

## Lidové divadlo

*Lidové písně, tance a všechny formy lidové tvorby jsou nevyčerpatelným zdrojem pro moderní divadlo, jsou jeho vitamíny.*

*Z přednášky V. Mejercholda v Praze.*

Moderní umění pochopitelně tíhne k umění lidovému, a tedy i moderní divadlo k lidovému divadlu. Lidové divadlo, které vyrostlo v jiném sociálním prostředí než divadlo umělé, je hráno před jiným obecnstvem a používá jiných tvůrčích prostředků, vytvořilo takové hodnoty, kterých naše divadlo postrádá. Obracelo-li se divadlo tzv. vyšších vrstev v různých obdobích k lidovému divadlu, bylo to vždy popudem k vytvoření velkých děl. Vzpomeňme jen z poslední doby Stravinského, Martinů aj. Pohříchu se toto přejímání děje někde příliš zjednodušeně, pouze mechanicky. Vezme se lidové drama, přepracuje se podle tradic našeho divadla a v takovém tvaru se předvádí obecnstvu, přičemž se často nedbá nejtýpějších uměleckých prvků lidového divadla. Přejmout a vyjádřit malířské metody Rembrandtovy — je něco docela jiného než jen malovat lidi oblečené jako za Rembrandtových dob. Rembrandtovy tvůrčí metody můžeme vyjádřit i na portrétu našeho vrstevníka. Tvůrčí přejímání z lidového divadla — to ještě nemusí znamenat, že se zařazuje do repertoáru Betlém, Dorota atd. Metody lidového divadla je možno přejmout i při inscenaci moderní hry.

Divadlo je struktura složená z prvků různých umění, ale celá tato struktura je něčím novým, podstatně novým, co není ani v literatuře, ani ve výtvarnictví, ani v umění recitačním, ani choreografickém, ani v jiných uměních, z jejichž prvků se divadelní představení skládá. Divadlo je jedinou celistvou strukturou, jejímiž součástmi jsou jeviště a hlediště. Změna jednoho prvku v divadelním představení porušuje celistvost jako v každé jiné soustavě a má za následek změnu celé struktury a všech jejích součástí. Nejlepším příkladem toho je loutkové divadlo. Loutkáři brali často pro své divadlo hry z repertoáru divadla s živými herci, ale když na místo živého herce přišla loutka, bylo třeba změnit i text. Stačí porovnat text her stejných pro loutkové i živé divadlo. Je možno uvést hodně příkladů korelace mezi hrou herců a složením obecnstva, mezi dekorací a textem hry. Zmíníme se jen o této druhé korelaci. Vzpomeňme, jaké obtíže musilo překonávat realistické a naturalistické

divadlo se svými složitými, těžkopádnými dekoracemi při inscenaci Shakespearových tragédií. Pro dekorace bylo třeba zkracovat text tragédie s jejími nesčíslnými krátkými scénami. To vše je důvodem, proč musíme studovat divadlo, a zejména lidové divadlo, jako jednotnou strukturu, aniž z něho vyloučíme nějaký prvek. Pohříchu nebylo dosud učiněno nic, nebo téměř nic na poli studia lidového divadla jako celku, jako jednotné struktury složené z četných prvků (text, dekorace, hra herců, masky, ličidlo atd.). Je znám jediný zápis z představení lidového divadla, kde text a scénář byly zapsány tak, že každý gramotný režisér může s velkou přesností rekonstruovat představení; je to zápis provedený v létě 1926 expedicí Sociologického komitétu státního ústavu pro dějiny umění v SSSR.<sup>1</sup> V tak ubohém stavu je dosavadní studium o lidovém divadle! Budu v dalším vycházet z tohoto zápisu ruské lidové komedie *Pachomuška* a doplňovat jej drobtý, které lze najít v dosavadních zápisech ruských, českých a slovenských lidových představení.

Přejdeme k analýze jednotlivých prvků představení lidového divadla a pokusme se zjistit, co zajímavého může poskytnout tato analýza našemu současnému divadlu.

Začneme hlavním problémem každého divadla — dialektickým protikladem hlediště a jeviště. Tento problém živě zajímal po celou dobu dějin divadla všechny divadelníky a byl každým divadelním směrem řešen jinak. Tento problém byl zvláště bolestný v Rusku před revolucí v době krize divadla a někteří divadelníci a badatelé považovali odloučenost divadla od obecnstva, od hlediště za hlavní příčinu jeho krize a spatřovali východisko v přiblížení hlediště k jevišti a naopak.

