Sochorová, s. 87–88.)

Motivy sociální prospěšnosti selské práce byly ve Vocedákově hře jako obvykle zdůrazněny a v epizodě Libušina soudu rovněž rozšířeny výmluvnými narážkami na panské vlastnictví selských gruntů – tedy na nároky, které byly sedláky už za vlády Josefa II. zpochyňovány.

A tak slavnostní obřadní stereotypizace postavy mytické české kněžny Libuše i postavy rozvážného selského knížete Přemysla, ale také závažnost otáček, které byly v ději lidového dramatu naznačovány, zatlačovala roku 1816 do bezvýznamnosti schematickou postavu válkychtivé a vládychtivé „pyšné Vlastislavy“, zosobňující typ intrikánky, ale zároveň i drsné a bezohledné vojačky, s jakým se lidové diváci v době napoleonských válek jistě setkávali. K jednoznačné jevištní charakteristice aktuální postavy zlotřilé Amazonky použil dramatik i konvencí dobového profesionálního „divadla typů“ („ona se zlobí, tluče, skřípá zubama“). Naturalismus bitevních scén a na ně navazujících výstupů (s kuriózními narážkami na hodinky

pobitých vojáků) představoval však zároveň i smutné svědectví o nedávných zkušenostech lidových vrstev: selští vozatajové ze severních Čech byli za napoleonských válek nuceni zajišťovat také odvážení raněných vojáků z bitevních polí.

Nicméně *Nová komedie o Libuši*, vyjadřující prostřednictvím příběhů mytického českého dávnověku, ale zřejmě i prostřednictvím některých aktuálních reminiscencí vzestup vlasteneckých nálad a zesílení pocitů zemského patriotismu v lidovém prostředí, patřila nepochybně k reprezentativním inscenacím sousedského divadla, které podle rozhodnutí lidového dramatika využívaly tradičního slavnostního jeviště takzvaného etážového typu. Na něm režisér Vocedálek právě v roce 1816 – tedy v témže roce, kdy došlo k nálezu údajně starobylého rukopisu takzvané Písni Vyšehradské – vytvořil scénicky jistě působivou, navíc však také jednoznačně srozumitelnou divadelní „hierarchizaci“ jednotlivých postav, dotvářející myšlenkovou koncepci aktuální světové hry, zasazené příznačně do období mytického českého dávnověku (Sochorová 1985, s. 57–71).

Právě v lidovém prostředí, kde čas byl chápán jako kategorie přítomnosti – kde tradice přebírá a opakuje „dědičnou“ informaci jako věčnou samozřejmost (Zajac 1980, s. 277n.) – byli však také hrdinové pozdních Vocedálkových biblických dramatizací charakterizováni zároveň jako představitelé konkrétního dobového sociálního typu. Proto velkou přitažlivost pro lidové diváky musela mít i poslední biblická adaptace uznávaného divadelníka Podkrkonoší – hra o izraelském soudci Samsonovi z roku 1827. Vždyť postava siláka, který samotný porážel vojska nepřátel, odnášel městské brány a bořil domy, musela jistě po generace imponovat lidem, kteří celý život vykonávali namáhavou fyzickou práci a pociťovali sílu jako argument rovněž v jiných životních souvislostech.

Příběh soudce Samsona, zároveň tak bezmocného před ženskou lstí a ženským půvabem, byl proto právě v lidovém prostředí důsledně realisticky domyšlen: lidová diváci, obdivující silácké kousky Samsonovy, si totiž zároveň kladli typickou otázku: jaké byly následky těchto činů pro jeho okolí. A tyto následky, převedené do zkušeností vesnické komunity, byly lidovým divadelníkem vyjádřeny v pasážích, které se staly odsouzením válek a výmluvným vylíčením vesnických, tedy selských útrap. Představa zničených stodol a ztráty úrody – stejně jako hrozba fyzického

vyhlazení sedláků – byly totiž „naivně“ realistickými prostředky, jejichž zdůrazněním v ději dosáhl lidový divadelník přesvědčivosti i aktuálnosti biblického příběhu.

A tak izraelský soudce Samson, zpočátku velký pán, jehož pocit osobního ponížení v průběhu vlastní svatby přerůstal v pomstu a posléze ve válku s Filištinými, se ve Vocedálkově adaptaci stále více jevil jako lidový „furijský“, který neuměl uvážlivě užívat ani své síly, ani svého rozumu: pojetí biblického hrdiny jako neurvalce a násilníka, nenáviděného filištinskými knížaty i sedláky, bylo zároveň provázeno narůstající distancí lidového divadelníka – jak naznačovaly už výstupy blázna-Kašpárka, Samsonova průvodce a „pokušitele“, ale také promluvy opovědníka v tradiční roli komentátora biblického děje. Závěr biblického dramatu, gradovaný posměšky Filištinými vůči zajatému Samsonovi, proto zdůrazňoval nejen společenskou deklasovanost „darebného juristy“, který se svými činy postavil mimo společnost; svou formou totiž připomínal typické takzvané řetězové finále barokní komické opery-buffy či dobového německého singspielu, svou motivikou však navazoval i na populární skladby známých českých veršovců či lidových písmáků, které v podobném duchu a někdy také dialogickou formou komentovaly vzestup a pád jiného proslulého evropského siláka, obávaného Samsona na začátku 19. století – císaře Napoleona Bonaparta. V této souvislosti lze připomenout například zlidovělou píseň J. H. A. Gallaše, otištěnou v jeho sbírce *Musa moravská* z roku 1813, která byla vystavěna na tradičním půdoryse proslulého středověkého tropu „Ubi sunt“, známého také z českých kancionálů 16.–18. století.

V biblickém dramatu, kde se uplatňovala řada realistických prvků z vesnického života, vyplynula však z částečné realistické konkretizace děje také náznaková sociální charakteristika dalších dramatických postav: například ctizádostivého měšťana Tamnaty, který se snažil provdat dceru za pána; Dalily – zistné měštky, která chladně kalkulovala se Samsonovou smrtí nebo filištinského a židovského „jenerála“, kteří se v pohledu lidového dramatika vůbec neodlišovali ... Podkrkonošský divadelník Vocedálek vycházel z tradiční typologie postav, spojující etické a sociální motivy: co je selské, to je správné – i když šlo o nepřátelské filištinské sedláky; co je měšťanské, panské – to je pošetilé, vychytralé, nesprávné, i když šlo o bib-

lického soudce. Se zmíněnou tendencí pak souvisela i kontrapozice základních motivů síly a slabosti, projevující se především v postavě Samsona, jehož vztah k ženám vytvářel kontrastní plán hry o silném slabochovi. Právě představa ničivé až nesmyslné síly mohla totiž v lidovém prostředí vyvolávat zároveň obavy i posměch. Proto to byl blázen-Kašpárek, bázlivý hrdina bystrého rozumu, který jako Samsonův průvodce a „pokušitel“ odhaloval posléze tragikomickou stereotypizaci biblického hrdiny – což obecnostvo jistě kvitovalo s povděkem.

Myšlenková koncepce poslední Voceďálkovy hry naznačovala tedy silné vědomí sociální solidarity vesnice, která nadále převažovala nad solidaritou národní – vždyť izraelská sedláci v české biblické hře

vůbec nevystupovali. Samotný závěr dramatu s padajícími kulisami a zmítajícím se chumlem herců pod oponou byl nepochybně výmluvný – biblické drama tak končilo po způsobu středověké frašky.

Člověk, vystupující v dramatech Františka Voceďálka, tedy nebyl charakterizován v rámci tradice náboženského dramatu, protože ji zjevně sebevědomě překračoval – lidový divadelník spatřoval v biblických příbězích známé události ze soudobého vesnického či městského prostředí. Přestože používal tradičně osvědčených prvků, formálních postupů a prostředků, nedával se jimi omezovat v procesu osobité adaptace příběhů a stylizace dramatických postav, které působily právě nenuceností, s níž byly převáděny do roviny aktuální společenské praxe.

3.3. Tvary a kontexty světského dramatu v sousedském divadle lidových písmáků

Zájem o současnost, o známý prožitek, známou osobu či událost se ovšem v sousedském divadle obrozenské doby promítal také ve vznikajících světských hrách, které čerpaly zejména z okruhu takzvané lidové četby: tedy z nejrůznějších adaptací oblíbených příběhů evropské renesanční novelistiky, mravolichných „kronik“ či sentimentálních „historií“, které byly v českých zemích vydávány od 16. století a které postupně přiváděly lidové tvůrce nejen ke kontaktům s „vysokou“ literaturou, ale i s profesionálním měšťanským divadlem (obr. 20).

V těchto tradičně veršovaných světských dramatech, převážně sentimentálně dobrodružných hrách se zpěvy, které se pod vlivem folklorní epické tradice vyznačovaly pohádkovými prvky i legendickými motivy, ale i vlivy módního „pláčtivého dramatu“ či dobrodružného „rytířského dramatu“, dobové sentimentální epiky či lyriky, byl na pozadí atraktivního prostředí dramatického děje manifestován především tradiční zájem lidových vrstev o výjimečný osud jednotlivce, vnímaný spektrem nadčasových etických hodnot, ale zároveň na pozadí konkrétního lidového prostředí, jeho reálných možností a sociálních norem.

A byl to vždy charakteristický zájem o současnost,

kteřý poznamenal ideově estetickou koncepcí nových světských lidových dramatizací, v nichž často teprve nenápadný detail – aktuální narážka, známý motiv či drobná lokalizace většinou epicky rozvleklých příběhů – zároveň otevíral průhled do autentického sémantického prostoru folklorních inscenací. „Člověk, ve středověku bytost rodová a typická“ (F. X. Šalda), si ovšem i ve světských dramatizacích českých lidových písmáků ze začátku 19. století zároveň nadále uchoval setrvalost tradičních mravních postojů a skupinové sociální zkušenosti.

Představy o významu rodiny pro život a postavení jedince tedy v tradiční lokální společnosti přetrvávaly, když byly zvykově právními normami i křesťanskou církevní interpretací opakovaně potvrzovány. Rozšiřovaly je další vertikální či horizontální sociální vazby typu tradičních institucí sousedství či kmotrovství, reprezentující ve své modelové podobě – zčásti už mimo okruh agnátské rodiny – také přetrvávající potřeby ochrany i solidarity a vzájemné pomoci „uvnitř“ komunity. Člověk v tradičním českém divadle lidovém byl tedy nadále charakterizován svým konkrétním vztahem k tradičním autoritám a přirozeným hodnotám – především vztahem k Bohu a k zásadám náboženské morálky, ale také ke svému přírodnímu

a sociálnímu prostředí: zejména vztahem k půdě a vztahem k rodině, k sousedům i přátelům, případně vztahem k obci, výjimečně k zemi či k vlasti.

Jedním z nejvýznamnějších dokladů nové světské písmácké dramaturgie sousedského divadla, která čerpala z okruhu oblíbené folklorní epiky a z tradice lidového vypravěčství, se stala anonymní pohádkově dobrodružná *Komedie o Heleně, dceři císaře tureckého*. Atraktivní příběh knížky lidového čtení, známý i v podobě německého „volksbuchu“ ze třicátých let 19. století, vycházel z francouzské renesanční novely, vydané v Paříži roku 1586. Originální podkrkonošská dramatizace této epické předlohy ovšem pohádkově dobrodružství turecké princezny pro lidové jeviště upravila: opomenula například některé drastické motivy příběhu (utětí ruky hrdinky), jiné alespoň oslabila, aby napínavé dobrodružství turecké princezny na lidovém jevišti doplnila komickými výstupy čerta, babyčarodějnice a katů i zpěvními výstupy a promluvy oblíbené divadelní postavy opovědníka.

Vzniklo tedy typické narativní veršované drama, které se v lidovém prostředí vyznačovalo zjevně charakteristickým důrazem na dobrodružný ráz známého pohádkového děje; sentimentální drama, v němž krásná princezna Helena po smrti matky čelila obdivu svého císařského otce, aby po počátečním odhodlání zemřít pro čest, vzápětí opouštěla domov, posléze v manželství byla znovu vystavena úkladům zrádné tchyně, na útěku ztrácela své malé děti – aby léta žila jako žebračka a znovu prchala před domnělým hněvem manžela a otce. Avšak strádající hrdinka už neuvážovala o smrti, naopak – používala lsti, aby si zachránila život, a nakonec se po všech útrapách konečně s rodinou šťastně setkala. Díky novelistické předloze se však v ději dobrodružného pohádkového dramatu (s úvodním motivem incestu!) uplatnily na lidovém jevišti i některé nové světské postavy: například jímavé postavy Heleniny matky či oddané služky Klarisy, nebo postava obětavé „vejvodovy“ sestry, připomínající hrdinky hagiografického dramatu. Pozoruhodná byla také postava zrádné královny, nakonec uvězněné a přízračně zachráněné čertem, podobně jako postavy důstojného neapolského patriarchy s jeho motivem „obhajitele vlasti“ či věrného „vejvody Klauchestra“. Potřeba divadelního ztvárnění tohoto dobrodružného děje přirozeně ovlivnila epický charakter lidové dramatizace s jejími desítkami opovědmi a řadou epizodických postav, ale také s četnými

hudebními a zpěvními vložkami, které přispívaly jak k metaforičnosti děje a jeho jednotlivých scénických obrazů, tak i k vzájemnému kontaktu herců a publika (Sochorová 1987, s. 279–313).

Z pohádkové tradice světské dramaturgie lidových písmáků ovšem vycházela rovněž proslulá *Komedie o Františce, dceři krále anglického, též o Honzíčkovi*,



Obr. 20. Knížka lidového čtení (Dvě kroniky, první o Štylfridovi ..). Titulní list tisku, vydaného roku 1763 u K. J. Jauernicha v Praze, přibližuje charakter příběhu, jenž patřil k nejoblíbenějším titulům lidové četby a inspiroval také vznik nových světských her českých lidových písmáků.

synu kupce londýnského (Karásek 1893, s. 53–59, 175–179). Také tato podkrkonošská dramatizace byla totiž prvoplánově koncipována jako pohádkové dobrodružství, ovšem dobrodružství „řemeslníka kunstovného“, který si posléze svou prací a důvtipem získal dokonce uznání nepřátelského tureckého císaře; a který si místo zlata a stříbra za odměnu vyžádal osvobození vězněné princezny. V duchu pohádkové

folklorní tradice se tedy hrdinou českého lidového divadla Podkrkonoší stal rovněž bystrý řemeslník, sebevědomý a nebojácný, který navíc chválil práci pro „obecné dobré“ – a který se stal i hlavní postavou v lidovém divadle zcela netradičních výstupů s námětem



Obr. 21. Knížka lidového čtení (Kupec z Wenedyku, ...). Titulní list tisku, vydaného roku 1782 u I. V. Hilgartnera v Jindřichově Hradci, jenž inspiroval také vznik nejstarší známé české adaptace hry Williama Shakespeara v lidovém divadle – Komédie o dvou kupcích a o židovi Šilokoj.

dvojího vyučení a těžké práce učedníka. Zajímavou proměnou procházela postava princezny Františky – zpočátku sebevědomé královské dcery, která odmítala námluvy otce, „jenerála Mince“ a poté se marně bránila sverpým „mořským zlodějům“. V průběhu dalšího děje se ovšem Františka jako zajatkyň tureckého císaře zřejmě „přizpůsobila“ tradičnímu typu hrdinky náboženských dramát. Nicméně po svém osvobození se znovu vrátila k měšťanské rozšaf-

nosti anglické princezny, když při hledání Honzíčka dokonce pracovala jako „hokenářka“. Z hlediska měnicích se názorů lidového prostředí však bylo jistě pozoruhodné také dramatikovo pojetí postavy tureckého císaře, který vůči dceři nepřítele vystupoval jako tyran náboženských her, avšak k Honzíčkovi se pro jeho pracovní zručnost choval naopak velmi demokraticky. Náznakově byla charakterizována i anglická královská rodina, co do životního stylu patrně srovnatelná s kupeckým prostředím Honzíčkových rodičů. Netradiční epizodickou postavou byl anglický „justiciár“, který rozhodl o potrestání zrádného Mince dokonce na základě paragrafů.

Novelistická pohádka, známá už ve výlučně ženském obsazení rolí, byla však zřejmě pozdním zněním původního dramatického textu, představujícího první originální světskou hru z okruhu sousedského divadla Podkrkonoší (obr. 21).

V dramaturgické linii pohádkové dobrodružné hry pokračovala však i *Komédie o dvou kupcích a o židovi Šilokoj*, vycházející z příběhu knížky lidového čtení *Kupec z Wenedyku, nebo Lásky a přátelství* – jak se jmenoval povídkový převod německé jevištní adaptace slavného dramatu Williama Shakespeara, který byl poprvé vydán v Jindřichově Hradci roku 1782. Z tohoto či z některého mladšího vydání (1809, 1822) čerpala svérázná podkrkonošská dramaturgie, jejíž autor se zjevně opřel o tradici dvou středověkých příběhů v podání folklorní pohádkové epiky. Proto neznámý lidový písmák přidal k ději úvodní scénu umírajícího belmontského knížete a jeho rozšafné dcery Porcie, jež v duchu narativní tradice informovala diváky o příčině budoucí „loterie“ – a navíc rozšířil příběh i dalšími pozoruhodnými motivy: například motivem konverze židovské dívky Jessiky, v němž také v zájmu sevřenosti děje spojil obě shakespearovské postavy, Nerissu (zde Nercisu) a Jessiku. Těžištěm první části dramatu se stal tradiční pohádkový motiv volby skříněk, tedy scéna, v níž se chudý kupec Basanio utkal s exotickými princí a díky své moudrosti zvítězil; přičemž aktuální sociální problém – židovské „oblikace“ a způsoby vymáhání dluhů lichváři – byl díky moudré kněžně Porcii v dalším ději podkrkonošské adaptace řešen obdobně jednoznačně. Podstata tradiční epizody sporu dlužníka a lichváře – a zároveň závažného dobového sociálního konfliktu na počátku 19. století – byla v pohádkové dramaturgii příznačně vysvětlena individuálním osudem židov-

ského lichváře, který veden mstou nechoval se „jako lidi“ – a po prohrané soudní při v zoufalství sáhl k sebevraždě. Formálnímu chápání procesu společenské emancipace židů, a tedy i pozdní době vzniku světské hry se zdá naznačovat zejména dramatikovo ztotožnění postav Jessiky a Nercisy na lidovém jevišti: křest proměnil totiž hněvivou židovskou dívku na lidovém jevišti rázem v uhlazenou společnici „paní kněžny“ Porcie. Postavy „benátského“ soudního dvora byly kupodivu ještě reprezentovány kapitánem, „servusem“ a policajtem, pozoruhodná však byla také charakteristika slavného advokáta-Porcie jako zástupce „nejvyššího prokoratora Evropy“: nepochybně svědčila

o informovanosti lidových vrstev v období politiky Sváté aliance – právě v soudním vystoupení advokáta-Porcie se rovněž objevil jako rozhodující nový motiv lidskosti (Sochorová 1987, s. 349–390).

A zatímco folklorní tradice spolupůsobila při vzniku půvabného komického interludia o manželské nevěře – volně připojeného k textu originální shakespearovské „komedie“, která vznikla v období po rakouském státním bankrotu roku 1811 – závažné sociální problémy doby zůstávaly v tradičním českém divadle lidových písmáků nepochybně příznačně otázkami etickými a humanistickými.

V tomto duchu byla koncipována rovněž pozdní podkrkonošská adaptace slavného příběhu Giovanniho Boccaccia o trpělivé Griseldě – anonymní lidová hra se zpěvy, která se bohužel dochovala pouze v neúplném znění. Neznámý lidový dramatik v zájmu aktualizace děje vytvořil především nové pojetí hrdinky jako hrdé a nedůvěřivé vesnické dívky, která se snažila obrátit v žert neuvěřitelnou nabídku velkého pána; a která teprve na třetí obřadnou žádost markraběte vyslovila souhlas s panským sňatkem. Obdobně byl charakterizován také Griseldin otec, který opakovaně odmítal Walterův návrh v přesvědčení, že jde o přechodný panský „špás“. Nová však byla i sociální konkretizace této postavy starého vesnického lamače, která otce a dceru zcela jednoznačně řadila mezi nejchudší z vesnických chudých. Avšak zároveň byla pozměněna také postava „osvíceného“ markraběte Waltera, který naslouchal radám služebníků a dvořanů, aby se teprve v další části dramatického děje z tohoto osvíceného šlechtice stával tradiční, krutě nedůvěřivý manžel, zkoumající meze Griseldiny „trpělivosti“. Na okraji novelistického příběhu umístil dramatik tradiční tragikomickou postavu blázna – zde Walterova služebníka, jinak posměváčka, a jak se zdá i udavače, který odhaloval různé „koncptyrace“, nedostal-li úplatek, peníze či jídlo. K této postavě se pak řadila i netradiční postava malíře Stanislava, očividně rebelanta, který v průběhu děje vedl zřejmě vzpurné řeči – například o škole císařské či o škole „nolmární“ (obr. 22).

Jak se zdá vyplývat z neúplného textu podkrkonošské dramatizace, uvedené změny a motivy odkazovaly slavný příběh v adaptaci neznámého podkrkonošského divadelníka pravděpodobně na počátek 19. století, kdy se opětovně šířily rovněž osvícenské představy o lidu a lidovosti jako hodnotě a zároveň



Obr. 22. Knížka lidového čtení (Dvě kroniky: První o poctivé a trpělivé paní Griseldě). Titulní list tisku, vydaného kolem roku 1760 u K. J. Jauernicha v Praze; příběh Giovanniho Boccaccia v latinském převyprávění, které pořídil Francesco Petrarca, patřil už od 14. století, kdy byl ve Francii také zdramatizován, k nejatraktivnějším čtenářským titulům v Evropě.

přirozenému zdroji všech ostatních – národních, kulturních, sociálních i ekonomických hodnot.

3.4. Měnící se svět v zrcadle lidového divadla

Nová hodnotová orientace, která byla v sousedském divadle manifestována ve vztahu hrdinů k životu a smrti, k práci i zábavě, k lásce a k náboženství, byla doprovázena také rozšiřujícím se povědomím o národech, které ve světě žijí: tedy nejen Turek, Němec, „Izrahel“, ale také Francouzi, „Enklicko“, chorvatská a vlašská země, „Ejipt“, Arábie, mouřeníní i Saracéní – ale také London, Benátky, Neapol, „Trijest“, „Konštantopol“ a Tripolis – to jsou národy, země a města, tvořící horizont nového, podivuhodného, lidskými osudy tak blízkého světa. Proto se příznačně měnily někdejší postoje lidových tvůrců k jinověrcům: ať už v sympatie s trpící tureckou princeznou a její služkou nebo s pokřtěnou židovskou dívkou, ale také s ubohými filistinskými sedláky či se šlechtným „arabským zlodějem“. Také tito hrdinové byli charakterizováni především důrazem na kvalitu mezilidských vztahů, zachycených mnohdy v rovině ideální „sousedské“ autostylizace; odtud například včleňování prvků folklorních obřadů ve Vucedálkových hrách. Odtud tradiční důraz na společenské chování jednotlivců a na aspekty sociální prestiže v obřadném představení mladých hrdinů, kteří na lidovém jevišti získávali na vážnosti zdůrazněním rodových či rodinných pout: Helena, dcera tureckého císaře; Františka, dcera krále anglického, Honzíček, syn kupce londýnského ... Odtud důraz na obřadné seznámení, loučení a shledání hrdinů, ale zejména na výstupy námluv a svateb, stylizované s využitím autentických prvků tradiční folklorní obřadnosti.

Součástí zřejmého důrazu na kvalitu mezilidských vztahů v tradiční lokální společnosti bylo přesvědčení o nutnosti uspořádaných majetkových záležitostí mezi lidmi i o potřebě si vzájemně pomáhat, ale zvláště přesvědčení o nutnosti dobrého hospodaření jednotlivců; proto odsuzování dluhů, nabádání k šetrnosti a střídmosti, když lichva, rozmařilost a dluhy jsou chápány jako hlavní příčiny zla a nouze, ohrožující zároveň mezilidské vztahy. Majetková a sociální diferenciacie vesnice byla ovšem právě v období po státním bankrotu v roce 1811 a během napoleon-

ských válek na začátku 19. století, k němuž se svým vznikem vztahuje většina dochovaných dramatických textů, dále zvýrazněna. Také proto se v lidovém divadle objevují časté zmínky o pití a hýření, nářky na moc zlata a stříbra, která deformuje přirozené lidské vztahy – také proto motivy marnotratných lehkomyslných mladíků a vesnických furiantů, dlužníků a lichvářů, bohatství a chudoby, smutku srdce a marnosti světa.

Právě toto období vlády Františka I. vyvolávalo ovšem v lidovém prostředí také politické reminiscence na vládu Josefa II. a na osvícenské josefínské reformy; proto se v některých dramatických textech objevily zmínky o notářích a justiciárech, o radních pánech, servusech a policajtech, kteří představovali konkrétní moc zákonodárnou, výkonnou i soudní, provádějící nařízení vzdálené, někdy schematicky ušlechtilé zobrazované vrchnosti. Proto averze vůči panským služebníkům a lokajům, proti městským „syndikusům“ – proto motivy kritiky císařské školy či „císařské služby“, motivy „konceptyrace“ a zmínky o úplatcích – penězích i jídle; proto v souvislosti s válkou také kritika samotného císaře v biblické hře o Tobášovi či v legendické hře o sv. Ivanovi.

Především války, které tento nejistý svět s jeho kánodem tradičních mravních jistot vrhají do sféry obecné mravní i sociální nejistoty, přispívaly v prostředí lidových písmáků 18. a začátku 19. století k pocitům vlastenectví, ale zřejmě také k přesvědčení o určité paralele mezi zemí českou a zemí zaslíbenou – jak se toto pojetí objevilo například v poezii kojetínského rektora Jana Tomáše Kužníka (zemřel 1786), ale i v *Nové komedii o Libuši* Františka Vucedálka. Podobnost, vyrůstající z vlastenecky promyšlené četby bible, bylo už složkou barokního vlastenectví – začátkem 19. století zaznívalo však v lidovém divadle znovu v okamžiku, kdy se tradiční lokální společnost cítila být ohrožena v integritě národní i sociální: odtud roku 1816 pramenil zřejmě Vucedálkův důraz na bohatství české země, kterou přece Čechům dal samotný Bůh. Válka jako záležitost pánů – jako

hospodářské a mravní zlo – byla ve schematickém výkladu lidových vrstev chápána nadále jako výsledek působení jednotlivců a mnohdy příznačně spojována s motivem zrady, jenž do hodnocení veřejného dění vnášel nezbytný prvek mravní (Kutnar 1948, s. 95–118). Právě v lidovém prostředí vedla tedy k charakteristickým projevům sociální i národní solidarity.

Mentalita tradiční lokální společnosti, která se vyznačovala důrazem na obecně lidské a nadčasové hodnoty, ovšem kategorii času interpretovala odlišně: „Zájem o historické je v lidovém prostředí vlastně zájmem o současné, neboť ono historické buď ztrácí svou dějinně odlišnou svézákonost nebo trvá v určité formě, třeba jen jako žitá a nevykořeněná vzpomínka v lidu ...“ Odtud další rovina vztahu lidových vrstev k sociálnímu dění, které ovšem v jejich představách nebylo něčím abstraktně či obecně probíhající: „Vše v něm je připoutáno na známý skutek, na známou osobu, na známý prostor, na vlastní prožitek ... Mezi těmito dvěma póly, mezi prostou, málomluvnou a zpravodajskou konkrétností a volnou fabulační deformací faktů se pohybuje zájem lidových vrstev o veřejný život“ (Kutnar 1948, s. 92–118).

Přítom je charakteristické, že například postava panovníka, která i v lidovém divadle nabývala – zejména ve vánočních hrách – abstraktních a symbolických rysů mocnáře, až s citovým pojetím či částečnou konkretizací postavy dospívala k určitému zlidovění: například česká kněžna Libuše byla takto částečně konkretizována už ve výstupu odmítnutí panšských námluv v duchu lidového „modelu“ rozšafné selské panovnice. Tato dvojí podoba hrdinské postavy se však objevovala i ve Vocedálkově typizaci biblické královny Ester či ušlechtilé belmontské kněžny Porcie, ale také markraběte Waltera ve hře o Griseldě ...

V období napoleonských válek a zejména za poválečné konjunktury byla zároveň majetková a sociální diference tradiční lokální společnosti dále prohloubena. Také proto se v lidovém divadle objevilo nabádání ke střídmosti a hospodárnosti, varovné zmínky o pití a hýření, narážky na moc zlata a stříbra – také proto se objevily postavy marnotratných vesnických furiantů, dlužníků a lichvářů, ale i motivy bohatství a chudoby, smutku srdce a marnosti světa. Typová vyhraněnost a expresivita, vyrůstající ze středověké tradice i ze zásad barokní estetiky, patřily nadále k znakům folklorní tvorby, stylizující své hrdiny většinou na principu kontrastu (tzv. zrcadlový efekt)

a hyperboly – jak odpovídalo tradičnímu pojetí divadla jako součásti kontaktní meziosobní komunikace uvnitř „sousedské“ lokální pospolitosti; a to v duchu téže představy o aktuálních sociokulturních funkcích divadla jako významného článku společenské komunikace, jež konvenovala názorům doby pozdního osvícenství. Neboť: „*Divadlo má co nejzřetelněji předvést příběh – takový, který má začátek, prostředek a konec; a necht' nám ho ukáze jako jednání.*“ To řekl Hans Sachs (1494–1576), švec, básník a dramatik v Norimberku (obr. 23).



Obr. 23. Hans Sachs (1494–1576). Portrét slavného německého ševce, básníka a dramatika, který psal tragédie i komedie stejně jako obhajoby Martina Luthera – tvůrce divadla, které působilo od roku 1551 ve zrušeném kostelíku sv. Marty v Norimberku.

4. Zaostření problému

4.1. Sváteční pocíťování světa v rytmu života

Divadlo, které umožnilo lidem hrát – tedy obrazným způsobem představovat skutečnost na základě konvence mezi herci a diváky (J. Huizinga) – bylo zároveň radostí, rozptýlením, dobrodružstvím; projevem spontánní aktivity a svátečním zážitkem v prostředí, které v duchu tradičně převládající kosmologické orientace vnímalo mnohdy už samotnou skutečnost své existence jako svého druhu „theatrum“. Obraz světa, vytvářený ve vztahu herců a diváků, proto vedle řady prvků realistických obsahoval i prvky a motivy fantastické; jejich dynamickou syntézou v okamžiku jevištní realizace vznikala nová, hierarchicky uspořádaná, mravně i esteticky zcela jednoznačný řád divadelní fikce – „Imago mundi“ tradičního českého divadla lidového.

Ovšem „sváteční pocíťování světa“ (M. Bachtin) se v lidovém prostředí dostavovalo zejména v periodicitě přírodních cyklů, kdy se majestátně projevoval kosmický řád proměny, obnovy a znovuzrození. A tak i sváteční čas divadla folklorní tradice byl spojen s počátkem zimy a s obdobím adventu, tajemným časem očekávání příchodu Vykupitele, aby příznačně vrcholil v období mezi zimním slunovratem a jarní rovnodenností a posléze se uzavíral s obřady a slavnostmi v závěru letní sklizně, případně podzimního vinobraní.

Spontánní hravost a imaginace byla zdrojem i tradičním paradigmatem lidových obřadních a divadel-

ních aktivit, které se v tomto období organicky spojovaly a proplétaly s jinými formami lidového umění. Lidové divadelní hry byly proto značně různorodé, přičemž této rozmanitosti ideově estetické výstavby podléhala i pestrost jednotlivých inscenačních forem. Tak některé obřadní hry lidové měly zcela jednoduchou divadelní formu, v níž šlo spíše o náznak typické divadelní scény: sem by bylo možno zařadit například občůzkové hry o svátku sv. Mikuláše, sv. Barbory nebo sv. Lucie, které v obřadní „praxi“ tradiční lokální společnosti stály na rozhraní mezi zábavou a religiózním úkonem (Bogatyrev 1940, s. 33–36).

Jiný typ představovaly například známé občůzky *perchty* – tajemné bytosti, obcházející domy v předvečer svátků sv. Barbory, sv. Mikuláše, večer před Štědrým dnem, o Štědrém večeru, ale i o masopustě atd. – které se v jednotlivých obcích odlišovaly kostýmem i maskou; někde nosily černé šaty a vysoké klobouky, jinde červené, obličej začerněný či zabílený atd. Ovšem *perchty* (*perechty*, *peruchty*) měly svá příznačná gesta a projevy: trestaly a strašily děti, že jim za nestřídmost provrtají břicha a vycpou hrachovinou, někde měly nůž a škopík, jinde hrozily metlou, ohlašovaly se klepáním na okno a bušením na dveře, často chodily v maškarním průvodu (Frolec 1988, s. 29–30, 34–35). Součástí některých dalších obřadních her byly však také zoomorfní postavy – například oblíbená komická figura medvěda, spojená s pově-

rami o masopustních oslavách na Moravě: „Nejvíce chodívá se s medvědem, za něhož se správi pacholek, obaliv se všecek hrachovinou, vzadu přivázav si dlouhý slaměný ocas a mezi nohy zvonek. Když přijdou do stavení, medvěd zatančí s domácí dcerou dvakráte do kola na konopě a na len. Ve kterém domě by s medvědem nezatančili, těm by se neurodily konopě ani len. Hospodyně utrhně si s medvěda kus hrachoviny husám do hnízda, aby se húsata dobře válaly“ (Bartoš 1892, s. 31).

Nicméně další tradiční obřadní hry – například oblíbené lidové masopustní hry „s Bakusem“, svato-dušní hry s králem či dramatické výstupy „s kobyloou“ – měly už výraznější dramatickou a divadelní stavbu, v níž docházelo k uplatnění monologů i dialogů v situacích „sporů“, „soudů“ aj., na něž přítomné obecenstvo aktivně reagovalo. Příkladem může být známý popis tradiční obřadní hry stínání kohouta ve *Vesnickém románu* Karoliny Světlé z roku 1867: „Když se hluk poněkud utišil, vytáhl kněz z kapsy arch, sděluje občanům s mnohými slzami, že odsouzenec, tuše osud svůj, ihned se životem se loučil, jakmile si proň přišli. Udělal v posledních prý okamžicích volnosti kšaft, v němž poroučel svoje tělo kus po kuse sousedům, jimž zavalil za života svého tolik pohoršení. Nový nekonečný se strhl smích, když počal kněz závěť, článek za článkem, čist. Kohout odkázal totiž špáry občanu, o němž bylo známo, že je největším na panství bázlivcem, hřeben sousedovi, o němž si vypravovali lidé, že se česává jen o Boží hod, peří Tomovi, synu nynějšího rychtáře, největšímu to furiantovi v okolí, a jazyk kmotře, jejížto zlý jazyk natropil ve vesnici nescíslných do roka svárů. Ale ti, na které si byl nebohý hříšník v poslední hodince své vzpomněl, projevovali málo vděčnosti nad jeho odkazy. Přihrnuli se jeden po druhém na kněze a chtěli ho shodit s vědra. Příbuzní a přátelé jejich se k nim přidali, i bylo by snad přišlo k rvačce, kdyby nebyl čert rychle zaklepal louchem, které v ruce držel, a kdyby nebyl komediant zazvonil velkým zvonem, který mu visel od pasu ... “Tím se obrátila pozornost rychle jinam...”

Obřadní hry, vycházející ze složitě a mnohvrstevnaté geneze předkřesťanské a křesťanské tradice a založené zejména na improvizčních schopnostech interpretů, byly vesměs tvořeny s minimem hmotných prostředků a předváděny zpravidla na veřejných prostranstvích. To souviselo s průvodovým charakterem

většiny tradičních obřadních her, které byly ve městech i na vesnicích včleňovány do lidových slavností a obřadů, z nichž v určitých intervalech vystupovaly a znovu do nich plynule přecházely (Sirovátka 1968, s. 292–299). Proto obřadní hry, v jejichž metaforice se významně uplatňovaly masky a převleky, ale také zpěv a hudba, počítaly především s aktivní spoluúčastí diváků i s jednotou a proměnlivostí „jeviště“ a „hlediště“; často byly neseny komickými a parodickými prvky, přičemž i pomocí kostýmů, představujících lidi nebo zvířata, herci zároveň zdůrazňovali, že jde o převlečeného člověka. K tomu napomáhaly zejména kostýmy a rekvizity, spojující prvky fantastické a naturalistické, což – například u strašidelné „perchty“ – zvyšovalo jistě divadelnost této tradiční obřadní postavy; fantastickou podobu mívaly však i některé další postavy – například čerta, Smrti, ale i Turka atd. Právě v obřadních výročních hrách s jejich bujnými improvizacemi, rozvíjenými v rámci známých scénářů honění a stínání krále, při zmíněném stínání kohouta, ale i při obřadních výstupech shazování kozla nebo v typických komických výstupech „prodeje“ koní mezi židy a sedlákem atd., se zároveň výrazně uplatňovala vedle herecké akce nadenená či zpěvavá intonace herců, jejich gestikulace, pohyb a tanec, hudba a zpěv.

Na zmíněné výroční obřadní hry pak v tradici české lidové kultury navazovaly i hry obchůzkové, předváděné obvykle družinami koledníků, které v určité sváteční dny v roce obcházely vesnici či město. Z nich patrně nejoblíbenější byly vánoční hry pastýřské: například moravské valašské hry nebo tzv. betlémské hry, dále různé hry tříkrálové („chození s hvězdou“) či obchůzkové hry typu oblíbených her o sv. Dorotě, které se zpravidla vyznačovaly velkou rozmanitostí inscenačních forem; od pouhé statické prezentace legendické písně (s incipitem „Byla svatá Dorota nábožného života“), šířené v českých zemích od 14. století, až po stacionární inscenace hagiografické hry, provozované o svátku umučení světice (6. února). Právě tato hra byla však později ve své rozvinuté formě se závěrečným výstupem čertů, odnášejících krále-tyrana do pekla, provozována také nezávisle na zvykové tradici.

Dalším typem lidových obchůzkových her byly v tradiční lokální společnosti zejména masopustní hry světské, často jen výstupy, vkládané například do masopustních průvodů; k tomuto okruhu se přimy-

kalo také zřejmě oblíbené lidové masopustní interludium o nevěrné ženě, známé ve stacionární i mladší průvodové verzi z východních Čech pod názvem *Salička* (Nágl 1893, s. 70–71, Zíbrt 1950, s. 165–166). Výstup vycházel z tradiční komické situace věkově nerovného manželství a z následující konvenční scény přistížení mladých milenců starým manželem; scénář opět umožňoval interpretům značnou míru improvizace a variability, přičemž lze předpokládat i pozoruhodnou regionální tradici vývoje (Bogatyrev 1940, s. 206–207, Sochorová 1986, s. 253–258). Velká část těchto oblíbených občůzkových her se vyznačovala veršovaným textem s hudebními a zpěvními vložkami, tancem a pantomimickými výstupy, které umožňovaly kontakt s diváky, jak ho dovolovaly či omezovaly například samotné vnitřní dispozice vesnických i městských domů, případně dvorů; v jejich příležitostných inscenacích stacionárního i průvodového typu bylo využíváno zpravidla charakterizačních funkcí jednoduchých kostýmů, masek a rekvizit.

Toto obřadní a občůzkové divadlo bylo ovšem v tradici lidové kultury divadlem chudým a prostým – vznikalo jednáním interpretů a diváků, tedy pohybem, slovem, zpěvem, hrou na hudební nástroj; neznalo stabilní jeviště, dekorace, oponu, ani kulisy a bylo možné v jakémkoli prostoru – v selské jizbě i na návsi, v krčmě i ve dvoře, u kostela i na louce. Samotná divadelní akce tu ovládala prostor – například ve vánočních hrách: kout světnice se stal pastvinou, neboť na podlaze spali pastýři; anděl je vzbudil a pastýři šli dokolečka, přičemž bouchali rytmicky holemi o podlahu; tak se vrátili do původní pozice, ale pastvina už byla Betlémem – pastýři unaveni sklonili hlavu, opřeli se o hole; jindy se však ani nepohnuli z místa, protože cestu za ně „vykonaly“ právě údery holí. Do Betléma však bylo možno přijít také „hledišťem“, když pastýři cestou ještě vybrali od diváků: „Přispějte nám na tu cestu do Betléma!“ Jediné dějiště se tak proměňovalo mocí divadla – herecká akce formovala prostor: když na stoličce seděl král, diváci byli v paláci; když odstoupil, stolička se mohla změnit v nástroj mučení či součást vězení sv. Barbory či sv. Doroty, aby v následující scéně na ni znovu dosedl král a diváci se vrátili do paláce atd. V lidovém divadle však herecká akce formovala i čas – dovedla ho zkracovat či prodlužovat, dokonce ho zastavit: například pastýři už dorazili do Betléma, ale v následující scéně se teprve tři králové za hvězdou betlémskou od východu vydávají na cestu

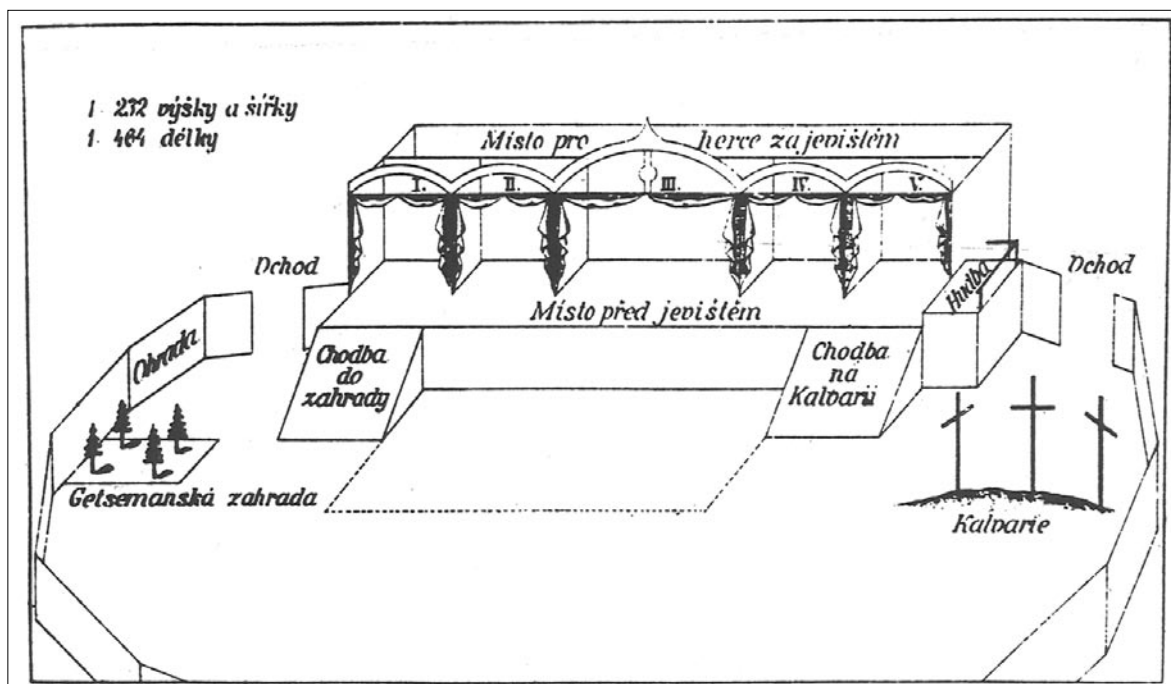
– čas pastýřů se tedy musel zastavit; diváci se vrátili zpět, pastýři u jesliček počkali, aby divadlo mohlo pokračovat. V této souvislosti herecká akce ovšem ovládala i věci – měnila je v cokoli, co si žádala hra, a ponechávala je tam, kde si toho žádala: vařečka byla „ceptrum“; ženský šátek pelerínou královskou, košile rouchem anděla nebo obrácený kožich kůží čerta. Lidová imaginace realizovala koncepci divadla jako hry, jíž si člověk ověřoval své schopnosti tvořit skutečnost (Kopecký 1967, s. 5–8) (obr. 24).

Naproti tomu sousedské divadlo českých lidových písmáků vycházelo ze stejných principů, postupů a prostředků, nicméně uskutečňovalo své inscenace už s využitím stabilního jevištního prostoru, rampy, někdy i dekorací a opony, zčásti také s využitím některých tradičních divadelních postav. Proto se některé inscenace sousedského divadla, například inscenace biblických her, vyznačovaly nejen velkorysostí tradičního řešení jevištního prostoru, ale i určitou reprezentativností divadelní realizace. Například železnobrodská hra *Theatrum passionale* z let 1752–1791, která ve třech desítkách výjevů zachytila události Kristova života podle podání evangelií od přemítání v zahradě Getsemanské až po jeho zmrtvýchvstání a zjevení apoštolům, byla inscenována na dvou simultánních jevištích na náměstí. Na obou vyvýšených jevištích s oponami se hrálo buď střídavě, anebo současně; prostor před oponami sloužil přitom jako předscéna, prolog členil hru na menší celky, zpívající sbor spojoval jednotlivé výjevy úvahami či opakováním obsahu děje nebo oznámením děje budoucího. Scéna byla opatřena tabulkami a nápisy, které označovaly dějiště, pouze hrob a Kalvárie (kříže) byly na jevišti vystaveny. Ve hře účinkovalo přes sto herců, mezi nimiž vystupovaly také ženy. Velký důraz byl položen na divadelní kostýmy, přičemž charaktery postav tradičně spouštěla už samotná barva kostýmu: tak Ježíš měl nebarvenou sukni, Jan sukni zelenou, Petr červenou, Jakub modrou, Jidáš žlutou; Smrt byla rovněž stylizována v duchu tradice s kosou a obličejovou maskou. Představení začínalo tradičním „průvodem person“, který vycházel z městské fary, kde se herci strojili, a po občůzce kolem kostela směřoval přes městečko na náměstí. Poté „na prvním paláci vyšel trubáč před firhanky a zatroubil smutně na sardin, aby se v lidu mlčení stalo; stejně obřadně se po skončení hry všichni herci vraceli“ (Sochor 1960, s. 10n.).

V dochovaném zápisu městského soukeníka Jana

Tepra z roku 1791, který byl posledním upravovatelem této velikonoční hry v Železném Brodě, jsou obsaženy také četné detaily inscenace. Například po vrcholné dramatické scéně, kdy Ježíš volá velkým hlasem: „Otče, v ruce tvé poručím duši svou“ a na kříži umírá, „spustil se firhank před Ježíšem, na němž jest obraz Spasitele malovaný, aby Ježíš ruce své spustiti a odpočinouti mohl pro delší chvíli, kterýž potom

dla sdělovány samotnými interprety, ale líčil je sbor, často je podtrhovala také hudba, ale zejména intonace a gestikulace herců, které měly – opět v duchu tradice barokního divadelnictví – na lidovém jevišti funkci divadelního znaku. Zajímavé byly rovněž některé netradiční motivy v textu železnobrodské hry; například písař Pilátův četl před Kristem ortel, v němž bylo mimo jiné uvedeno: „On jsa od prostých a chudých



Obr. 24. Jeviště pašijových her v Podkrkonoší (Vlastiboř). Konstrukce jevištního prostoru, na němž se konala představení proslulé Lasti-bořské hry, navazovala na inscenační praxi simultánního jeviště středověkých mystérií; hlavní mansionová scéna byla „doplněna“ bočními přírodními jevišti, která znázorňovala Kalvárii (Golgotu) a zahradu Getsemanskou.

zase roztaženýma rukama mrtvý viseti musí. To též jest znamením zatmění slunce a tmy, třesení země, skal pukání a opony chrámové roztržení a zpívají se verše: ... Hle, slunce a měsíc v zármutku stojí, hvězdy na smrt Krista patřit se bojí, lítostí země se třese, skály se pukají a pláčou hořce ...“ Podobných dramatických situací, které byly vyjadřovány za pomoci charakteristické metaforiky tradičního lidového divadla, byla ve hře celá řada: například předpekli, kam Kristus po své smrti sestupuje mezi duše sv. Otců, „na prvním paláci jen jak nějaká reprezentací se představí, kdežto malé dítky v bílých šatech oblečené duše sv. Otců znamenají“ (Sochor 1960, s. 10n.). Podle tradice však ani psychické stavy hrdinů nebyly zpravi-

lidí na svět zplozený, všetečně však a nevázně směl se jest králem židovským nazývati, ano i dokonce synem Božím se činiti, císaři pak pánu zbraňoval daně platiti ...“ Zajímavý motiv – byl už součástí původního textu dramatu, upravovaného („srovnaného“) městským kaplanem Václavem Jelínkem roku 1752?