Charakteristickou zvláštností lidového divadla je však právě prostorová blízkost diváka k jevišti. „Intenzita tempa a souhra ensemblu hrajícího *Pachomušku* závisí nejen na zkušenosti a schopnosti hlavních představitelů, ale i na obecnstvu, které udává směr průběhu hry (i textu) svým povzbuzováním s napovídáním. Tím obecnstvo částečně zastává úlohu nepřítomného režiséra. Divák v běžném smyslu slova v komedii *Pachomuška* neexistuje. Je to skutečně „kolektivní výkon“. Všichni přítomní ve vesnickém sále se účastní hry tak živě, že jejich aktivita daleko přesahuje účast „diváka“ masových slavností. Každý, kdo někdy sám hrál nebo viděl tuto hru, bez rozpaků přerušuje hru a vsouvá svoje poznámky jak do textu, tak i do provedení hry.

<sup>1</sup> Viz článek S. S. Pisareva a R. R. Susloviče *Dosjul'naja igra-komedija Pachomuškoj, Krest'janskoje iskusstvo SSSR, I. Iskusstvo Severa. Zaoněž'je, Leningrad 1927, str. 184.*

Chvílemi je jevištní prostor plný přítomných a je nesnadné rozeznat představitele hry. A třebaže se tím přerušuje vlastní hra, napětí neochabuje. To trvá tak dlouho, až nějaká rozhodná ruka odsune každého na místo.<sup>2</sup> Je však třeba poznamenat, že komedie *Pachomuška* je komedií bezuzdné zábavy bez jakýchkoliv prvků vážného děje. Jakmile se však mění charakter hry, mění se i chování obecnstva. V zápisech *Doroty* na Moravě a na Slovensku vidíme, že mluvení k obecnstvu, hru s obecnstvem si dovolují jen komické postavy hry, např. kat atd. Stejně v českém loutkovém divadle se král ani princezny neobracejí k obecnstvu. Spojovacím článkem mezi hledištěm a jevištěm je Kašpárek.

Na východním Slovensku nacházíme originální prostředek k spojení jeviště s hledištěm. Vesničtí mladíci předvádějí scény, ve kterých karikují osoby z obecnstva. Scéna zůstává zcela divadelní a zároveň se tím vytváří most mezi jevištěm a hledištěm.

Charakteristickou zvláštností obecnstva lidového divadla je to, že neusiluje o nový obsah hry, nýbrž rok co rok se dívá na stejné vánoční a velikonoční hry, *Dorotu* atd. V Rusku to byl *Car Maximilian*, svým obsahem velmi blízký *Dorotě*, a jiné tradiční hry. Divák sleduje tyto hry s neobyčejným zájmem, ačkoliv je zná téměř celé z paměti. V tom je zásadní rozdíl mezi divákem lidového divadla a průměrným návštěvníkem divadla našeho. Četní návštěvníci divadla někdy přímo prosí, aby se jim před představením nevyprávěl obsah hry, neboť chtějí zažít celý průběh hry a dát se překvapit jejími obraty. Jinak je tomu s obecnstvem lidového divadla. Obecnstvo lidového divadla bychom mohli srovnat s těmi vzácnými milovníky divadla, kteří ve svém životě už dvacetkrát nebo třicetkrát viděli Shakespearova *Hamleta*, umějí z paměti jednotlivé monology a dialogy, pamatují si, jak hráli jednotlivé scény slavní herci — a pak po jednatřicáté jdou na *Hamleta*, aby známé scény zažívali znova. Estetické vjemy takového diváka jsou podobné estetickým zážitkům herce, jenž zas a zase prožívá každou repliku, každý monolog, celou hru. Rozdíl je jen ten, že divák to všechno prožívá pasivně, kdežto herec aktivně. Pravděpodobně totéž prožíval i středověký divák, jenž se s neutuchajícím zájmem mnohokrát díval na tutéž mystérii, jejíž obsah znal z dřívějších představení a z Písma svatého. Tato podrobná znalost obsahu hry dovoluje divákovi lidového divadla, aby i aktivně vystupoval v divadle, zpíval ve sboru a s herci anebo se zúčastňoval hry, jak jsme viděli z popisu *Pachomušky*. Myslím, že herci a divadelníci budou se mnou zajedno

<sup>2</sup> Tamtéž.

v tom, že divák lidového divadla je pro ně cennější než průměrný návštěvník našeho divadla, jenž zpravidla chodí na každou hru jenom jednou.