Výpravností se vyznačovaly také inscenace Františka Vocedálka ve Staré Vsi u Vysokého nad Jizerou, zahájené roku 1811 (Mikovec 1855, s. 811): „Kusy tyto jsou všechny pod širým nebem hrány v tzv. ‚paláců‘. Pod ‚palácem‘ se vyznačuje velká louka, ne docela rovná, nybrž drobet šikmá, prkny ohrazená, na jedné straně k některému domu přiléhající, tak že tento za skladiště sloužil. Na nižší straně louky té nale-

zalo se ,trátrum' totiž Theatrum. Toto bylo zvýšeno od země as čtyř nebo pěti loket a bylo naše vlastní jeviště. Bylo asi tak zřízeno: přední opona byla z prvu jenom plátno nemalované, které na šňůře viselo a na stranu se sešoupló ...; zádu bylo též plátno, ale nepohyblivé a napnuté; za tímto nebylo již žádného místa a osoby vycházely tedy jen ze strany. Toto zřízení bylo u prvního kusu, u Mojžíše. V pozdější době byly opony malovány a na ,cimry' rozděleny, totiž: přední opona byla v pět kusů po výšce rozstřížena, tak že se mohla pětkrát odšoupnout, každý kus zvlášť, a nitro bylo též na pět kusů plátny odděleno, tak že jeden díl pokoj, neb dle jejich řeči ,cimru', druhý les, třetí zahradu, čtvrtý světlici, pátý skálu představoval. Tu se tedy, když n. p. Mojžíšův lid pouští táhl, jen onen díl přední opony odšoupl, který skálu představoval, a ostatní dílové ostali zavřeni; a tak se dle potřeby v jednom neb druhém dílu hrálo. To byl ten palác a to theatrum!"

Představení zahajovala tradiční „paráda“ herců – padesáti až šedesáti osob, scházějících se asi ve dvě hodiny odpoledne, aby se v jednom ze stavení oblékli: „Punkto ve tři se ale brali z domu tohoto v průvodu hudby a čekajícího lidstva seřadění v pořádek, obyčejně ,král' napřed a ,blázen' neb ,čert' za ním. Přijdouce k palácu, který teprv nyní se otevřel, vešli první, a čert neb blázen s hlavní osobou, totiž s králem neb nejvyšším knězem se postavili u vrat a vybírali. Groš bylo obyčejné vstupné, honorace, která někdy i seděla, dávala dva. Kluci mrštní ale zdarma se tam dostávali, přelízaliť prkennou ohradu. Čert dával obyčejně pozor, by nikdo darmo nevklouzl do lavic... Muzika se od palácu opět vrátila, a ostatek vše bez muziky hráno i zpíváno ...“ A dále: „Kus se počal obyčejně zpěvem, zpěvačkami provedeným. Vprostřed trátrum stála lavice dlouhá, na které obyčejně sedm ženských, dle módního kroje výtečně ustrojených sedělo. Tyto zpívaly co se mělo ,fikurovatí' obyčejně známou notou, při tom jednu ruku na prsou majíce, druhou ale po sezpívání každého řádku z klína k ústům a opět nazpět vedouce; a ježto v ruce té obyčejně šátek bílý, někdy také červený měly, tedy to jako ,fofrovaní' k ochlazení bylo. Po sezpívání předmluvě, vlastně obsahu, odešly a pak předpověda vystoupil. Dlouhý kabát, bílé punčochy a střevice, modrou vestu a šátek červený s hrozitánskou mašlí, na hlavě třírohý ,generálský klobouk' s bílým peříčkem byly obyčejné jeho oblek. Předpověda byl vybraný, nejkrásnější muž

z vesnice. Ten měl též nejvíc ,říkání', neb to, co byly zpěvačky odzpívaly, on nyní obšírněji a při každém výstupu předpovídal ...“ (Mikovec 1855, s. 812).

Neboť kontakt s obecnstvem pěstovalo i soukromé divadlo Františka Vocedálka a dalších podkonošských písmáků, které kromě tradiční postavy opovědníka (praecursor) v tomto směru využívalo i dalších tradičních divadelních postav: „Jiná hlavní osoba byl šašek, obyčejně ,blázen', někdy též ,paňáč' nazván. Tento, kterého místo později časem i čert zaujal, nesměl téměř při žádném kusu scházeti, a musil při všem na začátku i konci býti. Tak ku příkladu seděl při Mojžíšovi při začátku někde v koutku trátrum a přezpěvoval poslední řádku od zpěvaček zpívanou každé sloky, je svatým obličejem v ,posuňkách' následuje; později pásl s Mojžíšem ovce, neustále karabáčem práskaje; brzy ale jde zas za svatbou Mojžíšovou a chce na nevěstě šátek; a ku konci ještě přiběhl a napomínal obecnstvo k hojně příští návštěvě. Šatstvo jeho bylo ze samých malých kousků a to co nejkřiklavějších ušito; na hlavě špičatá čepička, pak bosé nohy, toť byla ,figura'! Býval také šašek ve zvláštním ,libentu', a celé publikum bývalo žádostivo neustále jen jeho“ (Mikovec 1855, s. 812).

V dalších inscenacích tradičního lidového divadla se ovšem využívalo také různých jiných typů jevištního prostoru: „Dokud hry v kostele se hrály, stávalo dosti rozsáhlé jeviště v presbytáři; pro vybrané obecnstvo byly lavice v chrámové lodi postavené, a ostatní posluchači kolem stáli. Mělo-li se však hrati pod širým nebem, přihlíženo k místu, jež by mělo znenáhly svah; na místě nejnižším vystavěno jeviště, mnohdy dosti rozsáhlé. Velmi výhodné místo vybráno bylo v Lastiboři ... Svah hlediště byl mírný; jeviště samo 56 m dlouhé a 26 m široké spočívalo na prkenných kozách. Diváci měli před sebou k východu nejen jeviště, ale i celý lesem porostlý pruh země, rozrytý romantickým údolím řeky Kamenice“ (Menčík 1894, s. VI–VII).

Nicméně takzvaná Lastibořská hra o umučení Páně stejně jako některé Vocedáلكovy inscenace využívaly zřejmě složitějších typů řešení jevištního prostoru; inscenace Lastibořské hry totiž ještě při posledním představení roku 1891 kombinovala tradiční typ mansionového (celového) jeviště a dvou bočních přírodních jevišť, znázorňujících zahradu Getseman-skou a Kalvárii – zatímco Vocedáلكovy inscenace biblických her o králi Davidovi a o Samsonovi využívaly

podobně jako inscenace světské hry o Libuši tradičního tzv. etážového (patrového) jeviště (Menčík 1895, s. XV–XVII, Mikovec 1855, s. 811–812, 923, 928). Ovšem: „Při méně výpravných hrách a zvláště, hrálo-li se v místnosti kryté, jako v hostinci, což obyčejně bývalo při hře o Narození Páně, bylo ovšem i jeviště mnohem menší; někdy hrávalo se i ve dvoře hospodském“ (Menčík 1894, s. VII).

Rovněž ve výpravných lidových inscenacích Podkrkonoší bylo však využíváno tradiční náznačkové scény: „Veliké jeviště, které zvané bylo tátum, trátum anebo palanda, bylo upraveno tak, že každá významnější scéna na jiném místě se konala. V Lastiboři naznačeno pět bran: Bethanie, brána Herodesova, Pilátova, Annášova a Kaifášova, které znamenaly jednotlivé paláce. Plátno obyčejné nebo i rozličné plachty sloužily místo kulis a profilů; jen někdy dosti neumělou rukou vesnického umělce bylo pomalováno. Často však, zvláště při hrách menších, nedbáno pranic na dekorativní úpravu ... Hlediště bylo ohrazeno zábradlím, v němž byly vchody, kudy diváci se vpouštěli; u nich se vybíralo. Sedadla zřízena byla z prken, ale větší část diváků stála. Hlediště nebylo ničím zakryto, nastala-li nepohoda, přestalo se hrát“ (Menčík 1894, s. VII) (obr. 25).

Také v sousedském divadle měly tedy představující a charakterizační funkci zejména kostýmy a rekvizity jednotlivých dramatických postav; některé z nich zachytili pamětníci roku 1855 ve vzpomínce na inscenace Vucedálkovy hry *Mojžíš a Nové komedie o Davidovi* ve Staré Vsi: „Král: Tento byl dle vzoru v jesličkách malovaných tří králů oblečen. Na zádech červený plášť, v ruce žezlo, na hlavě špičatou korunu ze zlaceného papíru nebo turban a vysoké boty, s kopnami. Po boku mu častěji visel na široké čepcové pentli meč, arci obyčejně husarská neb kyrysnická šavle. Přípomenuiti sluší, že tento obyčejně seděl a málo kdy vstal se sesle vulgo trůnu. Mojžíš: Měl těž střevice a punčochy, dlouhý kabát a okolo sebe pentli, bílou vestu, kulatý klobouk a hůl v ruce. David: Žluté krátké koženky, punčochy a drátařské sandály, krátký kabát, a přes sebe tašku a v ruce pastýřskou hůl. Na hlavě kulatý klobouk a holý krk. Goliáš: Zvláštní zvláštností byl Goliáš. K představení tohoto flištinského Herkula byl vybrán nejvyšší muž z vesnice, ba i z okolí, a ještě nebylo dost, daly se mu tehdy malé krčky pod nohy, což nejen velký hřmot činilo, nýbrž jemu i hrozné podoby dodávalo. Oblečen byl as takto:

Červené, široké, dole zadrnuté kalhoty, taková těž vesta, bílá košile, vysoukané rukávy a přílba na hlavě, pak holý krk. Na jednom rameni (na levém) měl dveře rovné neb hladké co štít upevněné a v druhé ruce držel nesmírnou hráz, kterou po odříkání kaž-



Obr. 25. Jan Nepomuk Štěpánek: Břetislav, český Achilles (1813). Frontispis tisku známé historické hry, která vycházela z módy středověkých rytířských příběhů v evropském divadle na konci 18. století a inspirovala české lidové divadelníky (Komedie o Felsenburkovi) i repertoár ochotnického divadla obrozenecké doby.

dého řádku do štítu, vlastně dveří uhořel. Po boku mu visel ukrutný meč. Abner, polní hejtman: Měl oděv obyčejný, na hlavě klobouk vysoký s portou a po boku šavli na čepcové pentli. Vojáci: Tito se rozdělávali na bílé a na červené, jak z názvu samo vysvítá, totiž na takové, kteří měli bílé, a na takové, kteří měli červené kabáty. Tu bylo vidět směsici obleků. Dělostřelec měl husarské kalhoty neb čáko, jiný opět granátnickou čepici atd. Ale přece to šlo a líbilo se to!“ (Mikovec 1855, s. 834).

Za těchto okolností se ovšem v náboženských inscenacích sousedského divadla obrozenecké doby

objevovaly nepochybně velmi pozoruhodné divadelní kostýmy – jak svědčí například údaje o inscenaci *Tříkrálové hry z Rosic*, zaznamenané přibližně v polovině 19. století (Feifallik 1863): „Prorok – má na hlavě městský klobouk, modrý plášť, přes ramena něco jako štólu, kalhoty a holinky, k tomu rákosovou hůl španělkou; Kašpar – s bohatě zlacenou korunou na hlavě, v letním kabátku s červenou kožešinou a s vysokými botami; má obyčejnou barvu tváře; Melichar – s podobnou korunou a s mocným vousem z koudele, přes ramena dopředu mu visel jakýsi ručník, přitom však bez kabátu a vesty, takže v zadu bylo vidět šle a knoflíky od letních kalhot, v obličeji bílý; Baltazar – s černou korunou ozdobenou zlatem, s černým obličejem a mohutným vousem, košili místo svrchního oblečení a v plátěných kalhotách; Valenta, Kmoch, Mikeš, Kuba – pastýři v kožiších, dva z nich je mají na ruby; k tomu v rukou dlouhé čakany; Anděl – v dlouhé košili místo svrchního oblečení, v bílých spodcích, holinky, přes pravé rameno štóla svázaná v levém podpaží; Josef – s letní čepicí na hlavě, dlouhý kabát, plátěné kalhoty přes holinky, vpředu s přivázanou koženou tesařskou zástěrou; Maria – s čepčkem s mnoha mašlemi a v taftovém živůtku, pod bílou sukni bylo vidět vysoké boty; dva strážci (trabanti) – jeden v krátké kazajce, druhý v dlouhém oděvu; oba s premovanými čepicemi, v maňestrových kalhotách a v holinkách; Herodes – ve fraku, s korunou na hlavě a s žezlem v ruce, k tomu úzké kalhoty a polobotky; dva zákoníci – v černých pláštích, na hlavách klobouky s širokým okrajem, kolem krku velká papírová okružní; Židovka – vězící v úplně rozedraných šatech; Tři čerti – v šatech podobných kominickým, na obličeji maska s rohy a s oslíma ušima; z úst visí dlouhý jazyk z červeného sukna, vzadu ocas, kterým se dalo pohybovat pomocí šňůry, vedené přes rameno“ (Kolár 1986, s. 84).

V některých náboženských inscenacích však

byla vedena symbolická hranice mezi jednotlivými dramatickými postavami také pomocí znakových prvků „realistických“ hereckých kostýmů: „Pro osoby významné půjčovány i obleky kostelní; bylo tomu tak i v Lastiboři i v Bozkově, kde nejvyšší kněží židovští a Ježíš oblečeni byli v dalmatiky nebo pluviál. Panna Maria měla řasnatý šat modrý, Pilát oděn byl v plášť drahocennou kožešinou podšitý a na hlavě měl velikou beranici; Herodes opět měl turban, na kterém visely samé dvacetníky a dukáty“ (Menčík 1894, s. XI–XII). Zatímco na kostýmu epizodických postav nezáleželo („ustrojil se každý jak mohl a i chtěl“), naopak poplatný tradici byl zřejmě oděv tragikomické postavy blázna-šaška, který vystupoval například ve všech Vocedálkových hrách: „Šat jeho byl z různobarevných kousků plátna sešit, a na hlavě měl špičatou čepici s malými zvonečky“ (Menčík 1894, s. XII).

Elementy fikce a reality v sousedském divadle byly ovšem v trvalé dynamické konfrontaci: „Toto divadlo je dvojaké. Zakládá se na rozporu mezi realitou života a fikce. Vznikalo napětím mezi skutečností a představou; napětím mezi nimi se i udržovalo. Kolize obou realit nebyla retušována ve prospěch některé z nich. Divadlo kolizi odkrývalo ... Herec lidového divadla neplakal: jednal tak, aby plakal divák. Nesnažil se hlediště nakazit smíchem – počínal si tak, aby rozesmál diváky ... Herec zavazovala konvence k divadelnímu jednání, diváky k divadelnímu vnímání.“ Neboť: „Teprv vědomí neskutečnosti divadla dovoluje pochopit jeho skutečnost“ (Kopecký 1967, s. 1–16, 17–19). Také proto je škoda, že podobné podrobné informace, jaké se dochovaly o inscenacích náboženských, u nových světských inscenací sousedského divadla zpravidla chybějí; a tak jen ojedinělé zmínky v některých dramatických textech dovolují předpokládat využívání tradičních jevištních prvků, postupů a prostředků včetně osvědčených prostředků lidové imaginace.

4.2. „Slyší se trouby, to jest jakoby tři králové jeli na počtě“

Poetika tradičního divadla lidového byla určována systémem konvencí, jež měly závazný charakter divadelního znaku a plnily i konkrétní metaforické funkce. Především hudba a zpěv, které spoluvytvářely kontaktní situace tradiční lokální společnosti čes-

kých měst a vesnic, ovlivňovaly zároveň metaforiku prestižních inscenací v sousedském divadle lidových písmáků obrozenecké doby. Lidový zpěv a hudba byly součástí slavností tradičního rodinného i výročního obřadního cyklu, obřadných „obecních“ ceremoni-

álů i folklorních aktivit, a přestože mnohdy zůstávaly jen předstupněm lidových inscenací, stávaly se jindy jejich součástí či pozdním vyústěním, když paměť interpretů či diváků zachovala často jen tyto emocionálně působivé, melodicky a rytmicky fixované hudební a zpěvní vložky.

Oblibě duchovní hudby v lidovém prostředí napomáhaly nápěvy či dramatické dialogy, komponované rovněž s využitím folklorní hudební, písňové i taneční produkce – takto například kantor Tomáš Skřivánek komponoval „Pastorelu in G“ z roku 1791 na podkladě zpěvního tématu lidového tance „Počkej holka neutíkej“. Rovněž kramářské tisky různých duchovních písní odkazovaly často také na světské nápěvy: například rozšířené písně ke sv. Anně v první polovině 18. století využívaly nápěvu starší světské písně „Ach Amor, Cupido, netrap více“; jiné známé písně, jako byla píseň „Má duše, schovej se, nepřítel blíží se“, která čerpala z nápěvu lidové písně „Bude vojna, bude“, využívaly oblíbených světských melodií (Němeček 1955, s. 181). Některé písně z českých kancionálů, které obsahovaly i kompozice lidových písmáků, například Božanův „Slaviček rajský“ (1719) či Koniášova „Cithara nova“ (1722), obsahovaly tematický a motivický rejstřík, ale i lexikální a stylistické prostředky, které – vedle písní samotných – sloužily také jako formální stereotypy k vyjádření pocitů a postojů hrdinů k okolnímu světu (Sehnal 1985, s. 248–258); přičemž právě v této funkci mohly přispívat ke stylotvorným konvencím lidové divadelní produkce.

Některé lidové vánoční hry vycházely z tradičních kostelních dramatických zpěvů při mši ve svátek Narození Páně (Sirovátka 1951, s. 111–124) – jiné využívaly v průběhu dramatického děje známé liturgické písně. Například antifona „Regina coeli“, zpívaná během večerního liturgického obřadu na Bílou sobotu, se stala součástí podkrkonošské hry *Vzkříšení Páně*, zatímco ambroziánský hymnus „Te Deum laudamus“ patřil i k vrcholným scénám některých světských inscenací – mimo jiné *Komedie o sv. Jenověře* v přepisu držkovského kostelníka Antonína Polmana z roku 1836 (Sochorová 1987, s. 159–205).

Přejímání a textovým parafrázím náboženských písní v českém lidovém divadle od sklonku 18. století nepochybně napomáhala také skutečnost, že některé známé náboženské písně byly už v kantorské hudebně-dramatické produkci parodovány: například *Opera praxatoria* Václava Kloose využívala ve sbo-

rové písní „Ach můj nejsladší ječmínku, grunte piva dobrého“ textových parafrází i nápěvu známé náboženské písně „Ach můj nejsladší Ježíši“. Další sbor z této zpěvohry „Kdož ochrany v pivováře, v skrejších jeho užívá“ parafrázoval zase náboženskou píseň s incipitem „Kdož ochrany Nejvyššího“. Naopak hanácká zpěvohra *Opera o Landeborkovi*, dílo cisterciáckého skladatele P. Alana, využívala v některých „áriích“ nápěvů lidových písní: například posměšná „árie“ s incipitem „Tošim se ti Landeborko zle vede“ byla vytvořena na nápěv známé lidové písně „Ztratila se na salaši slanina“. Emotivní účinky hudby a zpěvu mohly za těchto okolností jistě odpomoci kompoziční nevyváženosti či psychologické nepravděpodobnosti postav a situací v lidových dramatech, mohly však také bohatou metaforikou úspěšně zastírat skromnost výpravy některých lidových inscenací.

Lidoví divadelníci většinou v dochovaných dramatických textech údaje o hudbě neuváděli: například v Kocmánkově „Actu pobožném o narození Syna Božího“ se vyskytují poznámky typu „Tuto tři králové na plac vyjdou, muzika hraje“; ještě v rozsáhlé takzvané Lastibořské hře, kde je zpěvu hojně využíváno, kromě poznámky o slavnostním troubení jakékoli zmínky o hudebnících v dalším textu chybějí. Naproti tomu v podkrkonošské biblické hře o Tobiášovi ze začátku 19. století se objevila výzva muzikantům, aby zahráli:

„Na rozličné ištermenty,
na basu, housle, cymbály,
na buben, trouby, píšťaly,
na klarinet, na fikolu,
na dudy i na vijolu ...“

Lidový dramatik přirozeně mohl nadsazovat, aby zvýšil slavnostní dojem – uvedený text totiž připomíná výčet nástrojů ve známé písni Adama Michny z Otradovic „O slavném vzkříšení Pána Ježíše Krista“ ze sbírky *Svatoroční muzika* (1661). Zatímco například ve Vucedáلكově poslední biblické hře o Samsonovi se vyskytuje zmínka o trubači, houslistovi a basistovi, ve zmíněné vamberecké *Komedii o přijetí sv. Tří králů a o smrti krále Herodesa*, kde se několikrát v ději působivě uplatnily „árie“, se objevila pouze jediná zmínka: avšak o poštovní signalizaci, která lidovým divákům namísto hudby evokovala představu dalekých cest – „Troubí se, to jest, jako by tři králové jeli na počtě“ (Král 1896, s. 137–143).

Rozmanitější hudební doprovod ovšem předpokládala inscenace netradiční světské hry *Komedie o Felsenburkovi* v Pasekách nad Jizerou, kde ochotnické české divadlo organizoval známý vlastenec, učitel, hudebník a houslař Věnceslav Metelka (1807–



Obr. 26. Václav Kliment Klicpera: *I dobré jitro!* (1820). Frontispis tisku oblíbené veselohry z vesnického prostředí, v níž se projevovala řada realistických detailů, jak odpovídalo potřebám českého divadla, naturelu dramatika i mentalitě *biedermeieru* v českých zemích.

1867). V této strašidelné rytířské hře, dochované v rukopise z roku 1836, která byla inspirována knihou lidového čtení, se už při „špacíru“ zamilovaných hrdinů uplatnily lyrické „zahradní zpěvy“; zatímco poustevník v loupežnickém lese zpíval tesknou árii „V rozkoších chovaný od mladosti“, ještě při hodovní slavnosti v začarovaném zámku duchů statečnému

rytíři „muzika piano hraje“ (obr. 26).

Rovněž dramatik František Vocedálek využíval v obdobných dramatických situacích často zpěvů i hudby – tak v biblické hře o Esterě ve výjevu královské svatební hostiny: „Muzika hraje, na stůl nosejí kuchař jídla, sklepník piva.“ V shakespeareovské adaptaci se ve scéně Basaniovy volby skříněk rovněž vyskytuje poznámka: „Muzika piano hraje“; v jiných lidových inscenacích mohly zpěvy dokonce symbolicky nahrazovat určité výstupy – například ve hře o princezně Heleně je ve scéně královské svatby uvedena poznámka: „Zpěv. Tejd' se začne svatební muzika.“ Jindy, jako v lidové hře o Repsíně, inspirované příběhem sbírky *Tisíce a jedné noci*, byla výchozí charakteristika hrdinů navozena výstupem, v němž zámožná kupcová Repsína „chodí špacírem, štrikuje a zpívá“; zatímco ovšem hrdinka zpívala na nápěv náboženské písně, kupec Temin se na lidovém jevišti uváděl sice meditativní písní, ale na nápěv světsky „frivolnější“, čímž byla zároveň manželská dvojice zjevně výmluvně jevištně charakterizována (Sochorová 1987, s. 207–250). Zdá se navíc, že samotná možnost zpěvního projevu byla významným prostředkem znakové charakteristiky sympatických hrdinských „person“: ostatním – patrně s výjimkou „svůdnic“ v dramatech Františka Vocedálka – totiž na lidovém jevišti zřejmě nebyl dán prostor ke zpěvnímu uplatnění; což nepochybně svědčilo rovněž o vysoké prestiži zpěvu a hudby v českém lidovém prostředí.

V sousedském divadle na počátku 19. století ovšem byly s oblibou využívány i známé vojenské pochody – například ve Vocedálkově hře o Davidovi (1813) je uvedena poznámka: „Marš a muzika vojáků“. Přičemž atraktivní bitevní scény byly gradovány také za pomoci choreografie, jak dokládají jeho pokyny pro výjevy dívčí války v *Komedii o Libuši* z roku 1816: „Halt. Dají muži první šus. Muži odstupují a zas přistupují, děvky kamení házejí, muži opět ustupují.“ Zpěvní, obřadní a taneční výstupy stejně jako improvizované šarvátky na lidovém jevišti, komentované často posměšky komických postav, umožňovaly vytvořit prostor pro spontánní herecké kreace i pro bezprostřední kontakty herců a diváků, který dochované dramatické texty – pouhé scénáře folklorních inscenací – mohly tak více či méně usnadňovat.

K psychologickému účinku tradičních náboženských inscenací Podkrkonoší, zejména závěrečných výstupů ve velikonočních hrách, jejichž představení

trvala asi šest hodin, napomáhaly někdy svým velebným vyzváněním rovněž kostelní zvony, a to obvyklé večerní klekání: tak například v Lastiboři, kde na přírodní scéně Kalvárie s panoramatem horských vrcholů v pozadí při západu slunce na kříži umíral Ježíš; nebo v Bozkově, kde se tento dojemný výjev odehrával v okamžiku, kdy z kostelní věže zaznívalo klekání – což dojem lidových diváků přirozeně ještě stupňovalo (Menčík 1894, s. XII).

Vzhledem k charakteru dochovaných světských dramatických textů z Podkrkonoší lze naproti tomu předpokládat, že světské hry z okruhu sousedského divadla využívaly zpravidla skromného jevištního prostoru tradičního takzvaného kukátkového jeviště, kde mnohdy chyběla opona i rampa; a které bylo využíváno rovněž v dalších inscenacích – například vánočních her. A tak na jevišti kukátkového typu, avšak bez dekorací a rekvizit, se odehrávala i dobrodružná *Komedie o Heleně, dceři císaře tureckého*, přestože potřebám dramatického děje toto řešení jistě nevyhovovalo; odtud četné výstupy opovědníka, který diváky seznamoval se změnou prostředí a referoval i o zápletkách, které nebylo možno jevištně realizovat, ale také spontánní improvizace tragikomické postavy šaška-blázna, vtipně komentujícího i průběh „neviditelného“ děje. Na podobném jevišti, nicméně s oponou a snad s malovanými dekoracemi, se však odehrávala také známá *Komedie o Františce, dceři krále anglického, též o Honzíčkovi, synu kupce londýnského*, řešící obdobně potřeby dramatického děje, i další dobrodružná lidová hra o Anešce, „královně sicilíanské“ a jiné dochované světské hry: boccacciiovská dramatizace „komedie“ o Griseldě, inscenovaná zřejmě na jevišti kukátkového typu podobně jako originální shakespearovská adaptace *Komedie o dvou kupcích a o židovi Šilokoj*.

Zatímco tradiční obřadní a obchůzkové hry vznikaly improvizovaně, na základě paměťově uchovávaných scénářů, souhrou herců a diváků, výpravné náboženské hry i mnohem skromnější netrardiční hry světské vyžadovaly už autoritu organizátora a režiséra: „Hlavní úloha spočívala na bedrách ředitele spolku; on nejen úlohy jednotlivé rozepisoval a mezi

herce rozdával, on herce úlohám učil a staral se, aby každý úlohu svou co nejlépe zahrál. A vyžadovalo to mnohdy nemalé práce, zvláště při osobách, které několik set veršů odříkati měly; neboť málo kdy veliké role mezi více osob byly rozděleny. Ještě obtížnějším to bylo, dokud znalost písma v krajinách těch nebyla tak rozšířena jako nyní; byl nucen často s osobou takovou několik dnů se zabývat. Byl též napovědou, jen někdy učitel ho zastal ... On byl i jediným režisérem hry ... Úlohám se učili a zkoušky činili obyčejně večer po práci; den byl vyhrazen řemeslnému povolání nebo hospodářství. Potom scházeli se buď ve veřejné místnosti nebo ve větším obydlí na přástrvu, a zde po celou dobu zimní a jarní byli cvičeni“ (Menčík 1894, s. IV–V).

Časem ovšem přihodily se lidovým hercům leckteré komické příhody, které se v okolí dlouho vypravovaly – například ve Staré Vsi u Vysokého nad Jizerou došlo při představení Vucedálkovy biblické hry o moudrém Danielovi (z let 1814–1815) k situaci, kdy představitel blázna přidržel Babyloňanu Belovi kolomaznici se slovy: „Beli, Beli; jak to voní? Jest to kadidlo z cizích zemí; věř mi, jest z daleka, až z Mimoně od kolomazníka.“ Toto extempore mělo prý velký úspěch. V nedaleké vesnici Jilmu při představení hry o vzkříšení Páně se zase stalo, že představitel Ježíše v meziscéně kouřil, a když měl výstup pokračovat, diváci náhle spatřili, kterak Ježíš s dýmku v ústech vstával z mrtvých. Ve stejné vesnici při představení hry o umučení Páně se představitel Ježíše modlil pod stromem v zahradě Getsemanské, a když pravil: „Ne má, ale tvá vůle se staň,“ jeho syn, který nad ním potají na stromě seděl, hlasitě zvolal: „Táto, vy neposlechnete mámu, což pak mne!“ (Mikovec 1855, s. 813, 835).

A tak tradiční lidové divadlo, vyrůstající ze spontánnosti a schopnosti imaginace, nebylo „jen“ záležitostí staleté kulturní kontinuity, nadčasových kulturních hodnot a aktuální kulturní informace v prostředí tradiční lokální společnosti, ale vždy i něčím navíc: „Hra je vlastně požitek z aktivity, která koneckonců hledá sama sebe a je nutná v celkovém rytmu života.“ To řekl Tomáš Akvinský (1225–1274), nejvýznamnější scholastik středověku v Evropě.

5. Rozvolnění problému

5.1. Barokní slavnosti a potřeba reprezentace

Dne 27. října 1722 přinesly *Pražské poštovské noviny* zprávu z královského věnného města Mělníka nad Labem o inscenaci, konané na počest městské patronky a české zemské světice kněžny Ludmily: „Zde v zámku v jednom pokoji před 824 lety ... od Cyrila pokřtěna byla, z té příčiny páni měšťané téhož královského města Mělníka ... na ten den po polednách jednu obzvláště pěknou na dobré 4 hodiny trvající Život té svatě kněžny v sobě obsahující komedii v českém jazyku v přítomnosti mimo domácích víc než tisíc přespolních jak duchovního tak světského stavu pod radním domem s velkou pochvalou producovali; což nikdá předtím v témž královském městě vidáno nebylo.“

Zásluhu o toto slavné představení měl Jan Nepomucký Sarkandr Dukát (zemřel 1730), rodák z moravského Prostějova, bratr významného barokního hudebního skladatele Josefa Leopolda Dukáta (zemřel 1717), budoucí „mistr umění lazebnického“ na Mělníce.

Následujícího roku 1723 však už *Pražské poštovské noviny* mohly své vážené čtenáře zpravovat o dvorských i městských slavnostech, konaných při příležitosti české královské korunovace císaře Karla VI. v Praze. Například 31. srpna L. P. 1723, kdy osla-

vila jmeniny císařovna Alžběta Kristina: „Ta na den jmenovni nejjasnější slavně panující římské císařovny ... od pána Pariati, jeho cí. král. katol. milosti dvorního veršovce v vlaském jazyku složena od pána Jana Josefa Fuxe jeho cí. král. katol. milosti Kapel-Mistra v muzikální noty uvedená a minulou sobotu 28. dne tohoto měsíce srpna na král. Hradě Pražském producovaná opera jak podlé ostrovtipné Invency a výborného muzykálního Concertu tak také nákladného od pána Joseffa Bibiena ... jeho cí. král. katol. milosti předního Theatral-Inginyra a Architectora, vynalezaného a výborným malováním okrášleného lešení rozličných proměn a podivných machyn jistě jedna z nejpěknějších byla ...“

Pobyt císařského dvora představoval atraktivní podívanou i pro lid obecný – jako například při zastávce v královském městě Znojmě, kterou zpravodaj listu dne 19. listopadu 1723 takto popsal: „Císař pán na bujným nákladně ozdobeným koni, na klobouku diamantový briliantový šmuk maje, v pobělavých krumplovaných šatech, její pak císařská milost císařovna paní v nákladné červené aksamitové zlatem krumplované sesli ... do kostela P. P. dominikánů ... Pak o polednách ve velké síni při líbezně tabulní muzice veřejně stolovali. Z kašny na rynku bílé a čer-

vené víno teklo, na rynku stáli hamiltonští kyrysníci v parádě. K šesté hodině dva vysoké kunstovně vyhotovené, pěkným malováním ozdobené a mnohými praporci obvěšené triumphální vozy, každý osmi nákladně ozdobenými, vždy čtyři a čtyři při sobě zapřaženými koňmi, před císařské obydlí přivezené byli, na kterýchžto vozích císařští v operálním oděvu ošaceni, jak vokální tak instrumentální muzikanti jednu výbornou, Sjednocení planet nazvanou Sere-natu ... producovali ...“ (Berkovec 1989, s. 44, 118).

Ani zámožné měšťanstvo, zejména ambiciózní hodnostáři pražských měst, se v záležitostech barokní reprezentace nehodlalo nechat zahanbit: „Mínulý outerý jakožto vigílii sv. Josefa v 5 hodin odpoledne u sloupu téhož sv. Josefa nad kašnou před radním domem král. Nového Města Pražského stojícího, výborná muzika, kterou podle každoročního chváli-tebného obyčeje urozený a statečný vládyka pán Josef Sedeler nejvyšší vachtmistr nad kompaniji městskými a primas král. Nového města Pražského ... dělali dal,

při trojnásobním kúru polních trub a vlaských bubnů v přítomnosti velikého počtu rozličného lidu slyšeti se dala,“ sdělovaly *Pražské poštovské noviny* 22. března 1727.

Pravidelné byly tradiční školské řádové inscenace, pořádané ovšem i při příležitosti obřadních holdů vznešeným protektorům pod vedením zkušených jezuitských profesorů poetiky a rétoriky: „Mínulý čtvrtek vel. páni páteři z Tovaryšstva Ježíšova u sv. Klimenta v král. Starém Městě Pražském v jedné ke cti ... Janovi Antonínovi ... hraběti Schaff-Gotts ... producované s pěknými zpěvy na způsob opery promíchané komedii skrze vysoce urozenou a jinou studující mládež Clementinského gymnasii, jeho Excellency povinné nejposlušnější Štěstí vinšování složili.“ Tak informovaly *Pražské poštovské noviny* 3. září 1735 své čtenáře o holdu staroměstské koleje Tovaryšstva Ježíšova nejvyššímu purkrabímu hraběti Schaffgotschovi ...

5.2. Pašijové průvody / Jan Jeník z Bratřic

Ve svých pamětech uvedl Jan Jeník z Bratřic (1756–1845), který v mládí jako stipendista nadace Ferdinanda II. a chovanec jezuitského semináře sv. Václava, poté jako posluchač Filozofické a krátce i Právnické fakulty Karlo-Ferdinandovy univerzity žil v letech 1764–1776 v Praze, rovněž vzpomínku na výpravné pašijové průvody, konané na Velký pátek:

„V mém mladém věku žádná duchovní hra nevyváděla se tak ukrutně jako na tento den. Toto ... divadlo konalo se v způsobu obyčejné processí. Tu šlo množství rozličného kněžstva zpředu po páru. Za nimi kráčelo as 40 párů tak nazvaných křížovníkův, jenž každý pro sebe na svých ramenách přetěžký z dřeva vytesaný kříž po zemi vláčel a tudý takovou tíží snášeje, sotva že lezl ... Tito křížovníci, mezi kterými se taky i honorationes, ba i také z vyššího stavu osoby vynacházely, nechťce se dát znáti, byli jsou docela zamumění od hlavy až na zem, zrovna tak jak v re-dutě ty tak nazvané calenders svou maškarádu mívají, jen že jejich hazuka černá bývá, křížovníci ale svou hazuku z rezného plátina sešitou na sobě měli, a z kterých jediné jejich oči jen vykoukaly. Po tomto tahu přicházelo teď široké a vysoké, pěkně okrášlené lešení, kteréž asi 50 z venku sem do Prahy pozvaní silní sed-

láci nesli, a na kterémž lešení jisté osoby jakýsi pří-běhy, vzaté ze starého písma svatého, nábožně před-stavovaly. Takových lešení neslo se několik a byly sem a tam mezi kající v té processí rozstrkaný. Mimo těchto velikánských lešení bylyť jsou taky v tom tahu krásné equipage vrchnostenský vtělené, v kterýchžto kočárů vidělo se pány a paní, jenž jakési svaté předsta-vovali. Mezi těmito kočáry nejvonačejc do oka padalo, když na pěkném kočáru neb peručí jemnostpaní Pej-cha parádně přijela. Tato pyšná osoba bylať jest ovšem co nejskvostnějc v dlouhých, knížetcích drahých šatech oblečena; celý její oděv bylať jest překrásný. Ona měla frizúru krásně napudrovanou, asi pár pídí zvejší, a držela v své ruce veliké, též velmi pěkné vadrle, s nímž se upejpavě začasto fochrovala s krimasy tuze nádhernými. Naproti ní v tom kočáru seděl šeredný čert neb ďábel s vyplazeným jazykem červeným, kter-ýž vysoké rohy měl a na zadu mu dlouhý vocas visel. Tento zdvořilý čert držel paní Pejše velké zrcadlo před očmi, do kteréhož ona neustále upejpavě koukajíc, pořad si něco na jejím oděvu upravovala, jak by jí co pěkněji slušelo ... Brzynko na to v tej processí násle-dovalo divadlo náramného ukrutenstva. A to bylať jest, ach nastojte, přicházející tah mrskačův. Těch šlo asi

byl Moravan Jan Gurre (1610–1670) – rodák z Brna, lékárník a člen krumlovské koleje Tovaryšstva Ježíšova, který pro svůj záměr získal roku 1648 souhlas pražského kardinála arcibiskupa A. V. hraběte Harracha. Poutní místo, obklopující římovskou Loretu, vznikalo v průběhu 17. a 18. století v několika stavebních etapách a bylo hojně navštěvováno. Ve spisu *Diva montis sancti* z roku 1665 uvedl Bohuslav Balbín, že do Říмова putovalo každoročně na 80 tisíc věřících; náboženské drama, jehož mnohotvárný děj tu byl zhuštěn do pašijových výjevů, stejně jako zázraky římovské Panny Marie, věřící přitahovaly (Royt 1999, s. 112–122).

Barokní „sancti monti“ vznikaly na paradigmatu evropské tradice vánočních a velikonočních her – byly rozvinutím simultánního jeviště středověkých mys-

terií i obdobou periegetických her pozdního středověku, které se odehrávaly vždy v celém městě a jejichž jednotlivé scény byly vzájemně spojovány průvodem diváků. A tak proslulé italské poutní místo, Svatá hora ve Varallu v Piemontu, budované od 15. století, vznikalo především z přání vytvořit Nový Jeruzalem, který by poutníku dal realistickou představu, že prodlévá na místě Kristova utrpení: „V Římově, kde křížová cesta je součástí zcela neupravené krajiny, kde neutváří krajinu, nýbrž s ní splývá, kde nadto jevištěm dvou výjevů je sama příroda, uplatněná tak ve své nekonečnosti, je tento rys barokní zcela zřejmý“ (Pečírka 1930, s. 151–161). Proto i zbožný milčický rychtář František Vavák neopomenul v červenci 1796 navštívit známé loretánské poutní místo v Římově, mající nadále pro mentalitu prostých věřících své osobité kouzlo.

5.4. Vlastenské divadlo v Praze a profesionální předměstská divadla lidová

V létě 1786 se *Schönfeldské c. k. pražské noviny* pokusily o zhodnocení českých představení Vlastenského divadla: „Nikdy bychom neřekli, žeby vlastenská láska v našem národu českém tak jako najednou obživnouti mohla. Při prvním otevření českého divadla na Novém městě dne 8. září toho měsíce sešla se taková částka lidu, že ji to dosti prostranné místo nijakž obsáhnouti nemohlo. (Česky hrána Láska a vděčnost vlasti, vypodobnění venkovské slavnosti v překladu Štvánově, německy Vlastenky-Paruky – poznámka L. S.) Nový pantomimický pallet (sic), tak nazvaný Pražské kuchyňky aneb Uhořelí sedláci, při hlučném bubnování na vlaské bubny a troubení, konec učinil.“

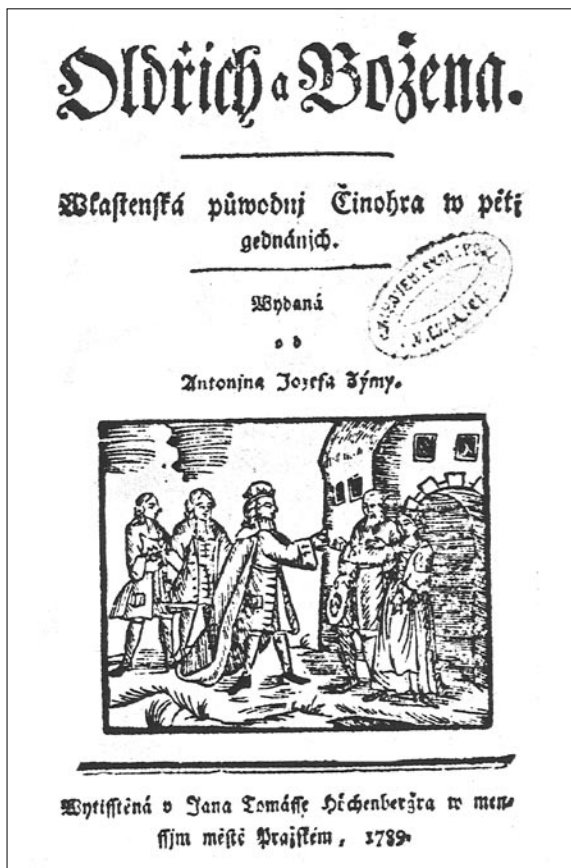
Tolik zpráva z 15. července 1786, po níž 16. září následovalo další spokojené konstatování vlasteneckého redaktora – Václava Matěje Kramera: „Zdejší obyvatelé nyní při stále pohodlných časích mají rozličná kratochvilná vyrazení. Krom 2 divadelních domů, totiž jednoho velikého vlastenského divadla na Starém Městě, na kterémž teď každodenně buď vlaské opery aneb hry v německém jazyku se představují, a druhé na Koňském trhu, na kterémž také hry v českém jazyku každotýhodně od našich upřímných vlastenců se uvozují, ještě jedno třetí nově zřízené a znamenité divadlo jest za Poříčskou branou, na kterémž

zejtřejšího dne první vlaská opera se uvede.“

Toto nové sezonní „divadlo za branou“ bylo divadlo v Rosenthalu – v pěstěné zahradě, koncipované jako miniaturní mapa českých zemí. Zde nechal pražský měšťan J. F. Schönfeld, nakladatel, majitel novin a svobodný zednář, vybudovat hostinec s kavárnou, cukrárnou s tanečním i divadelním sálem, který začal sloužit také českým divadelním představením.

Šlo o lidové divadlo, kam Pražané rádi chodili za zábavou – alespoň do té doby, dokud zde hrála společnost profesionálních herců. Když byl soubor Vlastenského divadla vystřídán ochotnickou společností pražských měšťanů, sláva Rosenthalu, aneb jak se česky říkalo Růžodola, zřejmě rychle pomíjela (Berkovec 1989, s. 62) (obr. 28).

V téže době „předbřeznové“, kdy tradiční divadlo lidové ztrácelo v českých zemích dosavadní kontinuitu své existence, vznikala od poloviny 19. století první profesionální předměstská divadla lidová – většinou provizorní dřevěné stavby arénního typu, s nimiž se za městské hradby stěhoval i populární repertoár, čerpající převážně ze starších frašek a her se zpěvy. Podobná divadla byla budována už ve středověku, kdy na veřejných prostranstvích evropských měst vznikaly provizorní stavby pro mysteria a jiné náboženské hry; tato praxe se dále uplatňovala u školského a řá-



Obr. 28. Antonín Josef Zima: Oldřich a Božena (Praha 1789). Titulní strana tisku, vydaného u J. T. Höchenberga v Praze; populární Zimova historická hra působila svým vlasteneckým a demokratickým vyzněním, obsahovala však i segmentární motivy, známé ze slavné renesanční novely o Griseldě

dového divadla doby baroka, ale i u příležitostných dvorských inscenací či u produkcí profesionálních divadelníků 18. století, aby na počátku „věku revolucí“ dospěla v evropských velkoměstech k typické módě arénních divadel, inspirovaných antickými lidovými amfiteatry.

Arény představovaly divadlo pro nejširší vrstvy – pro drobné úředníky, měšťanstvo, řemeslníky, vojáky, dělníky i služky, jimž se divadlo stalo zábavou i vnitřní potřebou. Byly to právě arény, které popularizovaly divadlo a dramatické umění, získávaly mu nové diváky a zároveň umožňovaly zejména mladým hercům získávat nové zkušenosti; a které vytvářely srdečnou atmosféru hledišť, chovajících zanícený obdiv ke „svým“ hercům, na jejichž nářázky obecenstvo zpravidla živě reagovalo.

Původcem myšlenky postavit v Praze první dřevěnou letní arénu jako divadlo pro české hry, které

po porážce revoluce roku 1848 měly počátkem následujícího roku ve Stavovském divadle přestat, se stal německý herec Schall von Falkenforst, někdejší ředitel divadla v Pešti, jehož vzápětí podpořil kolega Vilém Grau. A zatímco se někteří přední vlastenci, například Karel Havlíček, tohoto provizoria obávali v domněni, že odsune možnost vybudování důstojného českého kamenného divadla, došlo zásluhou A. P. Trojana k vybudování arény ve Pštrosce, někdejší vinici v sousedství novoměstských hradeb, která byla určena českým i německým představením Stavovského divadla. Budova arény se návštěvníkům otevřela dne 11. srpna 1849 – pro zahajovací představení napsal J. K. Tyl, tehdy dramaturg českých představení Stavovského divadla, známou hru *Jiříkovo vidění*, která byla přítomnými diváky nadšeně přijata (Javorin 1958, s. 31–52) (obr. 29).

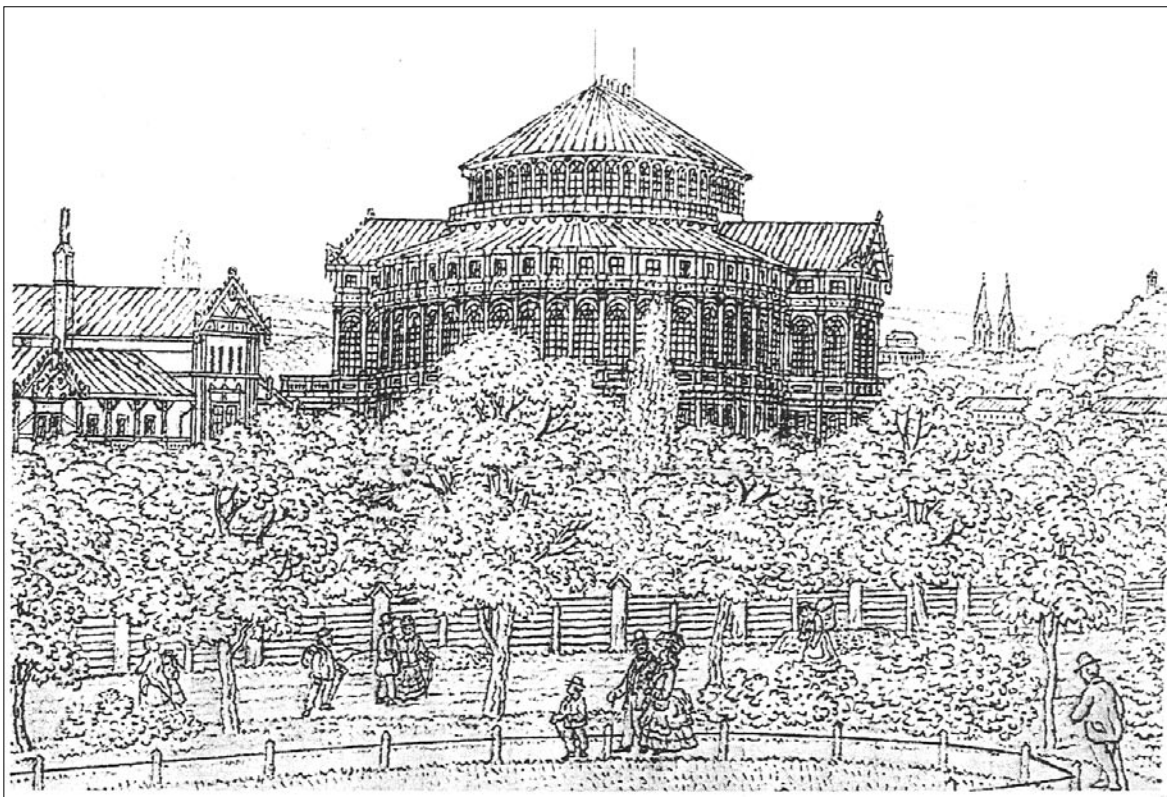


Obr. 29. Zahajovací představení Arény ve Pštrosce (1849). Plakát Tylova Jiříkova vidění s hereckým obsazením, které zajistilo velký úspěch této premiéry v novém letním divadle, postaveném podle plánů profesora pražské techniky Josefa Niklase.

Bezprostředními předchůdci arénních lidových divadel byla však už sezonní letní divadélka v zahradách městských pivovarů či hostinců, která jsou v Praze doložena od dvacátých let 19. století: zprvu šlo zpravidla o jednoduchá pódiová jeviště, z nichž se teprve časem vyvinulo jeviště skutečné, oddělené

od hostinského provozu a prostor hostince. Podobný vývoj arénních divadel zaznamenala všechna velká evropská města, mezi nimiž byla Praha divadelním vzorem nejen Vídeň, ale i nejobdivovanější z metropolí – Paříž. Lidové divadlo v podobě letních arén

ného repertoáru, byť v sousedství nadále úspěšných pantomim, frašek, baletních a tanečních produkcí. Tak v pražském Novoměstském divadle (1859), jehož intendantem se načas stal F. L. Rieger, byla roku 1860 uvedena mimo jiné Verdiho opera *Troubadour*, hry



Obr. 30. Novoměstské divadlo (Vincenc Morstadt, 1859–1885). Protože českým hrám byla vyhrazena pouze pětina představení ve Pštrosce, nový ředitel Stavovského divadla František Thomé požádal o povolení ke stavbě nové arény, k níž plány vytvořil opět profesor Josef Niklas, inspirovaný budovou dráždanského divadla.