Přejděme k jinému velkému problému lidového divadla, k otázce naturalismu a arealismu v lidovém divadle. Podíváme se stručně na tyto problémy v různých divadelních projevech. Začneme pohybem herce. V *Pachomuškově* prochází pohyb všemi stadii, ryzím naturalismem počínaje a krajním arealismem konče. Z nejsilnějších způsobů parodování je třeba zdůraznit šaržování hry. Na tomto šaržování je vybudována většina úloh. Mimika většiny postav je rovněž přehnaná, nevyniká však dostatečnou rozmanitostí. Pokud jde o přednes, v *Pachomuškově* se vyjadřuje text obvyklým, poněkud nadneseným hlasem, doprovázeným jednotlivými výkřiky. Jen *Pachomuška*, který má v ústech třísku, je tím nucen značně napínat hlas. Je však třeba zdůraznit, že tam, kde toho děj vyžaduje, přichází na místo hovoru zpěv populárních častušek, venkovských písniček nebo církevních nápěvů.

To vše se týká lidové hry *Pachomuška*, kdežto ve vážných hrách, jako je např. česká nebo slovenská *Dorota*, je mluvený text zpestřen zpíváním koled ve vánoční hře a někdy i modlitbami, které anděl pronáší latinsky.<sup>3</sup>

To vše samozřejmě značně odlišuje řeč lidového dramatu od obvyklé mluvy. V mluvě čerta často slyšíme věty v iracionální řeči, je to znak odlišující čerta od obyčejných smrtelníků.<sup>4</sup> V jedné variantě *Doroty* čert nadšen, že získal královu duši, dvakrát končí svou repliku: „Hurdy, burdy!“ Starší kat před Dorotinou popravou nadšením volá:

Hopsa, hela, hela,

Jak se mně ta práce dělá!<sup>5</sup>

Takových iracionálních výrazů najdeme nemálo i v loutkových hrách v ústech Kašpárkových.<sup>6</sup> Vůbec by bylo správnější považovat lidové drama nikoli za drama v našem slova smyslu, nýbrž za komickou operu nebo opereťetu, neboť vokální čísla v něm zaujímají stejné místo jako přednes.

Arealitu spatřujeme i v dekoracích a rekvizitách lidového divadla nebo správněji ve hře s věcí, neboť ani dekorací, ani rekvizit v našem slova smyslu v lidovém divadle není. „Ve většině případů se užívá předmětů z rolnické domácnosti. Rekvizity jsou např. špalek nebo necky, sláma, kola, židle, lavičky,

<sup>3</sup> Srov. J. Feifalik, *Volksschauspiele aus Mähren, Olomouc 1864*, kapitola *Weihnachtsspiele*, varianta IV, VI, VII, kde anděl zpívá „Gloria in excelsis Deo“.

<sup>4</sup> J. Feifalik, cit. dílo, kapitola *Dorotheenspiele*, varianta XII, kde čert začíná „Fixum, fixum, terafixum!“.

<sup>5</sup> Tamtéž, varianta XV.

<sup>6</sup> Viz mou knihu *Češskij kukol'nyj i ruskij narodnyj teatr, Berlin—Peterburg 1923*, str. 69.



hůl, pohrabáč, zvonky, bič, řemeslnické nástroje atd.; rovněž věci připravované pouze pro hru, např. kříž ze zkřížených prken, kadidelnice z krabičky zápalek na provázku. Pachomovonino dítě je ze starého kabátu převázaného opaskem.<sup>7</sup> Areálnými se stávají i věci denní potřeby, které herec jaksi přeměňuje v divadelní rekvizity. Hra s věcmi v *Pachomuškovi* zaplňuje téměř celé představení. Zejména zajímavá jsou místa, kdy herec má svou hrou ukázat, že se mu pohrabáč změnil v koně, lavice v lodici nebo že starý kabát převázaný opaskem je v jeho ruce dítětem. V takových případech je hra přehnaná, ale pečlivě jsou provedeny všechny charakteristické pohyby. Například přehnané natahování imaginárních otěží, mávání bičem, pokřikování, kopání atd. Dojmu přepravy přes jezero na lavici, která má zobrazovat loďku, se dosahuje zdůrazněným a pečlivým veslováním holí.

Pravda, v *Pachomuškovi*, v čistě komické hře, působí to dojmem parodie a dosahuje se tím komického efektu. Ale stejná arealita v dekoracích se vyskytuje i ve hrách vážných, jako je ruské drama *Lodka*. Několik chlapců si sedne za sebou na podlahu a pohybují rukama, jako by veslovali. To stačí, aby divák měl iluzi, že vidí na jevišti lodici plnou veslařů.