či nadále prosperujících zpěvních síní bylo však už tehdy spíše označením pro populární repertoár zábavného typu než pro jeho reprodukční úroveň, která byla zpravidla vynikající. Za charakteristické znaky této profesionální městské produkce, určené „pro lid“, k níž se připojily i pozdější šantány a kabarety, byly považovány zábavnost, přístupnost, srozumitelnost, ale i myšlenková nenáročnost a trivialita děje (Klosová 1977, s. 127–150).

Nicméně v předměstských lidových divadlech, kterých v Praze postupně přibývalo a kde vystupovala řada znamenitých herců – J. J. Kolár i Anna Kolárová-Manetínská, František Krumlovský, Jan Kaška, Eliška Pešková, František Kolár, Karel Šimanovský, Jindřich Mošna, Magdalena Hynková, Josef Frankovský, F. F. Šamberk a další – záhy začínalo přibývat také nároč-

Shakespearovy či Schillerovy; příznačná dvojakost repertoáru vynikala rovněž v následujících letech, například roku 1864, kdy tu hostovala – v sousedství proslulých oper italských skladatelů Verdiho či Rossiniho, ale také okázalých shakespearovských oslav – i francouzská baletní společnost v čele se slavnou Rigolboche, která poprvé v Praze tančila kankán; nebo v létě 1865, kdy tu hostovala italská herecká společnost s proslavenou evropskou heroinou Adelaidou Ristori, již ovšem vzápětí vystřídaly produkce provazochodce Blondina, populárního „hrdiny od Niagary“. Nicméně roku 1866, v předvečer války s Pruskem, došlo v Novoměstském divadle rovněž k první repríze Smetanovy *Prodané nevěsty* pod taktovkou samotného skladatele (obr. 30).

K pozdějším lidovým divadlům arénního typu,



Obr. 31. Aréna na hradbách (Vincenc Morstadt, 1869–1875). Novoměstské divadlo, letní scéna Stavovského divadla, vyžadovalo po vzniku Prozatímního divadla za česká představení vysoké nájemné; proto bylo vedením Prozatímního divadla rozhodnuto vybudovat vlastní letní divadlo – Arénu na hradbách, stojící těsně za Koňskou branou; budova arény, postavené podle plánů profesora Josefa Niklase, byla velmi působivá.

kteřá prosadila módu výpravných baletů, fantastických či cestopisných feérií podle populárních románů Julese Verna, ale také vídeňských parodických frašek J. N. Nestroye a francouzských operet Jacquese Offenbacha, patřila například pražská Aréna v Kravíně (1868), smíchovská Švandova aréna (1871), ale i „Teatro salone italiano“ podnikatele Eugenia Averina (1875–1880).

Právě toto veselé divadlo, které disponovalo velkým baletním souborem a vyvíjelo se záhy k typu varietního divadla – navštěvované pražskými bonvivány i zdejší bohémou a prý s obavami sledované pražskými manželkami – předvádělo však o velikonočním týdnu také ukřižování Krista a kladení do hrobu ... (Javorin 1958, s. 53–89, 164–179) (obr. 31).

5.5. Lidové divadlo jako inspirace avantgardy 20. století

Ve dvacátých a třicátých letech 20. století, kdy se evropská umělecká avantgarda začínala zabývat rovněž otázkami lidového umění, lidové kultury a imaginace, začínali se i někteří mladí čeští básníci, hudebníci a divadelníci obracet k pramenům domácího lidového umění a ke kořenům české lidové divadelnosti. Zájem evropské i české divadelní avantgardy ovšem v tomto období vývoje procházel několika proměnami: v počáteční fázi se soustředil spíše na jarmareční produkce, komediantské pantomimy a klauniády či tradiční loutkářské kusy – například Igor Stravinskij komponoval pro Paříž už roku 1911 *Petrušku*. Česká divadelní avantgarda hledala nové principy domácího divadelního projevu především v umělecké tvorbě Jeana Cocteaua, Ervina Piscatora, Bertolta Brechta, F. T. Marinettiho, ale také A. J. Tairova a V. E. Mejercholda.

Úsilí o české avantgardní divadlo – k němuž se tehdy připojil rovněž Karel Čapek jako režisér Městského divadla na Královských Vinohradech (v letech 1921 až 1923) – se od počátku odvíjelo ve znamení

nové metaforiky jevištního dění: šlo o metaforické využití slova, gesta, pohybu, kostýmu, hudebních a tanečních prvků, pantomimy atd. Proto se někteří představitelé české divadelní avantgardy soustředili na oblast tradiční lidové tvorby, přičemž prvenství náleželo inscenacím Jana Porta a Bohuše Stejskala *České pašije* (1935) a *České jesličky* (1936), které uvedlo Městské divadlo na Královských Vinohradech. Vinohradské pokusy Jana Porta tehdy usilovaly o celkové stylové řešení moderní inscenace lidových textů: následoval je rovněž známý a průbojný režisér Oldřich Stibor v Olomouci, zdůrazňující však – oproti Portovu a Stejskalovu pojetí – spíše svěží a humorné aspekty převzatých inscenací lidových her (Scherl 1967, s. 25–34).

Originální tvůrčí ambice měl mladý režisér a hudebník Emil František Burian, který – podobně jako polský režisér Leon Schiller, rodák z Krakova, pod jehož vedením uvedl Teatr polski ve Varšavě už roku 1919 adaptaci vánočního mystéria *Szopka staropolska* – usiloval nejen o vyřešení problému moderní insce-

nace lidových dramát, ale také o vytvoření scénických montáží lidových písní. V intencích téhož úsilí, jehož výsledkem se stala už Schillerova vánoční *Pastorálka* z roku 1922 či jeho *Wielkanoc* z roku 1923, ale také inscenace typu *Kramu s píseňkami* – v níž sociologicky pojaté „zpívající obrázky“ předváděly postavy koledníků, a to s respektem ke zvláštnostem lidové interpretace (rytmika, intonace, sklon ke schematické typizaci atd.) – hodlal i E. F. Burian využít možností metaforické interpretace lidové poezie ve svém divadle D (D 34–D 59).

Výrazem těchto uměleckých snah o nové české divadlo byla Burianova inscenace *Vojny* z roku 1935, jež novým výkladem tradiční lidové tvorby směřovala k zobrazení reality života i lidového prostředí, v němž písně vznikaly; aktuálnost inscenace, vycházející z textů známé Erbenovy sbírky *Prostonárodní české písně a říkadla*, zesilovaly proto hudební vložky, které s folklorními nápěvy nesouvisely (Scherl 1967, s. 25–34). V duchu podobného metaforického pojetí pak byly vytvořeny i proslulé inscenace obou Burianových *Lidových suit* – scénických kompozic, z nichž *První lidová suita* (1938) vznikla spojením *Hry o sv. Dorotě*, *Saličky* a *Žebravého Bakuse*, zatímco *Druhá lidová suita* (1939) zahrnovala *Vojáky sv. Řehoře*, *Komedii o Františku a Honzíčkovi* a výjev *Jak se kdy v Čechách strašovalo*.

A tak tvorba mladých představitelů české divadelní avantgardy – k níž kromě E. F. Buriana a Oldřicha Stibora patřili zejména režiséři Jindřich Honzl a Jiří Frejka, ale také slavná dvojice Jiří Voskovec a Jan Werich, spolupracující se skladatelem Jaroslavem Ježkem – která programově usilovala o uměleckou syntézu vlivů evropského divadelnictví v nekonvenčních tvarech nového českého divadla, ovlivnila zároveň teoretickou orientaci některých členů respektovaného Pražského lingvistického kroužku. Jeho vůdčí osobností byl vynikající estetik Jan Mukařovský, nicméně pod vlivem inscenací E. F. Buriana se problematikou českého a slovenského lidového divadla začínal zabývat Petr Bogatyrev, prosazující zároveň metodu strukturně sémantického přístupu.

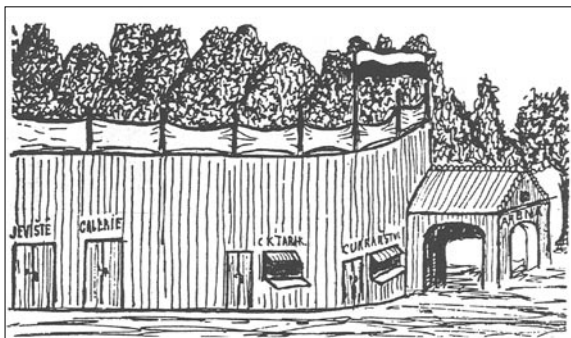
Avšak až v poválečném období, kdy se i čeští divadelníci vraceli k podnětům evropské avantgardy dvacátých a třicátých let – například k originální tvorbě francouzského básníka a režiséra Antonina Artauda – došlo také k realizaci dalších inscenací E. F. Buriana, které pokračovaly v tradici uznávaných *Lidových suit*:

v roce 1946 uvedl Burian *Vánoční hry českého lidu* (1947, 1949), na něž vzápětí navázala inscenace lidové hry *Ester*, působící aktuálností biblického příběhu, ale také scénická montáž *Láska, vzdor a smrt*, již režisér a skladatel vytvořil z folklorního materiálu dílo společensky závažného a umělecky hodnotného dosahu (1946). Na počátku padesátých let 20. století, kdy mezi některými českými divadelníky začal převládat názor, že folklor se má na jevišti provozovat formou detailní rekonstrukce všech jeho složek, právě opětovné uvedení *Vojny*, které E. F. Burian uskutečnil roku 1955, popřelo možnost pouhé rekonstrukce textů svým důrazem na tvůrčí dramaturgickou, režijní, kompoziční i výtvarnou práci.

Zásluhou následující diskuse se tak znovu otevřela možnost tvůrčího využití lidových písní i lidových her na moderním jevišti – což ukázal také velký úspěch *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, uvedené v úpravě Jana Kopeckého a v režii Evžena Sokolovského v Brně. Na tuto monumentální dramatickou podívanou, využívající na velkém jevišti i četných reziduí církevního obřadu, navázala roku 1966 rovněž inscenace režiséra Karla Palouše v Praze, která však už byla inspirována – na skromnějším jevišti Realistického divadla – známou inscenační tradicí sousedského divadla Podkrkonoší. Režisér mohl bez větších zásahů převzít úpravu Jana Kopeckého, byť epický ráz inscenace v tomto případě zjevně převládl nad pašijovým dramatem (Scherl 1967, s. 25–34).

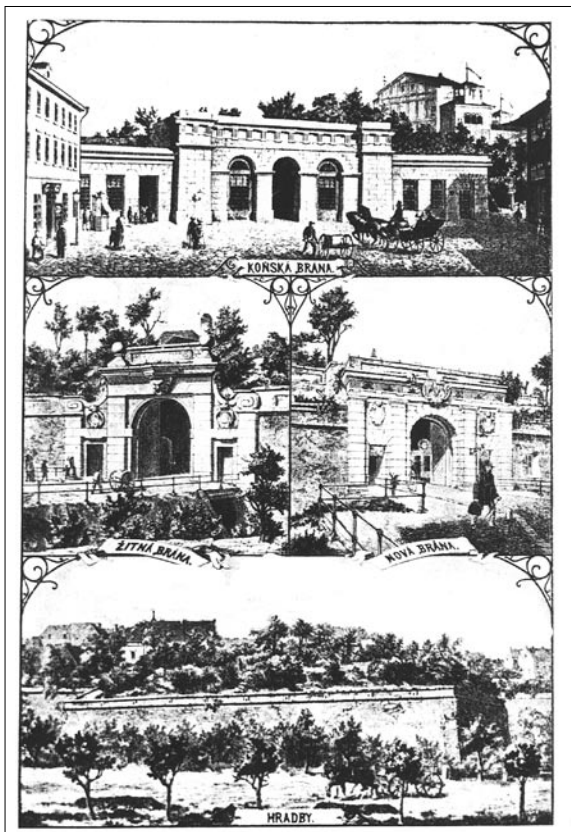
Snahu o nový divadelní výraz, obohacující se inspirací z okruhu tradiční divadelní tvorby – která byla například v šedesátých letech 20. století ovlivněna studii z pera italského filozofa a estetiky Antonia Banfiho, skladatele Luigiho Nonna či Paula Pörtnera, jež aktualizovaly podněty někdejší avantgardy a ovlivnily i některé pozoruhodné inscenace – přinášel rovněž pozdější vývoj evropského a českého divadla. Tak u nás v osmdesátých letech došlo mimo jiné k realizaci několika inscenací, čerpajících z okruhu tradičního českého lidového divadla; mezi nimi nepochybně zaujalo také nastudování podkrkonošské *Komedie o dvou kupcích a o židov Šilokoj*, uvedené v textové úpravě Jaroslava Kolára a v režii Karla Palouše v pražském Realistickém divadle (obr. 32).

Vedle uměleckých odkazů české divadelní avantgardy v kontextu české kultury 20. století přetrvávaly



Obr. 32. Aréna v Eggenberku (Václav Sedláček mladší, 1871–1885). Režisér Pavel Švanda ze Semčic, povzbuzen úspěchy letních divadel v Praze, vybudoval roku 1871 na Smíchově za Újezdskou branou, v sousedství hostince U Eggenberku, novou letní arénu; zůstala atraktivní pro diváky až do doby otevření Národního divadla.

však také významné podněty odborné, uskutečňující se zejména v okruhu české literární vědy a národopisného bádání. Významným příspěvkem ke studiu sociokulturního vývoje se stal strukturně sémantický směr, zkoumající – v intencích naznačených rovněž



Obr. 33. Aréna na hradbách (anonymní rytina). Jedním z důvodů obliby letních arén mezi lidovými diváky bylo i jejich zasazení do parků a zahrad, s možnostmi vycházek, koncertů i občerstvení v divadelních kavárnách či blízkých hostincích.

pracemi Petra Bogatyreva, ale i Jindřicha Honzla – struktury jevů a předmětů zároveň s jejich znakovým systémem v sociální komunikaci. Právě strukturně sémantický směr představuje dnes už klasickou metodu národopisného výzkumu, jež svým důrazem na rituální situace osciluje mezi sférou duchovní kultury lidové a jejích realizací ve sféře kultury materiální – jak ukázal Petr Bogatyrev ve studii o magických obřadech na Zakarpatsku (1929), později ve studii o lidovém oděvu na Moravském Slovácku (1937). A právě toto pojetí, v němž místo tradiční polarity „materiální“ a „duchovní“ kultury nastoupilo kritérium „věčnosti“ či „znakovosti“ předmětu podle toho, které z obou vlastností jsou v konkrétní situaci komunikace aktualizovány, nastolilo podle významných českých historiků a etnologů Josefa Petráně a Lydie Petráňové rovněž otázku nového pojetí tradiční kultury – kultury minulých sociokulturních systémů.

Tradiční kultura, která se vyznačovala relativně dlouhým trváním převládajících životních forem, strnulostí sociálních procesů a dlouhodobou závislostí na kulturních vzorech, využívala totiž v zájmu společenského života řady předmětů s vysokým sémiotickým statusem, jejichž symbolické působení dokonce preferovala před jejich věcnými, utilitárními funkcemi: „Šlo o řád s vysokou převahou znakové – symbolické – činnosti, odlišující se od řádu, v němž převažuje složka utilitární. Kosmologicky orientovaný člověk viděl smysl života v závazném společenském rituálu, který v individuálním a kolektivním jednání „naplňoval“ většinu společenské praxe“ (Petráň – Petráňová 1995, s. 9–30, 31–68) (obr. 33).

5.6. Na den svaté Máří Magdalény / Antonín Koniáš

Jméno Antonína Koniáše (1691–1760) se stalo symbolem agresivní jezuitské protireformace v pobělohorských Čechách. V této souvislosti se obvykle jako doklad cituje Koniášovo dílo *Clavis haeresim claudens et aperiens – Klíč kacířské bludy k rozeznání otevírající, k vykořenění zamítající* (1729), které bylo vydáno v roce kanonizace katolického kněze Jana Nepomuckého. Na vytvoření jednostranného, silně negativního obrazu tohoto autora má lví podíl česká národně obrozená ideologie a historiografie, popularizovaná v románech Aloise Jiráska. Jezuita Antonín Koniáš je v nich zachycen jako fanatický misionář a nepřítel českého národa ničící nejvýznamnější monumenty česko-bratrské kultury – knihy.

Podle dochovaných informací byl Antonín Koniáš pilný a úspěšný kazatel, který uměl strhnout a přesvědčit své posluchače. Koniášova – dnes bychom řekli – představení jednoho herce měla pečlivě rozpracovaný scénář, jak dokládají jeho knižně vydaná kázání. Dokázal rovněž využít působivých vnějších efektů: na kazatelnu vystupoval, jak dokládají dochovaná svědectví, s křížem a těžkým řinčícím řetězem kolem krku.

Kázání spolu s duchovními písněmi představovala – ponecháme-li stranou útvary ústní lidové slovesnosti – jediné žánry slovesné tvorby, s nimiž přicházeli pravidelně do styku prostí lidé. Stávala se účinným nástrojem křesťanské a později, po rozštěpení křesťanského hnutí, protestantské či katolické agitace.

Koniášova kázání patřila ve své době – vedle Šteyerových kázání, shrnutých do *Postily katolické* (1691) – k nejoblíbenějším (v roce 1737 vyšla tato kniha již posedmé). Významná jsou rovněž Koniášova díla hymnologická – soubor katolických písní *Cytara Nového zákona* (1727). Kázání Antonína Koniáše vyšla ve třech vydáních, první pod názvem *Vejtažní naučení* (1740), další dvě pod názvem *Postila* (1750 a 1756). Jejich rozbor ukazuje, že autor se v nich v duchu barokní homiletiky věnuje především problematice nápravy hříchů. Koniáš se staví do role mravokárce, jeho vystoupení má osvětové a vzdělávací zaměření. Ve svých kázáních – soudě podle názoru současné literární historiografie – se neprojevuje jako „nesnášenlivý demagog, ale jako hluboce věřící člověk

přesvědčený o své pravdě“ (Kopecký 1995, s. 158); výpady na adresu českých kacířů se v nich vyskytují jen zřídka. Zaměřuje se na prosté publikum, jeho projev je přehledný, dodržuje rétorické kánony. Největší Koniášovou zásluhou je, že v době úpadku českého jazyka a značně rozkolísaných jazykových norem udržuje tradici vysoké jazykové kultury.

Kázání *Na den svaté Máří Magdalény*, jehož úvodní část zveřejňujeme, představuje tradiční křesťanskou duchovní lásku k Ježíši, tak jak ji v české kulturní oblasti vyjadřuje mariánská duchovní lyrika a legendistická tvorba. V Koniášově pojetí – na rozdíl například od básně *Svaté lásky labyrint* Adama Michny z Otradovic – však do popředí vystupuje silně expresionistické vyznění a didaktický akcent, charakteristický pro žánr kázání. Vyslovuje přesvědčení i naději, že i nevázaný sexuální život lze vykoupit láskou v „Pána Ježíše“, pokud hříšník „celým srdcem miláčka svého“ se chopí a duši mu zasnoubí.

Na den svaté Máří Magdalény

Řeč z Písní Šalomounových v 3. kap. v. 2, v 8. kap. v. 6

Vstanu, a obejdu město: po ryncích a ulicích hledati budu, kterého miluje duše má; hledala jsem ho, a nenalezla jsem. Nalezli mne ponocní, kteří ostříhají města: „Zdaž jste viděli koho miluje duše má?“ Maličko když jsem jich pominula, nalezla jsem, kterého miluje duše má: chopila jsem ho; aniž se ho spustím, až ho uvedu do domu matky své a do pokojíka rodičky své. Přisahou vás zavazují, dcery jeruzalémské: skrze srny a jeleny polní, abyste nebudily, ani procitnouti nečinily milé, dokavádž samá nebude chtítí. Polož mne jako pečet na srdce své, jako pečet na rameno své: nebo silné jest jako smrt milování, tvrdé jako peklo horlení: lampy jeho – lampy ohně a plamenův. Vody mnohé nemohly uhasiti lásky, aniž řeky zatopí ji, dal-li by člověk všecken statek domu svého za milování, jako ničímž pohrzeti jím bude.

vejtah

Vpravdě kající Máří Magdaléna řícti mohla: „Vstanu, a hledati budu, kterého miluje duše má.“ Neboť zoškliviv sobě hříšný život svůj, hledala Spasitele svého, až ho v domě Šimona nalezla, kdežto zavrhnouce všeliké nepravosti, celým srdcem miláčka

svého se chopila a svazkem lásky věčné duši svou jemu zasnoubila. Tak hle kdo Pána Ježíše skrz hříšné obcování ztratil, ať z kaliště hříchů svých srdnatě povstane, ať ztraceného Ježíše skrz pravé pokání hledá; ať ho starostlivě, ať ho celým srdcem hledá, neboť praví Písmo: „Hleďte Boha, a budeť živá duše vaše.“ (Žalm 68, 33.) A zase: „Hledati mne budete, a naleznete: když mne hledati budete v celém srdci mém.“ (Jer. 29, 13.)

„Po ryncích a ulicích,“ to jest u marností světských, u ponocných, „kteří ostříhají města,“ to jest při nočních toulkách a ohavných těla a smyslův tvých rozkošech, nenalezneš miláčka svého, ó hříšníku! Jak ale maličko jich pomineš: jak se od světských rozpustilostí, od hříšných smyslův rozkoší odvrátíš: jak se celým srdcem k Bohu obrátíš, nalezneš, kterého miluje duše tvá. Abys pak skrz pokání nalezeného Ježíše zas nepozbyl, chop se ho a obejmi ho s stálou láskou a na věky víc žádnému k vůli se ho nespouštěj.

Láska stálá a upřímná v dnešní řeči výborně pečeti se přirovnává: nebo jako pečet tak silně vtisknutá bývá, že se bez násilné těžkosti odtrhnouti nemůže: tak koho srdečně milujeme, od toho ne tak snadno se odlučujeme. Zase: z přitisknuté pečeti veřejně se poznává, co komu patří. Přidrž se, ó kající duše, jako pečet srdce Ježíšového, a nedej se žádným ziskem, žádnou oulisností světa od lásky Kristové odloučiti! Tak živá buď, aby každý jako z erbu a pečeti Kristové

na tobě seznal, že svět nenávidíš, že Kristu sloužíš, že Krista miluješ. Poněvadž pak taková stálost upřímné lásky veliký dar boží jest, pros za ni miláčka svého a rci: „Polož mne jako pečet na srdce své, aby mne na věky žádné stvoření od milování tvého neodtrhlo; polož mne jako pečet na rameno své, jako jsi ty z lásky ke mně na ramenách svých těžký kříž nesl, uděl mi tu milost, abych kříž svůj stále za tebou nesla: tak aby každý na mém obcování seznal, že já bez kříže živa býti nechci, že kříž svatě kajícími miluji, že všeliké nesnáze a těžkosti, křivdy a nátisky k tobě ráda snáším.“

*

Koniáš, Antonín (1995): Na den svaté Máří Magdalény. In: Koniáš, Antonín, *Vejtažní naučení*. Brno: Blok, s. 115–118. (K vydání připravil a doslov napsal Milan Kopecký.)

Medailon Antonína Koniáše napsal a ukázkou z jeho díla vybral Jiří Pavelka – In: Malina, Jaroslav, ed. (2000): *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy. III. svazek („Český svět“)*. Brno: Nakladatelství Georgetown – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, s. 109–112.

6. O autorce

6.1. Doc. PhDr. Ludmila Sochorová, CSc.

Ludmila Sochorová (narozena 28. června 1942 v Praze) studovala v letech 1960–1965 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze obory bohemistika a historie. V průběhu studia historie se začala intenzivně zajímat o problematiku vývoje české společnosti a kultury doby baroka a o otázky vztahů mezi literaturou a folklorem v období českého obrození. Po absolvování fakulty byla nucena pracovat mimo obor; během této doby započal rovněž její zájem o otázky sociální psychologie, který ji přivedl k postgraduálnímu studiu andragogiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1973–1975). Od roku 1975 pracovala na Katedře andragogiky (pedagogiky dospělých) Filozofické fakulty UK, současně však pokračovalo i její studium barokní kultury, zejména literatury a divadla 18. století. Od roku 1980, kdy byla přijata na Katedru etnografie a folkloristiky Filozofické fakulty UK, zahájila postupně přednášky o lidové duchovní kultuře, o obřadní (sociální) kultuře tradiční lokální společnosti a o slovesné folkloristice; vedla seminář o tradičním lidovém divadle, seminář o rukopisech a starých tiscích jako etnografickém prameni a zajišťovala také přednášky o problematice etnických procesů. V téže době intenzivně pokračovalo studium lidové divadelní kultury 18. a 19. století, realizované také prostřednictvím nově získaného rukopisného materiálu z Podkrkonoší. Začátkem 90. let zahájila přednášku Ženy doby baroka, kterou později ve



Doc. PhDr. Ludmila Sochorová, CSc. Foto: Archiv Společnosti pro rozvoj univerzitních aktivit v Brně a Praze.

spolupráci s docentkou Irenou Štěpánovou rozšířila v přednášce Historická antropologie ženy; koncem 90. let v rámci této problematiky zpracovávaly grantový projekt České akademie. Zároveň pokračovala dlouholetá orientace na historický vývoj české literatury a divadla; nástinem vývoje lidové divadelní kultury se mimo jiné účastnila grantového projektu Ministerstva kultury České republiky.

Knihy:

1985: *Lidové divadlo doby národního obrození*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.

1987: *Lidové divadlo českého obrození. Antologie textů*. Praha: Odeon.

1994: *Karel Dvořák, Mezi folklorem a literaturou. Studie z české a německé folkloristiky*. Spolu s Jaroslavem Kolárem. Praha: Karolinum.

2001: *Ženy rodiny Náprstkovy*. Spolu s Irenou Štěpánovou a Milenou Seckou. Praha: Argo.

Články a stati (výběr)

1981: K lidové hře o královně Ester. *Český lid*, roč. 68, s. 169–180.

1983: „Virtus triumphans“ aneb Vyprávění z Orientu v lidovém divadle. *Český lid*, roč. 70, s. 42–50.

1985: Postava Jana Nepomuckého a lidové divadlo 18. století. *Česká literatura*, roč. 33, s. 438–446.

1986: K původu lidové masopustní frašky zvané Salička. *Česká literatura*, roč. 34, s. 253–258.

1989: Česká hra o kněžně Ludmile na Mělníce roku 1722. S Annou Fechtnerovou. *Česká literatura*, roč. 37, s. 451–467.

1992: Stopy českého divadelnictví 17. a začátku 18. století. In: *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách*. Praha: Památník národního písemnictví, s. 235–243.

1994: Vesnický život „á la mode“ na divadle roku 1785. K mentálním stereotypům pozdního osvícenství. *Acta Universitatis Carolinae – Studia ethnographica*, roč. 8, 1994, s. 87–98.

1998: Ze školských inscenací českého baroka: „Via laureata“. *Acta Universitatis Carolinae – Studia ethnographica*, roč. 9, 1998, s. 89–95.

1998: Formování české divadelní kultury od 12. do počátku 19. století. In: *Cesty českého amatérského divadla*. Praha: Artama, s.11–36.

1999: Ideál české dámy. In: *Salony v české kultuře 19. století*. Praha: Ústav teorie a dějin umění AV ČR, s. 178–186.

2001: „Sicut liliūm inter spinas“: K tradici aristokratické výchovy dívek doby baroka. *Acta Universitatis Carolinae – Studia ethnographica*, roč. 12, 2002, s. 101–113.

2002: Americká přítelkyně Boženy Němcové. K typologii české vlastenky z roku 1848. *Literární archiv*, č. 34, 2002, s. 225–236.

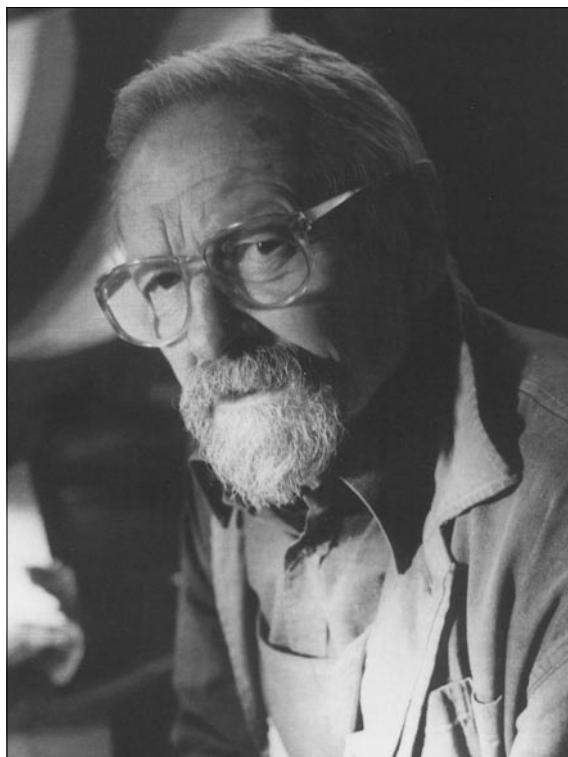
Kontakt: Doc. PhDr. Ludmila Sochorová, CSc., Ústav etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Celetná 20, 110 00 Praha I, telefon: 224 243 694.

7. O autorovi výtvarných děl

7.1. Sochař Zdeněk Macháček

Zdeněk Macháček se narodil 16. srpna 1925 v Brně. V letech 1945 až 1947 studoval na Přírodovědecké fakultě Masarykovy univerzity v Brně, kterou musel po únoru 1948 opustit; v roce 1952 absolvoval Vyšší školu uměleckého průmyslu v Brně. Po studiích byl krátce zaměstnán, od roku 1961 žije na „volné noze“. Nejprve působí v Brně, poté, v roce 1971, odchází do Křížovic u Doubravniku, kde žije a tvoří podnes. V roce 1958 se stal jedním ze zakládajících členů skupiny Parabola, je členem brněnského tvůrčího Sdružení Q a Horáckého klubu výtvarných umělců. Je spoluzakladatelem a byl hlavním organizátorem mezinárodního sochařského sympozia Dřevěná plastika Žďár nad Sázavou.

V počátcích tvorby v padesátých letech zobrazoval v tvarosloví moderního sochařství antropomorfní a zoomorfní motivy redukované do archetypálních znaků a emblémů, ženský i mužský prvek a vztahy mezi nimi. I později tato témata uchovává, avšak mění sochařský rukopis (souznění vydutých a vypouklých tvarů jeho plastik vyvolává dojem letu či vznášení) a v posledních letech se snaží zejména o ztvárnění krajiny a pocitu z ní i erotických témat inspirovaných projektem *Kruh prstenu*. Pracuje převážně ve dřevě, které někdy opatřuje polychromií, patinací nebo inkrustací.



Zdeněk Macháček. Foto: Archiv Společnosti pro rozvoj univerzitních aktivit v Brně a Praze.

Uspořádal více než třicet samostatných výstav a zúčastnil se kolem padesáti výstav kolektivních doma i v zahraničí: Biel (Švýcarsko); Blansko; Boskovice; Brno; Bystřice nad Pernštejnem; Hörle (Švédsko); Křížovice, Perugia (Itálie); Praha; Sharjah (Spojené arabské emiráty); Vídeň (Rakousko); Žďár nad Sázavou aj.

Jeho plastiky stojí na mnoha místech České republiky, na Slovensku a ve Švédsku a jsou součástí desítek architektonických interiérů. Je zastoupen v galeriích a muzeích u nás i v zahraničí.

Obdržel Čestné uznání na sochařském bienále v Brně a Čestné uznání na výstavě „Socha a město“ v Liberici v roce 1969.

Díla vytvořená pro *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy*.

Zdeněk Macháček, *Věčná touha I*, 1996, topol, výška 400 cm.

Zdeněk Macháček, *Láska je vzletat ... I*, 1997, topol, délka 300 cm. Inspirace: *Píseň písni*.

Zdeněk Macháček, *Láska je vzletat ... II*, 1999, červená vrba, délka 300 cm. Inspirace: *Píseň písni*.

Zdeněk Macháček: „*Zaujal mne – v Písni písni – motiv vzletání k nebi v okouzlení láskou, neboť v současné době řeším podobný problém okouzlení krajinou, v níž žiji a nad níž ve svých představách denně vzletám, abych obdivoval její krásu.*“

Zdeněk Macháček, *Léda s labutí*, 1998, vrba (Léda), topol (labuť), délka 210 cm. Inspirace: Antická mytologie.

Zdeněk Macháček: „*Jako malý gymnazista před několika desítkami let jsem byl učen, že krásná a cudná Léda vytrvale odmítala nemravné návrhy božského Dia. Zoufalý bůh učinil poslední pokus a proměnil se v utýranou a opuštěnou labuť, což mu vyšlo: Léda byla jata soucitem, vzala ubohého ptáka do náruče ... a ten dosáhl svého.*“

Tato scestná verze antických feministek ob stojí pouze u naivních a v nereálném světě se pohybujících profesorů řečtiny a latiny, kteří mnoho generací krmili vykulené žáčky touto pohádkou.

Skutečnost je však taková, že Léda, která se už dlouho, leč marně snažila získat Diovu přízeň (takových roztoužených dam byly na jediného boha celé zástupy), byla jednoho dne při koupeli upozorněna

svými družkami, že kousek odtud se v rybníce čvachtá sám velký, nic netušící Zeus. Šílenou touhou zmitaná Léda okamžitě odhodila své roucho a ve snaze Dia překvapit vklouzla do rákosí, jež ji dělilo od předmětu touhy. Nebýt nedočkavosti, záměr se skoro zdařil: nepatrné šplouchnutí vody však upozornilo Dia na nebezpečí. V mžiku se proměnil v labuť v bláhové naději, že má vyhráno: rozvášněná Léda ale vyrazila z rákosí, chňapla Dia-labuť za krk ... a dosáhla svého.

Taková je pravda a tak jsem ji také zpodobnil.“

Zdeněk Macháček, *Věčná touha II*, 1998, topol, výška 45 cm, šířka 30 cm.

Zdeněk Macháček, *Perla*, 1999, polychromovaný topol, délka 200 cm. Inspirace: Přímocharé pojetí erotiky a manželského svazku ve staré tamilské společnosti a poezii. V milostných záležitostech mezi oběma pohlavími vládla rovnoprávnost a ženám se přiznávalo právo svobodné volby budoucího partnera. Předmanželská láska (*kalavu*) nebyla mezi mladými lidmi zvláštností a nepěstoval se ani kult panenství. Pokud si však dívka zvolila milence, zůstávala mu za každou cenu věrná, a to i proti nepřiznivci rodiny, protože k hlavním ctnostem ženy patřila stálost a lojalita ... Básníci líčí ženské tělesné půvaby i intimní zážitky s neobyčejnou otevřeností a realismem. Používají přitom často neobvyklé básnické obrazy a přirovnání, oslavují milencin štíhlý pas a štědrý klín, připodobňovaný k černému květu s růžovými pestíky, jemuž vévodí trojice pahorků slasti, pár těžkých ňader, pevných jako horské srázy, a Venušin pahorek, připomínající roztažený štít kobry.

Zdeněk Macháček: „*Příměr růžového korálu a bílé perly ve staré tamilské poezii (,Podej mi svoje džbánky meduplné // a lianami obetkni mě, // svůj pohár korálový s perlou bílou // mně dej a řeči přeroztomilou // potěš mé srdce, které touha po zlatě // odloučit od tebe by chtěla)*“ přivábil vzpomínky na chvíle strávené pod hladinou Karibského moře, kde perleť lastur a růžové plátky jeho obyvatel vzbuzovaly představy silně erotické. *I v tomto případě jsem se vznášel, sice ne ve vzduchu, ale ve vodě, v prostředí člověku tak vzdáleném, a přece blízkém. Ve světě ticha, barev a tvarů, překonávajících nejbujnější fantazii.*“

Zdeněk Macháček, *Dva na koni*, 1999, topol, délka 188 cm.

Zdeněk Macháček: „*Při listování stránkami indické milostné literatury jsem často narazil na motiv lásky odehrávající se na hřbetech velbloudů či slonů. Shánět*

pro tento poněkud extrémní způsob milování velblouda, nebo dokonce slona, bylo by v našich zeměpisných šířkách zajisté poněkud náročné.

Dovedu si však takový zážitek představit docela živě na statném koňském hřbetě. Měl jsem totiž řadu let jezdecké koně a přiznám se, že jsem s realizací tohoto nevšedního milostného aktu kdysi také trochu koketoval (kdeže loňské/koňské sněhy jsou ...). Zabránila mi v tom kromě řady různých okolností i poněkud dovádívá letora mých miláčků (rozuměj koňských), takže jsem měl nezřídka co dělat, abych se v sedle udržel sám, natož abych prováděl ještě nějakou riskantní akrobacii.

Ovšem u nomádských kmenů, jejichž mužští příslušníci byli se svými koňmi srostlí jako bájní Kentauři, bylo milování na koni obvyklou věcí, jak například dosvědčují četná výtvarná zpodobení; zvláště je zřejmě praktikovali Mongolové za velkého chána Čingischána koncem 12. a počátkem 13. století, kdy za svých mohutných dobytelských tažení, jimž padla za oběť četná bohatá města, koňský hřbet snad ani neopouštěli.

A tak jsem své představy realizoval se značným zpožděním ve dřevě.“

Zdeněk Macháček, *Dva nad krajinou*, 2000, modřín, topol, výška 450 cm.

Zdeněk Macháček, *Harašení*, 2000, topol, výška 210 cm, šířka 130 cm.

Zdeněk Macháček, *Krocení Pegase I*, 2000, polychromovaný topol, výška 250 cm.

Zdeněk Macháček, *Krocení Pegase II*, 2000, červená vrba, délka 400 cm.

Zdeněk Macháček, *Láska nebeská I*, 2000, topol, výška 42 cm, šířka 61 cm.

Zdeněk Macháček, *Milování na slonu*, 2000, jilm (slon), červená vrba (dvojice v nosítkách na hřbetě slona), výška 49 cm.

Zdeněk Macháček: „Vaše starosti na mou hlavu, myslel jsem si při listování pracovním preprintem I. svazku knihy *Kruh prstenu* a narazil přitom v kapitole o Indii na ilustraci pohodového milování na sloním hřbetu. V této hektické době, kdy už lze otěhotnět po Internetu a děti na školách dostávají za vysvědčení kondomy, se to zdá absurdní. Pokusil jsem se tedy přiblížit ony idylické doby alespoň prostřednictvím tohoto dobráckého slona, který je očividně potěšen bohulibou činností na svých zádech. Při pozornějším pohledu je vidět, že by se dokonce rád připojil. Dnešní absurdity by tím vlastně ztratily na své síle a minulý i ten nynější milostný život by na sebe plynule navázaly. Nebylo by

to krásné? Čert ví.“

Zdeněk Macháček, *Námluvy I*, 2000, topol, výška 22 cm, šířka 22 cm.

Zdeněk Macháček, *Obletování*, 2000, topol, výška 215 cm, šířka 140 cm.

Zdeněk Macháček, *Pegas a Múza I*, 2000, topol, výška 42 cm, šířka 22 cm.

Zdeněk Macháček, *Pegas a Múza II*, 2000, topol, výška 31 cm, šířka 31 cm.

Zdeněk Macháček, *Námluvy II*, 2001, dřevo, výška 260 cm.

Zdeněk Macháček, *Poletucha*, 2001, polychromovaný topol, výška 120 cm, délka 180 cm.

Zdeněk Macháček, *Múza s Pegasem*, 2002, polychromovaný topol, výška 100 cm.

Zdeněk Macháček: „Sodomie provází lidstvo v nesčetných variacích od samého počátku světa, stručně řečeno – od Adama. / Tento první zástupce lidského rodu bloumal bezcílně rájem, přejídal se rajským ovocem, laškoval se zvířátky – a poslušen pudu zachování rodu, zkoušel to tu i tam, čistě empiricky, nezátížen poznatky moderní biologie a genetiky. Ostatně nic jiného mu ani nezbyvalo a tato činnost upevňovala družbu s ostatními živočichy; kromě toho mu zpřijemňovala jinak nudný, jednotvárný život. / S upřímným zděšením sledovalo vedení ráje jeho podivné aktivity na hony vzdálené předpokládanému duchovnu. Po bleskové poradě mu vyrobilo a urychleně dodalo první ženu – Evu. / Leč sémě neřesti již bylo zaseto a jeho plody sklízí lidstvo dodnes. Adamova příklada pak následovali různí Panové, Kentauři, bohové, jako zástupci se etablovali hlavně bačové (i na Valašsku) a celé zástupy podnikatelů v oblasti experimentálního sexu. V neposlední řadě se k nim přidala i Múza s Pegasem a z jejich vášnivého vztahu se zrodilo přece jen něco dobrého. Byla to INSPIRACE. / Dodnes z ní čerpají celé generace umělců.“

Zdeněk Macháček, *Kruh prstenu*, 2004, mořený topol, průměr 99 cm, výška (s podstavcem) 158 cm. Trojrozměrný emblém projektu *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátku do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy*.

„Když jsem přemýšlel, jak nejlépe ztvárnit symbol projektu *Kruh prstenu*, bylo zadání celkem jasné. Už sám název určoval okrouhlý tvar obrysové linky a dále bylo třeba zohlednit to podstatné, obsah a význam projektu: sexualitu, erotiku a lásku. // Zvolil

jsem dvě okřídlené figury, neboť láska dává člověku křídla, na nichž se vznáší v oblacích, stav myslí prozrazuje nepřítomný pohled, jeho činnost je ochromena, motá se ve svých pocitech stále dokola a z tohoto kruhu není úniku. Říká se tomu láska na první pohled a tento pohled je také rozbuškou výbuchu neovladatelných emocí a vášní. Je to tedy zrak, který je určujícím prvkem výběru na rozdíl například od odvěkého přítele člověka. Takovému pudlímu šampionu je naprosto jedno, jak jeho vyvolená vypadá, je-li to doga, podvraťák nebo buldok, nos ho vede neomylně k cíli. // Čich hraje u člověka ovšem také velmi důležitou roli. Od pradávna se ženy natíraly vonnými mastmi, koupaly se v růžovém oleji a jiných, smysly omamujících esencích, jen aby na sebe upoutaly pozornost druhého pohlaví. Tedy většinou. Na tomto fenoménu vzkvétá úspěšně stále mohutnější voňavkářský průmysl – Diorem počínaje a „důchý“ na východě konče. Ale pozor! Po odeznění prvotního poblouznění se právě cizí vůně stává zničujícím elementem, ucítí-li ji žena na mužově klopě. // Třetím smyslem, který hraje důležitou roli v milostném životě je bezesporu hmat. Cítit v dlaních teplé obliny ženského těla je jistě nezanedbatelným zážitkem. O tom snad není nutné nikoho přesvědčovat. // Všechny tyto atributy by měla mít v poněkud abstrahované formě i plastika. Zrak i hmat lze zohlednit, pouze vůni určuje zvolený materiál, v tomto případě dřevo a včelí vosk. // Potud idea, následuje realita. // Začátkem února 2004, kdy jsme se se ženou Stáňou chystali na krátkou dovolenou v Luhačovicích, měl jsem v poště pozvánku na nějakou akci na Katedře antropologie Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně dne 26. 2. 2004. Jelikož jsme v té době měli být už čtyři dny v Luhačovicích, přelétl jsem jen zběžně dvě hustě popsané stránky programu a chystal se jej odložit, když jsem koutkem oka zavadil o tučně vytištěný řádek ... a nevěřil vlastním očím. Stálo tam: „Slavnostní odhalení sochy Zdeňka Macháčka *Kruh prstenu* (trojrozměrný emblém projektu *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy*) za přítomnosti autora.“ To snad ne! Na ničem takovém jsme se přece s profesorem Malinou nedomluvili. Sice jsme pár dnů před tím spolu toto téma probírali, že by bylo dobré, vymyslet nějaký trojrozměrný emblém pro projekt *Kruh prstenu* (který by

byl protějškem existujícímu grafickému emblému od malíře Adolfa Borna), leč tím to skončilo, dál jsme úvahy nerozváděli. Hned jsem pana profesora zavolał, že jedu za pár dnů do Luhačovic, které máme už rok zaplacené a že tedy 26. února stejně v Brně tím pádem nemohu být. Profesor Malina mi s bohorovným klidem řekl, že mám přece ještě skoro tři týdny času a odhalení, že zvládne sám, u toho přece nemusím vůbec být. Jelikož to nemám v hlavě taky úplně v pořádku, uslyšel jsem se, jak říkám, že to tedy zkusím. // Ještě v ten den jsem načmáral pár skic, dvě z toho vyvedl ve dřevě 1:10 a druhý den jel za J. M. z Křížovic do Brna. Jelikož nebyl mým výtvořem nijak zvlášť zděšen, vrátil jsem se domů, vybral asi metrakový kus dřeva, vyhrabal ho ze sněhu a dosmýkal po ledovate cestě do šedesát metrů vzdáleného ateliéru, kde do rána rozmrzal. Venku bylo totiž už týden až -17 oC. Ve čtvrtek jsem ořezal dřevo do hrubého tvaru a večer jsem měl v krku struhadlo. V pátek jsem celý den řezal, ale řezání v krku bylo silnější. V sobotu už jsem byl zralý do postele, ale měli jsme pozvány přátele na oběd a tak jsem zalehl až k večeru. Po pěti dnech v horizontální poloze se žádné zlepšení nejevilo a tak jsem zavolał kamarády lékaře, manžele Jedličkovi, a ti mi po telefonickém vyšetření poslali po ženě antibiotika, aby se mi to nevrátilo na plíce. Za další dva dny jsem postel opustil a na provedení plastiky mi zbývalo už jenom pět dnů. Strávil jsem je v horečnatém dlabání a sekání, několikrát nechybělo moc a byl bych to rozštípal a spálil a teprve den před odjezdem o půl jedné v noci jsem mohl prohlásit, že „panáka“ dodělám. V sobotu od rána jsem ho brousil, mořil, přebřušoval, znovu mořil několikrát po sobě, než jsem ho asi ve dvaadvacet hodin zavoskoval. // V neděli ráno 22. února jsme naložili kufry a odjeli. Týž den dopoledne, díky spolupráci brněnské stavební firmy MiTTaG a jejího zakladatele, milovníka a podporovatele výtvarného umění Jaroslava Mittaga, byla plastika dopravena do Brna, a 26. 2. 2004 odhalena. // Tuto zprávu jsem byl schopen podat až o více než měsíc později – 31. 3. 2004. *Zdeněk Macháček, v. r.*“

Kontakt: Zdeněk Macháček, Křížovice 3 – Doubavnick, 592 62 Nedvědice, telefon 566 566 494.

Literatura

Malina, Jaroslav, ed. (2000): „*Plastiky z dřeva a kovu*“ v *Botanické zahradě Přírodovědecké fakulty Masa-*

rykovy univerzity. Brno: Nadace Universitas Masarykiana – Masarykova univerzita v Brně – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA.

Malina, Jaroslav (2001): Zdeněk Macháček. In: Malina, Jaroslav, ed., *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy. Zpráva o postupu literární a výtvarné práce na knize a výstavě a katalog 6. předběžné*

výstavy obrazů a soch. (Vernisáž 15. února 2001). Brno: Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, s. 70–74.

Malina, Jaroslav – Kundera, Ludvík (2002): *Zdeněk Macháček*. Křížovice: Galerie z ruky. (Medailon Zdeňka Macháčka napsal Jaroslav Malina.)

8. Literatura a prameny

- Ammann, Johann Josef (1892): *Das Passionspiel des Böhmerwaldes auf Grund der alten Überlieferungen*. Krummau: Im Selbstverlege des Verfassers.
- Bachtin, Michail (1975): *François Rabelais a lidová smíchová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon.
- Balbín, Bohuslav (1666; 1969): *Verisimilia humaniorum disciplinarum*. Pragae 1666 (přeložil B. Ryba, Praha 1969).
- Balbín, Josef – Pokorný, Jindřich – Scherl, Adolf (1990): *Vídeňské lidové divadlo*. Praha: Odeon.
- Bartoš, František (1892): *Moravský lid*. Telč: Emil Šolc.
- Bartoš, František (1901): Hanácká „opera“ z roku 1757. *Český lid*, roč. 10, 1901, s. 316–321, 386–390, 487–490.
- Bartoš, Jaroslav (1952): *Loutkářské hry českého obrození*. Praha: Československý spisovatel.
- Bartoš, Jaroslav (1959): *Komedie a hry českých lidových loutkářů*. Praha: Orbis.
- Bartoš, Jaroslav (1963): *Loutkářská kronika*. Praha: Orbis.
- Bausinger, Heinrich (1970): Folklorismus jako mezinárodní jev. *Národopisné aktuality*, roč. 7, 1970, s. 217–222.
- Beneš, Bohuslav (1976): Několik poznámek k dramatickým prostředkům pololidového a folklorního divadla v minulosti a současnosti. In: *Folklor a scéna*. Bratislava: Osvetový ústav, s. 86–93.
- Bergson, Henri (1916): *Komika charakteru*. Praha: Josef Pelcl.
- Berkovec, Jiří (1987): *České pastorely*. Praha: Supraphon.
- Berkovec, Jiří, ed. (1989): *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*. Praha: Státní knihovna.
- Bernard, Jan (1983): *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Blahník, Vojtěch (1936): *Světové dějiny divadla*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje.
- Blažíček, Oldřich, a kolektiv (1973): *Umění baroku v Čechách*. Praha: Artia.
- Bogatyrev, Petr (1940): *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: František Borový a Národopisná společnost československá.
- Bogatyrev, Petr (1971): *Souvislosti tvorby*. Praha: Odeon.
- Brecht, Bertolt (1958): *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel.
- Breitenbacher, Antonín (1932): Hanácká opera z roku 1747. *Časopis Vlastivědného spolku muzejního v Olomouci*, roč. 45, 1932, s. 163–164.
- Burian, Emil František (1938): Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád. *Kritický měsíčník*, roč. 1, 1938, s. 323–333.