A takto je popsána nejtragičtější scéna z *Doroty* v knize Antona Hreblaye „Brezno a jeho okolie“.<sup>8</sup> „(Kat) Dorote hlavu zotne, tj. položia Dorote na hlavu korunu z papiera spravenú; keď ona pokľakne, kat korunu udrie mečom a koruna padne na zem.“

O arealitě kostýmů v lidovém dramatu by bylo možno říci velmi mnohé. Sběratelé lidových dramát věnovali popisu kostýmů mnoho pozornosti. Když kostým a líčidlo mají zobrazit komickou masku, připomínají nám kostýmy postav lidových dramát poněkud kostýmy klaunů. Zde je popis kostýmů z *Pachomušky*:

„Tak Pachomuška obléká obrácený kožík, pod jehož záda se vkládá velký hrb z hadrů, roztrhané kalhoty, boty nebo galoše nebo válenky, nebo konečně láptě, přičemž se snaží obléci na každou nohu něco jiného a na hlavu několik ošumělých čepic se štítky na různé strany. Pachomuška se líčí uhlem nebo sazemi, nebo dokonce opálenou zátkou. Maluje si tváře, oči, vousy a bradu. Dopředu mezi zuby si dává třísku (Pachomuškův dlouhý zub), jež mění nejen mimiku, ale i výslovnost. To vše je povinným Pachomuškovým příslušenstvím. Pachomuška obléká všechno roztrhané a hrud si hadry zvětšuje až do přehnaných rozměrů. Tvář je pomalována sazemi.“<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Viz citovaný článek S. S. Pisareva a R. R. Susloviče.

<sup>8</sup> Turčanský sv. Martin 1928, str. 97.

<sup>9</sup> Viz citovaný článek S. S. Pisareva a R. R. Susloviče.

Taková arealita v kostýmech se však vyskytuje nejen v komických hrách. Uvedu popis kostýmů z *Tříkrálové hry*.<sup>10</sup>

„Prorok: na hlavě má městský klobouk, má modrý kabát, přes ramena jakousi štolu, kalhoty a boty, k tomu španělskou hůlku. Herodes: ve fraku, s korunou na hlavě, se žezlem v ruce, k tomu úzké kalhoty a polobotky.“

A Hreblay popisuje kostým čerta v *Dorotě* takto:

„Čert, tvář sadzou začiernenu, na hlave čierne, malé rôžky, na pleciach barančia kožušina, v ruke štetka.“<sup>11</sup>

Jak vidíme, není možno mluvit zde ani o naturalismu, ani o zachování historické věrnosti kostýmu. Herci měli za úkol ukázat výlučnost Heroda nebo proroka ve srovnání s obyčejnými lidmi a úspěšně dosáhli této výlučnosti kostýmováním postav. Některé areálné kostýmy, jako kostýmy andělů a čertů, jsou tradiční a ve všech vsích Čech a Slovenska přibližně stejné, jiné zas ponechávají herci ve vytváření kostýmů větší volnost. Velmi zajímavé jsou kostýmy v ruském lidovém dramatu *Car Maximilian*, bohatém postavami a poskytujícím široké možnosti různých kostýmů.

Přejdeme teď k otázce improvizace v lidovém dramatu. „Text se zásadně improvizuje. Jeho kvalita a kvantita záleží tudíž úplně na schopnostech a náladě herců. Svou formou připomíná text obyčejně žerty pouťového dědka anebo svatební pořekadla družiček. V jiných případech se skládá ze stručných, značně úsečných vět, nebo dokonce z jednotlivých slov. Jednotný text *Pachomušky*, rozšířeného v celé prozkoumané oblasti, neexistuje, ale téměř v každé vesnici jsou pro hlavní úlohy herci specialisté se svým textem. Tyto texty, jsou-li podařené, kolují od úst k ústům a stávají se obecným majetkem. Proto nelze tvrdit, že se text při hře úplně improvizuje. Improvizace (jako v commedii dell'arte) záleží v dovedném kombinování částí dialogů a písní v rámci scénáře.“<sup>12</sup> Ve vážných hrách je tato improvizace omezená, ale i tam se text rozšiřuje různými vložkami a doplňky. Proto se např. hra *Car Maximilian*, v podstatě jednoduchá, svým obsahem velmi blízká české a slovenské *Dorotě*, v některých variantách rozrůstá v dlouhou hru.<sup>13</sup> Toto rozšíření hry děje se podle revuální zásady a celá hra svou stavbou připomíná revui, kde se jednoduchá zápletka obaluje množstvím rozmanitých čísel, která někdy souvisejí, někdy však málo, a někdy třeba vůbec nesouvisejí se základní zápletkou.