- Burian, Emil František (1962): *Divadlo za našich dnů*. Praha: Československý spisovatel.
- Bužga, Jaroslav (1972): Hudba v lidových a školských hrách 17. a 18. století. *Hudební věda*, roč. 8, 1972, s. 50–59.
- Bužga, Jaroslav (1985): Hudební nástroje ve staročeské koledě z počátku 18. století. *Hudební věda*, roč. 24, 1985, s. 259–263.
- Bužga, Jaroslav (1972): Muzikanti a vrchnosti v 17. a 18. století. *Příspěvky k dějinám české hudby*, 2. Praha: Academia, s. 71–82.
- Bužga, Jaroslav (1976): Hudebníci a hudební instituce v období baroku v českých zemích. In: *Příspěvky k dějinám české hudby*, 3. Praha: Academia, s. 5–40.
- Cassirer, Ernst (1977): *Esej o člověku*. Bratislava: Pravda.
- Cesnaková-Michalcová, Milena (1968): Humanistické a reformační divadlo. In: *Dějiny českého divadla*, I. Praha: Academia, s. 99–152.
- Černý, František (1978): *Měnlivá tvář divadla, aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta.
- Černý, František (1985): Idea Národního divadla. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha 1985, s. 17–35.
- Černý, František (1986): Divadlu vysockému na mnoho mil rovno nebylo. In: *Divadlu vysockému na mnoho mil rovno nebylo*. Hradec Králové: Kruh, s. 7–26.
- Černý, Jaromír (1995): Středověká hudba. In: *Kultura středověku*. Praha: Academia, s. 199–226.
- Černý, Václav (1937): *Esej o básnickém baroku*. Praha: Orbis.
- Černý, Václav (1948): *Lid a literatura ve středověku*. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- Černý, Václav (1962): Od bonifantů k mastičkářům. *Sborník historický*, roč. 9, 1962, s. 95–135.
- Černý, Václav (1964): *Středověká dráma*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- Černý, Václav (1996): *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha: Mladá fronta.
- Československá vlastivěda III. *Lidová kultura* (1968). Ed. Karbusický, Vladimír – Scheufler, Vladimír. Praha: Orbis.
- Dülmen, Richard van (1999): *Kultura a každodenní život v raném novověku*, I. Praha: Argo.
- Dvořák, Karel (1978): *Soupis staročeských exempl.* Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- Dvořák, Štěpán (1915): *Lidové hry na Milévsku*. Milevsko.
- Feifallik, Julius (1986): *Lidové hry z Moravy*. Ed. Kolár, Jaroslav. Praha: Odeon.
- Flajšhans, Václav (1925): Břevnovský mnich Aleš o staročeském slavení vánoc (o koledě) ve věku čtrnáctém. *Český lid*, 1925, s. 81–83.
- Frolec, Václav (1988): Vánoce v tradici českého lidu. In: *Vánoce v tradici české kultury*. Praha: Vyšehrad, s. 17–124.
- Frolcová, Věra (2001): *Velikonoce v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad.
- Gebauer, Jan (1941): Legendový příběh sv. Doroty v literatuře české a staročeská píseň ku sv. Dorotě. In: *Statí literárně dějepisné*, I, Praha: Česká akademie věd a umění, s. 179–189.
- Gennep, Arnold van (1997): *Přechodové rituály*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Gurevič, Aron (1978): *Kategorie středověké kultury*. Praha: Mladá fronta.
- Gusev, Viktor Jevgenjevič (1978): *Estetika folkloru*. Praha: Odeon.
- Helfert, Vladimír (1924): *Hudba na jaroměřickém zámku*. Praha: Česká akademie věd a umění.
- Honzl, Jindřich (1940): Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*, roč. 6, 1940, s. 177–188.
- Horák, Jiří (1950): *České legendy*. Praha: Vyšehrad.
- Horálek, Karel (1948): *Staré veršované legendy a lidová tradice*. Praha: Svoboda.
- Horálek, Karel (1979): *Folklor a světová literatura*. Praha: Academia.
- Hrabák, Josef, ed. (1950): *Staročeské drama*. Praha: Československý spisovatel.
- Hrabák, Josef, ed. (1951): *Lidové drama pobělohorské*. Praha: Československý spisovatel.
- Hrabák, Josef, ed. (1953): *Václav František Kocmánek. Sedm interludií*. Praha: Československý spisovatel.
- Huizinga, Johan (1971): *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta.
- Hýsek, Miloslav (1924): Prameny selských her Vodseďalkových. *Český lid*, roč. 24, 1924, s. 161–164.
- Charvát, Petr (1988): Předkřesťanské ideologie v raném českém středověku. *Studia Mediaevalia Pragensia*, roč. 1, 1988, s. 77–91.
- Javorin, Alfred (1958): *Pražské arény. Lidová divadla pražská v minulém století*. Praha: Orbis.
- Jeřábek, Richard (1971): Český výtvarný folklorismus

- slovem i obrazem. *Lidová kultura a současnost*, 3, 1971, s.87–91.
- Jeřábek, Richard (1997): *Počátky národopisu na Moravě*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Jílek-Oberpfalcer, František (1946): *Jak žili naši otcové*. Vrchlabí: J. Krbal.
- Jirát, Vojtěch (1938): Barok E. F. Buriana. Od voice-bandu k Sv. Dorotě. *Divadlo*, roč. 25, 1938, s.52–55.
- Jirát, Vojtěch(1938): Barokní divadlo a dnešek. *Kritický měsíčník*, roč. 1,1938, s. 323–333.
- Jireček, Josef (1878): *Staročeské divadelní hry*. Praha: Matice česká.
- Jireček, Josef(1878): Hymnologia bohemia. *Abhandlungen der königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften*, VI. Folge, IX. Band, 1878, s. 1–98.
- Jireček, J. (1850): *Národopisný přehled království Českého*. Praha.
- Kalista, Zdeněk(1940): *Truhlice písní*.Praha:Novina.
- Kalista, Zdeněk (1941): *České baroko: Studie, texty, poznámky*. Praha: Evropský literární klub.
- Kalista, Zdeněk (1942): *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha: Melantrich.
- Kalista, Zdeněk (1967): Oživené obrazy nebo obrazy živé. *Divadlo*, 1967, s. 20–24.
- Kalista, Zdeněk (1992): *Tvář baroka. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Kamarýt, Josef Václav (1831–1832): *České národní duchovní písně*, I–II. Praha: J. H. Pospíšil.
- Kamper, Otakar (1936): *Hudební Praha v XVIII. věku*. Praha: Melantrich.
- Karásek, Josef(1893): Komédie o Františce, dceři krále anglického, též o Honzíčkovi, synu kupce londýnského. *Český lid*, roč. 2, 1893, s.53–59, 175–180.
- Kindermann, Heinz (1956–1959): *Theatergeschichte Europas*, I–III. Salzburg: O. Müller.
- Klosová, Ljuba (1977): Pozdní romantismus na profesionálním divadle. In: *Dějiny českého divadla*, III. Praha: Academia, s. 127–150.
- Klosová, Markéta (1992): Dramatika piaristů v 18. století. In: *Divadlo v Kotcích. Nejstarší pražské městské divadlo 1739–1783*. Praha: Panorama, s. 336–347.
- Kneidl, Přemysl (1975): Labyrint světa. O selském nebo sousedském divadle v severovýchodních Čechách. *Strahovská knihovna*, roč. 10, 1975, s. 113–154.
- Kolár, Jaroslav (1967): Předobrozenecké divadelní texty a současné jeviště. *Divadlo*, roč. 18, 1967, s. 35–36.
- Kolár, Jaroslav (1978): K dramaturgii českého lidového divadla. *Česká literatura*, roč. 29, 1978, s. 32–42.
- Kolár, Jaroslav (1992): Česká hra veselé Magdaleny a středověké divadlo. *Divadelní revue*, roč. 3, 1992, s. 30–50.
- Konrád, Karel (1881; 1893): *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, I–II. Praha: Dědictví sv. Prokopa.
- Kopecký, Jan (1967): Obrana konvence. *Divadlo*, roč. 18, 1967, s.1–19.
- Kopecký, Jan (1967): *Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Praha: Československý spisovatel.
- Kopecký, Jan (1968): České barokní divadlo lidové. In: *Dějiny českého divadla*, I, Praha: Academia, s. 105–114.
- Kopecký, Jan (1968): České lidové divadlo v kontextu evropské divadelní kultury. In: *O barokní kultuře*. Brno: Universita J. E. Purkyně, s. 105–114.
- Kopecký, Jan (1989): O divadle středověku – studie polemická. *Divadelní revue*, 1989, s. 31–49.
- Kopecký, Milan (1965): K využití staré české literatury v lidových svitách E. F. Buriana. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1965, s. 47–55.
- Kopecký, Milan (1981): *Staré české drama*. Bratislava: Universita J. E. Purkyně.
- Kopecký, Milan (1986): *České humanistické drama*. Praha: Odeon.
- Kopecký, Milan (1995): Slovo v baroku. In: Koniáš, Antonín, *Vejštažní naučení*. Brno: Blok, s. 155–170. (K vydání připravil a doslov napsal Milan Kopecký.)
- Král, Josef F. (1895): Divadelní hra lidová o sv. Janu Nepomuckém. *Český lid*, roč. 4, 1895, s. 400–406.
- Král, Josef F. (1896): Komédie o narození Pána Ježíše Krista a o smrti krále Herodesa. *Český lid*, 1896, s. 137–143.
- Král, Josef F. (1897): Komédie o sv. panně mučednici Barboře. *Český lid*, roč. 5, 1897, s. 68–70, 154–156.
- Král, Josef F.(1903): *Památník ochotnického divadla ve Vamberku*. Praha: Spolek divadelních ochotníků Zdobničan.
- Kratochvíl, Karel(1987): *Ze světa komedie dellarte. Fakta, poznámky, podněty*. Praha: Panorama.
- Kroupa, Jiří J. (1991): Legenda a její funkce v pro-

- měnách křesťanské společnosti. In: *Legenda, její funkce a zobrazení*. Praha: Ústav pro klasická studia ČSAV.
- Kutnar, František (1948): *Sociálně myšlenková tvářnost obrozeneckého lidu*. Praha: Historický klub.
- Le Goff, Jacques (1991): *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon.
- Leščák, Milan – Sirovátka, Oldřich (1982): *Folklor a folkloristika*. Bratislava: Smena.
- Macura, Vladimír (1995): *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Jinočany: Nakladatelství H a H.
- Macura, Vladimír (1997): Chaloupka jako projekt idyly. In: *Poetika míst*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. s. 43–61.
- Máchal, Jan (1908): *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*. Praha: Zprávy České akademie pro vědy, slovesnost a umění, roč. 3, č. 23.
- Mařatka, František (1886): Ochotnické divadlo ve Vysokém nad Jizerou. In: *Památník vysokého Krakonoše*. Vysoké: Divadelní jednota Krakonoš, s. 9n.
- Menčík, Ferdinand (1891): Faust v prostonárodním divadle. *Národní listy*, 10. 5. 1891.
- Menčík, Ferdinand (1894, 1895): *Prostonárodní hry divadelní I. Vánoční hry; II. Velikonoční hry*. Holešov: Nákladem vlastním.
- Menčík, Ferdinand (1895): *Příspěvky k dějinám českého divadla*. Praha: Česká akademie pro vědy, slovesnost a umění.
- Mikovec, Ferdinand Břetislav (1855): *Stopy selského či sousedského divadla v Čechách*. Lumír, roč. V, 1855, s. 809–813, 834–837, 855–862, 879–886, 902–909, 923–933, 951–954.
- Mukařovský, Jan (1966): *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- Murphy, Robert F. (1999): *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Nágl, Ladislav (1893): Z Nebovid u Kolína. Z vypravování Nekolného. *Český lid*, roč. 2, 1893, s. 70–71.
- Nejedlý, Zdeněk (1954): *Dějiny husitského zpěvu*, I. *Zpěv předhusitský*. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- Nejstarší české hry divadelní* (1941). Praha: Konseruator hudby – Literárně historická společnost – Lidové divadlo.
- Němeček, Jan (1954): *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Němeček, Jan (1955): *Nástin české hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Němeček, Jan (1956): *Zpěvy XVII. a XVIII. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Neumann, Augustin Alois (1933): *Piaristé a český barok*. Přerov: Knihkupectví společenské knihtiskárny.
- Neumann, Jaromír (1974): *Český barok*. Praha: Odeon.
- Novák, Vladimír – Mašlanová, Ludmila (1993): *Musicae navales Pragenses. Pražské lodní hudby 18. století. Studie – texty – analýzy*. Praha: Národní knihovna.
- Obst, Milan – Scherl, Adolf (1962): *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Nakladatelství ČSAV.
- Obst, Milan – Scherl, Adolf – Bartoš, Jaroslav (1968): Profesionální činohra v českých zemích 17. a 18. století. In: *Dějiny českého divadla*, I. Praha: Academia, s. 194–248.
- Die österreichische-ungarische Monarchie im Wort und Bild*. Bd. I–III. Wien 1886, 1894, 1897.
- Palas, Karel I (1963): Hanácké lidové zpěvohry z 18. století. In: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*. Warszawa – Praha : Zakł. narodowy im. Ossoliń. – Ústav pro českou literaturu.
- Palas, Karel (1968): Pololidové básnictví barokní a lidová píseň. In: *O barokní kultuře*. Brno: Universita J. E. Purkyně, s. 75–86.
- Palas, Karel (1972): Receptce starší duchovní písně v době obrozenecké. In: *Literárněvědné studie*. Praha.
- Památník 150leté činnosti divadelní ve Vysokém nad Jizerou*. (1936). Vysoké nad Jizerou: Pěvecko-divadelní jednota Krakonoš.
- Pečírka, Jaromír (1930): *Římovské pašije*. In: *Od pravěku k dnešku (K 60. narozeninám Josefa Pekaře)*, II. Praha: Historický klub, s. 151–161.
- Petráň, Josef, a kolektiv (1996): *Počátky národního obrození*. Praha: Academia.
- Petráň, Josef – Petránová, Lydia (2000): *Rolník v evropské tradiční kultuře*. Praha: Nakladatelství Set out.
- Petráň, Josef – Petránová, Lydia – Šimek, Eduard – Vogeltanz, Jan (1985, 1995): *Dějiny hmotné kultury*, II. Praha: Karolinum.
- Petrů, Eduard (1985): *Copak to ale za mozeka hraje? Hanácké zpěvohry 18. století*. Ostrava: Profil.

- Polišenský, Josef – Illingová, Ella (1989): *Jan Jeník z Bratřic*. Praha: Melantrich.
- Port, Jan (1968): Divadlo řádových škol a bratrstev. In: *Dějiny českého divadla*, I. Praha: Academia, s. 167–193.
- Pršala, Antonín (1925–1926): O lidových hrách v Podkrkonoší. *Sborník okresu železnobrodského*, roč. 2, 1925–1926, s. 109n.
- Racek, Jan (1958): *Česká hudba*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Rolland, Romain (1946): *Divadlo lidu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol.
- Ron, Vojtěch (1983–1984): Poznámky k vrchlabským pašijím. *Strahovská knihovna*, roč. 17, 1983–1984, s. 177–178.
- Ron, Vojtěch (1992): Sousedské divadelnictví severních Čech v 18. století. In: *Divadlo v Kotcích*. Praha: Panorama, s. 348–360.
- Ron, Vojtěch (1994): Německé pašijové hry v českých zemích. *Divadelní revue*, roč. 5, 1994, s. 42–46.
- Royt, Jan (1999): *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha: Karolinum.
- Ryba, Bohumil (1926): Literární činnost Karla Kolčavy. *Časopis Matice moravské*, roč. 50, 1926, s. 434–565.
- Sehnal, Jiří (1985): Lidový duchovní zpěv v českých zemích v době klasicismu. *Hudební věda*, roč. 22, 1985, s. 248–258.
- Schaller, Jaroslaus (1785–1791): *Topographie des Königreichs Böhmen*. Wien – Prag.
- Scherl, Adolf (1967): Moderní divadlo a lidová tvorba. *Divadlo*, roč. 18, 1967, s. 25–34.
- Scherl, Adolf (1983): Činoherní divadlo v letech zápasů proti fašismu. In: *Dějiny českého divadla*, IV. Praha: Academia, s. 206–439.
- Scherl, Adolf (1994): Vliv italských herců 17. a 18. století na vývoj divadla v českých zemích. *Divadelní revue*, roč. 4, 1995, s. 25–28.
- Scherl, Adolf (1999): *Berufstheater in Prag 1680–1739*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Schmidt, Leopold (1962): *Das deutsche Volksschauspiel*. Berlin.
- Sirovátka, Oldřich (1951): Pastýřské kolední hry na Valašsku. *Naše Valašsko*, roč. 14, 1951, s. 111–124.
- Sirovátka, Oldřich (1955): Vánoční hry. In: Vetterl, Karel, *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka*. Praha.
- Sirovátka, Oldřich (1967): *Česká lidová slovesnost a její mezinárodní vztahy*. Praha: Academia.
- Sirovátka, Oldřich (1970): Komédie o sv. panně Dorotě a lidové dorotské hry. *Český lid*, roč. 1970, s. 129–134.
- Sirovátka, Oldřich (1971): Dějiny a lidové podání. In: *Slovenský národopis*, roč. 19, 1971, s. 534–536.
- Sirovátka, Oldřich (1976): Sociální kontext folklorní komunikace. *Slavica slovacica. Literatura a folklor*, roč. 11, 1976, s. 329–335.
- Sirovátka, Oldřich (1989): Dvě formy folklorismu. *Národopisné aktuality*, roč. 26, 1989, s. 159–165.
- Sirovátka, Oldřich (1996): Vliv a recepce v internetnických vztazích lidové slovesnosti. In: *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*. Brno: Akademie věd České republiky, s. 96–101.
- Skopec, Jindřich, ed. (1907–1938): *Paměti F. J. Vaváka*. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého.
- Slavík, Bedřich (1940): *Písmáci selského lidu*. Praha: Václav Petr.
- Sochor, František (1960): Ochotnické divadelnictví v Železném Brodě. In: *Památník divadelních ochotníků v Železném Brodě*. Železný Brod.
- Sochorová, Ludmila (1981): K lidové hře o královně Ester. *Český lid*, roč. 68, 1981, s. 161–180.
- Sochorová, Ludmila (1981): „Virtus triumphans“ aneb Vyprávění z Orientu v lidovém divadle. *Český lid*, roč. 70, 1983, s. 42–50.
- Sochorová, Ludmila (1985): Postava Jana Nepomuckého a lidové divadlo 18. století. *Česká literatura*, roč. 33, s. 438–446.
- Sochorová, Ludmila (1999): Východočeský dramatik J. K. Killar. In: *Východočeská duchovní a slovesná kultura 18. století*. Rychnov 1999, s. 295–30.
- Sochorová, Ludmila (1988): Z české „vlastenecké“ dramaturgie 17. století. *Česká literatura* 1988, roč. 39, s. 125–141.
- Sommer, Josef S. (1833–1849): *Das Königreich Böhmen, statistisch-topographisch dargestellt*. Prag.
- Souček, Stanislav (1929): *Rakovnická vánoční hra*. Brno: Spisy Filosofické fakulty Masarykovy university.
- Spieß, Bedřich Vilém (1896): Divadelní hra lidová o sv. Jiří mučedníku. *Český lid*, roč. 5, 1896, s. 45–52.
- Spunar, Pavel (1988): *Kultura českého středověku*. Praha: Odeon.

- Spunar, Pavel (1995): Středověké národní literatury. In: *Kultura středověku*. Praha 1995, s. 161–180.
- Svejkovský, František (1963): Dvě verze Mastičkáře – dva typy středověké frašky. *Česká literatura*, roč. 11, 1963, 473n.
- Svejkovský, František (1968): Divadlo raného a vrcholného feudalismu a krize divadla za husitství. In: *Dějiny českého divadla*, I. Praha 1968, s. 24–98.
- Světlá, Karolina (1949): *Vesnický román*. Praha:Orbis.
- Šalda, František X. (1935–1936): O literárním baroku cizím i domácím. In: *Zápisník*, roč. 8, 1935–1936, s.75n., 105n., 167n.
- Šalda, František X. (1978): Tradice třeba. In: *O předpokladech a povaze tvorby*. Praha 1978, 101n.
- Šimák, Josef V. (1926–1627): Pašijové hry v Turnově v XVIII. věku. *Od Ještěda k Troskám*, 1926–1927, s. 160n.
- Škarka, Antonín, ed. (1985): Básnické dílo. Adam Michna z Otradovic. Praha: Odeon.
- Štajnygr, Jan Křtitel (1894): *Pomněnky z Bozkova*. Praha: Nákladem vlastním.
- Štovičková, Helena (1999): Barokní lidová hra o sv. Barboře z Vamberka – barokní lidové divadlo ve Vamberku. In: *Východočeská duchovní a slovesná kultura 18.století*. Rychnov 1999, s. 301–306.
- Teuber, Oscar (1881–1883): *Geschichte des Prager Theaters*, I–III. Prag: Haase.
- Truhlář, Josef (1891): O staročeských dramatech velikonočních. *Časopis musea království Českého*, roč. 64, s. 3–43, 165–197.
- Tykač, Jan (1906): Koleda vánoční literátů z České Třebové. *Český lid*, roč. 15, 1906, s. 121–123.
- Václavěk, Bedřich, ed. (1950): *Historie utěšené a kratochvilné*. Praha: Svoboda.
- Válka, Josef (1968): Problém baroka jako kulturní a historické epochy. In: *O barokní kultuře*. Brno, s.11–24.
- Vašica, Josef (1938; 1995): *České literární baroko*. Praha: Vyšehrad; Brno: Atlantis.
- Vidmanová, Anežka, ed. (1990): *Sestra Múza: Světská poezie latinského středověku*. Praha: Odeon.
- Vidmanová, Anežka (1995): Středověká latinská literatura. In: *Kultura středověku*. Praha 1995, s. 115–134.
- Vilikovský, Jan (1948): *Písemnictví českého středověku*. Praha: Nakladatelství Universum.
- Vodička, Felix(1960): Základy obrozenecké literatury. In: *Dějiny české literatury*. Praha 1960, s. 21–98.
- Vodseďálek, František (s. a.): *Na výpravě za lidovou divadelní tvorbou v Podkrkonoší*. Museum Vysoké nad Jizerou, rukopis, sign. 47.
- Volek, Tomislav (1968): První české zpěvohry. In: *Dějiny českého divadla*, I. Praha, s. 331–345.
- Vondráček, Jan (1956–1957): *Dějiny českého divadla*, I–II. Praha: Orbis.
- Winter, Zikmund (1895–1896): *Život církevní v Čechách*, I–II. Praha: Česká akademie pro vědy, slovesnost a umění.
- Zajac, Pavol (1980): Tradice a čas. *Estetika*, roč. 1980, 277n.
- Zíbrt, Čeněk (1889): *Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prostonárodní, pokud o nich vypravují písemné památky až po náš věk*. Praha: František Vilímek.
- Zíbrt, Čeněk (1895–1896): Albrecht Chanovský z Dlouhé Vsi a Jan Jeník z Bratřic o výročních obyčejích, pověrách a slavnostech staročeských. *Věstník královské české společnosti nauk, třída filozoficko-historicko-jazykozpytná*, 1895–1896, č. 24, s.6.
- Zíbrt, Čeněk (1950): *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha: Vyšehrad.
- Zíbrt, Čeněk (1913–1914): Lidové divadlo o Libuši a o dívčí válce z roku 1816. *Divadlo*, roč. 12, 1913–1914, s. 2n.
- Zíbrt, Čeněk (1914): Lidová hra staročeská: Esther. *Český lid*, roč. 23, 1914, s. 277–296, 353–368.
- Zíbrt, Čeněk (1924): Živé jesličky. Starodávné hry vánoční. *Český lid*, roč. 24, 1924, s. 93–96.
- Zíbrt, Čeněk (1924): Honza Kolohnát z Přelouče. Zpěvohry od Václava Tháma a Jana N. Štěpánka. *Český lid*, roč. 24, 1924, s. 210–217, 306–320, 341–345.
- Zich, Otakar (1986): *Estetika dramatického umění*. Praha:Panorama.

9. Výkladový slovník důležitějších jmen a pojmů

adaptace, přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru; 1) typu aktualizace či parodie, 2) dramatisace, tedy převedení do podoby dramatické, případně divadelní.

akt, čin, jednání, děj, dějství, relativně uzavřená část díla nebo rozvržení děje; kompozičně samostatný celek, který se dělí na menší jednotky – obrazy, výjevy, epizody, scény, výstupy, dialogy, monology.

alegorie, způsob obrazného vyjádření literárního nebo výtvarného, nejčastěji v podobě personifikace abstraktních představ nebo obecných pojmů (Pýcha, Láska aj.); jinotaj, rozšířený umělecký postup ve středověké a barokní tvorbě.

antifona, střídavý bohoslužebný zpěv sólového hlasu a sboru nebo dvou sborů; předzpěv kněze jako úvod sborového přednesu žalmů.

apokryf, knihy Starého a Nového zákona, které nebyly uznány církví, a proto se nestaly součástí biblických textů; jako lidová četba přeloženy do národních jazyků, staly se pramenem literárních děl i překladů, legend a lidové poezie.

Bible (řecky *biblia*, „knihy“), *Písmo*, *Písmo svaté*, základní spis judaismu a křesťanství; soubor kanonizovaných knih, považovaných za inspirované Bohem, v němž je uloženo lidské svědectví o Božím slově. Biblický kánon tvoří dvě části: *Starý zákon* *, který je biblí judaistů i křesťanů, a *Nový zákon* *, který je specificky křesťanskou částí bible. Obsahem bible je zvěst o je-

diném Bohu, který stvořil svět, přislíbil lidem odpuštění hříchu a osvobození, povolal svůj vyvolený lid, vyváděl ho z otroctví a ze zajetí, dával mu své Slovo a – v novozákonním pojetí – se ke všem lidem sklonil v Ježíši Kristu, který je Pán a Spasitel.

biblické drama, typ dramatu, který tematicky vychází z námětů Starého a Nového zákona*; počátky v pozdním středověku, poté využíváno ve školském divadle humanistickém a barokním, na které navázalo lidové divadlo.

burleska, typ komedie či frašky, která staví na satirické nadsázce vážných témat; v divadle 18. století často parodie souběžně probíhajícího vážného děje, kterou ve svých improvizacích uplatňovala typická postava Harlekýna či Hanswursta.

commedia dell'arte, klasický typ barokního improvizovaného divadla 16. století v Itálii; scénář, podle něž improvizovali herci dialogy za doprovodu hudby, zpěvu i pantomimických výstupů; vycházela z typů postav, charakteristických pro různé společenské vrstvy, které byly předváděny v karikované podobě; herci specializováni na jedinou masku.

divadlo lidové, viz lidové divadlo.

drama, dramatický text, určený k scénickému provedení, jehož výstavba počítá s jevištními prostředky a osobností herce; rozlišovány žánry tragédie a komedie, případně tragikomedie, vedle nich pak varianty typu frašky, mimu, liturgické hry, mysterie, morality,

ale také loutkové hry atd.

dramatizace, přetvoření epické literární látky do dramatického tvaru, který má oproti tradiční stavbě dramatu volnější tempo děje, větší motivickou šíří, narativnější dialogy – v důsledku epické předlohy.

epické drama, druh divadelního textu, který využívá ve stavbě hry i v jejím jazyce epické prostředky – jde o výklad příběhu, vyprávění pomocí dramatických i divadelních postav (opovědník a blázen ve středověkém i renesančním divadle, odkud se uplatňuje i v lidovém divadle).

epilog, závěrečný proslov k divákům, obsahující ponaučení, rekapitulující obsah děje, omlouvající chyby herců; poděkování obecenstvu.

folkloristika, vědní disciplína, zabývající se slovesným, hudebním a tanečním folklorem, jeho funkcemi, předpoklady a podmínkami vývoje, strukturou folklorních žánrů, jejich formami i způsobem tradování a interpretace, a to ve spolupráci s etnografií (etnologii), literární vědou, muzikologií, historií i sociologií a dalšími společenskovědními disciplinami.

fraška, komedie situační a karikaturní nadsázky, někdy využívá hrubších výrazů; ustálené postavy jsou dramatickými typy, ustálené jsou i situace; ve středověku součástí představení liturgických her, osamostatněna ve 14.–16. století, kdy vyvrcholení představuje italská commedia dell'arte*; vedle toho vznikaly i žánrové formy typu mezihér, travestií a parodií.

hagiografie, středověká literatura o životě světců a mučedníků, která zajímala díky poutavosti příběhů a zázraků a kromě bohoslužebných a náboženských funkcí plnila ve středověku i funkce literární.

Hájek z Libočan Václav (konec 15. století až 1553), český duchovní, kronikář a spisovatel. Prošel řadou významných církevních funkcí (byl mimo jiné karlsštejnským děkanem, správcem vyšehradské kapituly a proboštem kapituly ve Staré Boleslavi). Autor nejčtenější a nevlivnější knihy starší české literatury – *Kroniky české* (1541). Vydával a upravoval starší literární díla, zejména zábavného zaměření.

hanswurstiáda, typ improvizovaného dramatu, jehož hrdina je komickou figurou staré německé literatury, poté postava hloupého sedláka lidových masopustních her, která v 16. století převzala roli blázna; předmět útoků osvícenců, žila však v lidovém divadle vídeňském, aby po zákazu improvizovaných her přežívala postava Hanswursta v pantomimách či extemporovaných komediích pod různými jmény (Bernar-

don, Kaspar aj.).

harlekynáda, typ improvizované italské komedie s hlavní postavou Harlekýna (Arlecchino), ustálen v 16. století; zpočátku hrubý šašek, od 17. století ve Francii zušlechtěn v duchaplného a vtipného sluhu, aby v této podobě pronikl do evropské kultury; po zákazu improvizovaných her přešla postava do pantomimy.

Hra o sv. Dorotě, jedna z nejoblíbenějších v tradici českého lidového divadla, jejíž pozdní verze představila sbírka J. Feifalika (1864), jejíž nejstarším dokladem se stala *Komedie o sv. panně Dorotě*, zapsaná v rukopisném sborníku premonstráta E. J. Košetického (zemřel roku 1700), která se oproti jiným verzím vyznačuje rozvinutou epizodou sester svěťice. Na tento text posléze navazuje pozdní soubor deseti moravských her Feifalikovy sbírky, představující různé typy adaptací legendického příběhu: od přednesu kancionálové písně po stacionární představení. Jednotlivé verze se odlišují různým stupněm rozpracování dílčích motivů, který vyplýval z tradice provozování i z charakteru obecenstva, jemuž byly adresovány, souvisel však i s osobností organizátora, někdy místního kantora či kněze; texty se odlišují například charakterem „disputací“ svěťice s králem, frekvencí výstupů lidových postav, více či méně rozvinutým motivem králova potrestání čertem atd. Všechny hry Feifalikovy sbírky střídaly veršované, mnohdy deklamované promluvy se zpěvními vložkami, přičemž často využívaly známých kancionálových písní; šlo o typ pozdních občůzkových her, kde představující funkci měly zejména kostýmy a rekvizity herců.

improvizace, tvorba na základě inspirace, schopnost vytvářet v kontaktu s divákem či posluchačem slovesné i herecké, dramatické a divadelní hodnoty.

improvizované drama, typ divadelní hry, rozvíjející se pouze na základě scénáře, případně základních dialogů, která se rozvíjela zejména ve středověku, dále v commedii dell'arte a v lidovém divadle*.

inscenace, jevištní konkretizace dramatického díla, na níž se kromě dramatického textu podílejí další divadelní prostředky – herecké umění, hudba, tanec, jevištní prostor, scénické výtvarnictví, scénická technika atd.

interludium, typ středověké meziaktní frašky, komická hra nebo scéna mezi dějstvími vážné hry, později opery; původně součástí středověkých mystérií, později fraška z lidového prostředí.

kancionál, zpěvník, sborník duchovních liturgických i neliturgických zpěvů, rozšířený v českých zemích od doby Mistra Jana Husa.

karnevalová kultura, formy a projevy středověké zábavy, vyznačující se travestiemi a parodiemi, mime-tickými hereckými a divadelními formami; průvody a reje masek i scénické divadelní výstupy v provedení profesionálů či amatérů; renesanční tradice těchto zábav pokračovala v barokním divadle a v lidovém divadle*.

Killar Jan Karel (1745–1800), sládek z poddanského města Náchoda, vyučený roku 1768 v Praze, který se roku 1791 stal kolportérem Krameriových c. k. pražských vlastenských novin a autorem oblíbené knížky lidového čtení *Rýbrcoul na Krkonoských horách* (1794), vydané Českou expedicí; člen literátského bratrstva v Náchodě a představitel českých lidových písmáků – divadelníků, jehož hra *Comedie o sv. Jiří mučedlníku* se scénářem interludia Harlekýna a žida je jedním z nejstarších dochovaných textů sousedského divadla* 18. století.

Kocmánek Václav (1607–1679), zhumanizovaným jménem Kozmanecius, rodák z Čáslavi, kantor a rektor v Praze u sv. Jindřicha a u sv. Štěpána na Novém Městě; představitel českého měšťanského divadla 17. století, autor sedmi dochovaných interludií fraškovitého žakovského humoru, ale i vánoční hry *Actus pobožný o narození Syna Božího*, která předznamenala také charakter pozdějších českých lidových her.

komedie, základní dramatický žánr (vedle tragédie), v němž se konflikt, dramatický děj i postavy líčí s veseloherní nadsázkou a končí převážně smírem; ve středověku ve spojení s mimem ovlivnila tradice antické komedie vznik frašky, v italském divadle iniciovala vznik *commedie dell'arte**.

Koniáš Antonín (1691–1760), český jezuita; představitel jezuitské protireformace v pobělohorských Čechách. Proslavilo jej dílo *Clavis haeresim claudens et aperiens – Klíč kacířské bludy k rozeznání otevírající, k vykořenění zamítající* (1729). Byl pilný a úspěšný kazatel, který uměl strhnout a přesvědčit své posluchače. Jeho kázání, vydaná ve třech svazcích, nejprve pod názvem *Vejtažní naučení* (1740), poté jako *Postila* (1750 a 1756) – patřila ve své době k nejoblíbenějším. Významná jsou Koniášova díla hymnologická – soubor katolických písní *Cytara Nového zákona* (1727). Jeho zásluhou je, že v době úpadku českého jazyka a značně rozkolísaných jazykových norem se udržela

tradice vysoké jazykové kultury.

libreto, základní textová složka, vycházející z dramatické předlohy činoherní, básnické či prozaické; původně operní text.

lidové divadlo, divadlo folklorní tradice, jehož doklady v českých zemích pocházejí většinou až z pozdního období 17.–19. století, kdy přebírá funkci dědice všech předchozích domácích divadelních tradic; představuje dynamický, polystadiální, relativně otevřený systém lidové divadelní aktivity, rozvíjející se na stylové bázi folklorní tvorby, přičemž rozhodujícím kritériem není původ jednotlivých dramatických a divadelních prvků, postupů a prostředků, ale fakt jejich osvojení, přetváření a divadelního předvádění – tedy výběru a kvalitativně nových vazeb a vztahů mezi nimi – podle zákonitostí folklorní tradice.

liturgické drama, základní forma církevního dramatu ve středověku, vznikla v rámci náboženských obřadů, když přibližně od 5. století vnikaly na půdu středověkých kostelů mimické projevy, vycházející z Nového zákona* (scéna tříkrálová, scéna příchodu aj.); liturgické drama se zrodilo údajně ve Španělsku, kde bylo zařazeno do církevních ceremonií, z něho vznikla osobitá forma – *auto sacramentale*; ve Francii bylo předvádění biblických her vkládáno církví přímo do bohoslužby, odtud pak vliv na liturgické hry ve střední Evropě – například latinské a latinsko-české hry tří Marií. Od 10. století byly přidávány i vysvětlivky – tropy, parafrázovaný typ zpívaných liturgických textů, které formou otázek a odpovědí získaly charakter dialogu; od 12. století postupně pronikaly světské prvky, ale i národní jazyky, takže hry byly vykazány z chrámů. Odtud pochází tradice velikonocních pašijových her, vánočních her atd., která ustupovala v období renesance, aby se znovu rozvíjela ve školských hrách baroka a v lidovém divadle*.

masopustní hra, tradiční forma evropského lidového divadla, provozovaná v období od svátku Tří králů do Popeleční středy; krátké mimické scény se satirickými a parodickými prvky, od 14. století žánr lidové frašky ve Francii a Itálii, poté v německých oblastech; v Čechách od 16. století navazovala na tradici lidové obřadnosti.

mirákl, žánr středověkého náboženského divadla, orientovaný na legendární zázraky křesťanských světců, zejména Panny Marie, rozšířený v Evropě od 12. do 18. století.

moralita, alegorický žánr středověkého náboženského dramatu, původně na konci 14. století ve Francii, odtud se šířil do Nizozemí a do ostatní Evropy.

mysterium, nejrozšířenější žánr středověkého náboženského dramatu, vycházející z liturgické hry a z biblických námětů; největší rozvoj zaznamenal ve Francii, kde byly uváděny rozsáhlé cykly s desítkami herců; v Anglii totéž co mirákl, ve Španělsku předznamenalo typickou formu – auto sacramental.

Nový zákon, specificky křesťanská část *Bible**; vznikl v křesťanském prostředí v průběhu 2. poloviny 1. století n. l. a byl pojat církví do kánonu ve 2. polovině 2. století. Hlavním obsahem je zvěst o Ježíši Kristu a o jeho významu pro lidstvo, vylíčení počátků křesťanské církve a vize konečného dějinného i kosmického vítězství Ježíše Krista. Nový zákon tvoří: čtyři evangelia pojednávající o životě a skutcích Ježíše Krista, kniha *Skutky apoštolů*, 21 epištol, kniha *Zjevení Janovo* neboli *Apokalypsa*.

oratorium, hudebně dramatická skladba pro sóla, sbor a orchestr, určená ke koncertantnímu provedení; libreta mají často charakter dramatického děje, látky především náboženské; jako žánr vzniklo v baroku 17. století – ve skladbě dialogy, lyrické árie i epické části – když ve Vídni vznikla i jeho varianta, tzv. sepolcro, v Německu zase splývalo s pašijemi*.

pastorála, krátký hudebně dramatický útvar italské barokní opery; obdoba pastýřské hry nebo náboženské zpěvohry.

pastorela, dialogizovaný žánr starofrancouzské a německé literatury, dramatizované scénky z pastýřského a venkovského prostředí se zpěvy, tanci a hudbou.

pašije, část liturgického velikonočního obřadu, k němuž církve začínala přibližně od 5. století přidávat některé mimické projevy a později (například ve Francii) vkládat předvádění biblických příběhů přímo do bohoslužby (viz liturgické drama); z velikonočních pašijových her vznikla rozsáhlá středověká mysteria o životě Krista, uplatňující se v lidovém divadle do 19. století.

Petruška Jan (1763–1819), podučitel ve Vysokém nad Jizerou, významný lidový divadelník a zakladatel tradice ochotnického divadla v Podkrkonoší; údajně roku 1786 zhlédl v Praze představení Thámovy hry *Břetislav a Jitka aneb Únos z kláštera* a pod tímto dojmem napsal dvě světské hry – *Meluzínu* a *Jenovefu*, které o vánocích téhož roku se svými žáky provozoval. V dalších letech uváděla však Petruškova družina

nejen nové české hry, ale také tradiční hry náboženské; za Petruškova žáka je někdy považován František Vucedálek*.

prolog, vstupní výstup, uvádějící drama prostřednictvím zpravidla jedné postavy; upoutává pozornost diváků atd.

proměna, v divadle změna scény v rámci jednoho dějství.

předscéna, výstup hraný před oponou, na proscénium, komentář děje nebo komický výstup nezávislý na ději.

Salička, anonymní dramatický text z poloviny 19. století, představuje typ tradičně oblíbeného masopustního interludia o manželské nevěře, který byl v Evropě rozšířen už od starověku – v českých verzích jde o situaci přistižení mladé ženy starým manželem, který s frejřem chce „jít ku právu“, avšak frejř-rytíř sedlákovi nabije, nebo mu setne hlavu; vesnické interludium, dochované ve stacionární i průvodové verzi na Kolínsku, považoval P. Bogatyrev (1940) za folklorní adaptaci renesančního interludia z roku 1608 (*Polapená nevěra*). Nicméně folklorní tradice stacionární verze z Nebovid mohla vycházet z místního lidového podání, a tedy předcházet vzniku renesančního interludia : roku 1545 přistihl totiž vladyka Hanykěj na tvrzi v Nebovidech u své mladé ženy rytíře Maternu, jehož pohнал k zemskému soudu v Praze.

scéna, část divadelní hry, zvaná též obraz; širší úsek hry než výstup, ale užší než akt (dějství).

scénář, divadelní text, případně zkrácený, doplněný konkrétními praktickými údaji k jevištní realizaci (proměny dekorací, rekvizit atd.); v improvizovaném dramatu náčrt scén, případně libreto.

singspiel, hudebně dramatický žánr, v němž se střídá mluvené slovo se zpěvem (árie, sbory); vznikl ve Vídni počátkem 18. století v souvislosti s vývojem činohry.

sousedské (selské) divadlo, označení poprvé použité F. B. Mikovcem (1855) ve významu synonym; pojem selské označoval předpokládané nosné sociální zázemí této divadelní produkce – pojem sousedské usiluje o postižení kvality sociálních vztahů uvnitř tradiční lokální společnosti a dovoluje zahrnout do provozování dramatu také městske prostředí; osobitý divadelní fenomén, který vznikl jako výraz nových ideově estetických potřeb a nároků lidových vrstev a tvořil nejvíce „emancipovanou“ součást folklorní divadelní tradice – tvorbu lidových písmáků a její tradování v „sousedských“ pospolitostech.

Staroveský Josef (1760–1827), soukenický mistr v Příboře a dramatik, který patrně pod vlivem divadelních tradic, pěstovaných zdejší proslulou piaristickou kolejí, údajně skládal hry v *moravské řeči*, které byly místními herci také provozovány.

Starý zákon, křesťanské označení předkřesťanské části *Bible**; vznikl v průběhu 1. tisíciletí př. n. l. zpracováním různých tradic uchovávaných náboženských, etických a historických témat. Pro judaisty je to kompletní *Bible*, zvaná zpravidla *Tenak*, což je zkratka z názvu jeho tří částí: *Tóra* (*Pentateuch* čili *Pět knih Mojžíšových*), *Nebíím* (Proroci, například Izaiáš, Ezechiel, Jeremiáš), *Ketúbím* (Spisy, například *Job*; *Kazatel*; *Píseň písní*; *Příslovi*; *Žalmy*).

školské drama, historický dramatický žánr 15. a 16. století, pěstovaný na humanistických univerzitách, který měl podporovat výuku žáků v latině a rétorice, zejména při veřejném vystupování; v Čechách spojen s reformačním hnutím, od 17. století zejména v rukou jezuitů a piaristů.

tragédie, jeden ze základních dramatických žánrů, který se odvozuje z antické tragédie, avšak novověká tragédie čerpala až z renesančních podnětů, které vyvolal nálezk Aristotelovy *Poetiky* (1498). Vliv francouzského klasicismu 17. století, umělecky nepřesvědčivěji vyjádřen dílem P. Corneilla a J. Racina. Španělská a anglická renesance kladly důraz na realismus, německá dramatika 18. století kladla dílem Lessinga, Goetha a Schillera důraz na myšlenkovou závažnost děje.

tragikomedie, divadelní žánr, který slučuje dramatické prostředky tragédie a komedie, pojem ale není přesně vymezen; někdy jde o vážný děj s humorným vyústěním, jindy naopak. Kořeny už v antice, nový rozvoj za renesance (Shakespeare) i ve francouzském klasicismu Molière); v lidovém divadle jeden z typických principů ztvárnění dramatických postav.

Tříkrálová hra z Rosic (u Brna), anonymní dramatický text, zaznamenaný ve Feifalikově sbírce (1864), představuje půvabnou lidovou hru z pera neznámého vzdělance, která byla ovlivněna znalostí evangelií i ohlasy školského barokního dramatu, jak je v lidovém prostředí modelově předznamenala proslulá *Rakovnická vánoční hra* ze 17. století. Hra je založena na spojení epizody pastýřské a epizody královské, přičemž dramatik využíval tradiční formy veršované hry, v níž se deklamace střídaly s hudebními a pěveckými vložkami; v inscenaci se uplatňoval chorus i postava

Proroka, dějová a motivická výstavba textu zahrnovala tradiční prvky lidových vánočních her i řadu prvků a motivů barokní anakreontiky, vánočních písní a kantorských pastorel, přičemž jazyk dramatu opomíjí i obvyklé prvky jazykové komiky. Tříkrálová hra z Rosic reprezentuje jeden z nejkrásnějších textů moravské folklorní tradice.

typ, individualizovaná, konkrétní podoba uměleckého obrazu, spojující obecné a individuální, která směřuje k vyváženosti obou složek jako nové kvality a objektivitě, když charakteristika typu se liší v historických obdobích, národních literaturách i v uměleckých směrech.

typizace, proces uměleckého zobecnění skutečnosti, který je podmíněn historicky a individuálně; jednota subjektivního a objektivního v uměleckém zobrazení.

varianta, v textologii fáze ve vývoji díla, pro niž je charakteristická neměnnost určitých prvků při proměnlivosti prvků zbývajících; ve folkloristice je variabilita jedním z typických principů tvorby, přičemž každá varianta představuje samostatné dílo, které je třeba studovat z hlediska vývoje tradice.

verze, vzájemně odlišná znění téhož díla, nebo zprávy o téže události; různé verze jsou obvyklé zejména ve starší literatuře a ve folkloristice, kde představují vyšší stupeň odlišnosti, než varianty.

Vocedálek (Vodsedálek, Woczedialek) František (1762–1843), vyučený krejčí a roku 1785 majitel usedlosti ve Staré Vsi u Vysokého nad Jizerou; jeden z významných lidových divadelníků Podkrkonoší, vynikající dramatik a představitel českého lidového divadla* na začátku 19. století, který byl ve své tvorbě inspirován především biblickými příběhy. Vocedálkova tvorba, navazující na barokní tradice, nicméně ovlivněna aktuálními podněty i konvencemi lidového prostředí, byla zahájena roku 1811, kdy napsal svou první biblickou hru „Mojžíš“; po ní následovaly hry o patriarchovi Tobiášovi (1812), o králi Davidovi (1813), o královně Ester (patrně 1814–1815), o moudrém Danielovi, o sv. Petru a Pavlovi (1816) a posléze o Samsonovi (1827); jediná světská hra o kněžně Libuši a o dívčí válce v Čechách (1816) představuje pozoruhodnou ukázkou pozdního lidového divadla, slučující ohlasy školského barokního divadla s regionální tradicí folklorního divadelnictví.

10. Rejstřík

A	F
adaptace 99	folkloristika 96, 100
akt 99, 102	fraška 24, 100
alegorie 99	
apokryf 99	H
B	hagiografie 100
Bible 99, 102, 103	Hájek z Libočan 100
biblické drama 99	hanswurstiáda 100
burleska 99	harlekynáda 100
	Hra o sv. Dorotě 100
C	I
commedia dell'arte 99, 100	improvizace 100
	improvizované 25, 100
D	inscenace 23, 25, 27, 100
divadlo lidové 27, 29, 30, 95, 99	interludium 100, 102
drama 23, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103	
dramatizace 99, 100	K
E	kancionál 101
epické 17, 27, 100, 102	karnevalová kultura 101
epilog 100	Killar 27, 97, 101
	Kocmáněk 25, 94, 101
	komedie 95, 99, 100, 101, 103
	Koniáš 95, 101

- L
- libreto 25, 101, 102
lidové divadlo 28, 29, 30, 31, 86, 93, 95, 97, 98, 99,
101
liturgické 21, 99, 101, 102
- M
- masopustní hra 101
mirákl 101, 102
mysterium 102
- N
- Nový zákon 99, 102
- O
- oratorium 102
- P
- předscéna 102
pastorála 102
pastorela 102
Petruška 27, 102
prolog 102
proměna 102
- S
- Salička 86, 102
scéna 30, 93, 100, 101, 102
scénář 99, 102
singspiel 102
sousedské (selské) divadlo 102
Staroveský 27, 103
Starý zákon 99, 103
- Š
- školské 23, 25, 28, 103
- T
- Tříkrálová hra z Rosic 103
tragédie 99, 101, 103
- V
- tragikomedie 99, 103
typ 25, 26, 96, 99, 100, 101, 102, 103
typizace 103
- varianta 102, 103
verze 21, 98, 100, 102, 103
Vocedálek 27, 102, 103