<sup>10</sup> J. Feifalik, varianta VIII.

<sup>11</sup> Hreblay, str. 95.

<sup>12</sup> Viz citovaný článek S. S. Pisareva a R. R. Susloviče.

<sup>13</sup> Srov. vložky z Puškina, analyzované v mé stati *Stichotvorenije Puškina Gusar, jeho istočniki i jeho vlijanije na narodnuju slovesnost' ve sborníku Očerki po poetike Puškina*, Berlin 1923, str. 147.

I analýza textu lidových her by nám poskytla hodně zajímavého. Omezím se zde pouze na některé textové zvláštnosti. V lidové hře setkáváme se se spojením vážných, dokonce tragických scén se scénami výrazně komickými. Tak v nejnápínavějším okamžiku *Doroty*, při její popravě, a nebo v podobném okamžiku popravu Adolfa v ruské hře *Car Maximilian*, dovoluje si kat nejkomičtější kousky. Ale toto z našeho hlediska bizarní spojení komického s tragickým neprofanuje tragickou situaci. V našem divadle by takové spojení nebylo možné, ale tato zásada našeho divadla není zásadou každého divadla. Ve středověkých mystériích jsou stejně jako v lidovém dramatu vedle scén hlubokého dramatického napětí komické mezihry, někdy parodující právě zobrazené dramatické scény. Vzpomeňme rovněž bizarního spojení komického a dramatického v *Mastičkáři*.

Je třeba zdůraznit ještě jednu zvláštnost lidového dramatu. Srovnával jsem už lidové drama s operou nebo operetou. Podíváme-li se pozorně na spojení jednotlivých scén lidového dramatu, uvidíme, že je vybudováno na střídání různých čísel: za monologem následuje dialog, ten je zase vystřídán sborovou písní, pak následuje zase monolog, opět dialog, pak árie, pak tanec atd. A tím se stavba lidového dramatu nejvíc blíží revui s jejími střídavými čísly.

Je třeba si pamatovat, že každá varianta lidové hry je samostatným uměleckým dílem. Z toho vyplývá, že je třeba každou variantu analyzovat samostatně. Vezměme např. dvě varianty *Doroty*: první z výše uvedené slovenské knihy Hreblayovy a jako druhou XII. variantu ze sborníku J. Feifalíka. První varianta začíná sborovým zpěvem, v němž se vykládá obsah hry, pak následuje dramatické představení obsahu této písně. Druhá varianta začíná dramatickým představením Dorotina příběhu a po jeho dokončení následuje sborová píseň, kde se opakuje obsah právě viděného představení. Jak je vidno z těchto příkladů, jsou varianty stejného obsahu protikladné stavbou. Lidové divadlo tedy značně opakuje způsoby, známé ze starého divadla, a je proto nenahraditelným pramenem pro historika divadla. Může zde správně a přesně pochopit způsoby antického dramatu, neboť je zde pozoruje spolu s reakcí obecnstva. A skutečné studium divadla je možné nikoliv anatomickým pitváním jednotlivých prvků divadla, nýbrž celkovým zkoumáním celé struktury, jíž je divadlo.

Mimořádného zájmu zasluhuje originální řešení divadelního prostoru v ruské lidové hře *Kuň*. Do jizby naplněné diváky vbíhají chlapi, pomalovaní sazemi, a bičí rozhánějí obecnstvo. Obecnstvo se tísni ke stěnám a tak se tvoří prostor, na němž začíná představení. Upozorňujeme rovněž na originální ukončení *Pachomušky*, důmyslně odstraňující oponu nebo úder na gong,

oznamující konec představení. Hlavní hrdina, rozhněvaný na své rodiče, začíná je bít dítětem (hadrem zobrazujícím dítě), pak bije pocestného, svou ženu i konečně začíná bít všechny přítomné, tj. obecnstvo. Se smíchem a výskotem se všichni rozutekou. Tak svérázně končí toto představení.

Z našeho krátkého článku je zřejmo, že lidové divadlo má mnoho zajímavých divadelních metod, které zasluhují studia a tvůrčího přepracování pro naše divadlo. Ale než bude zahájeno systematické zkoumání lidového divadla, bylo by třeba vyslovit skromný požadavek, aby v Čechách, na Slovensku a na Podkarpatské Rusi byl proveden zápis aspoň jedné varianty lidové hry se stejnou pečlivostí a přesností, jak to bylo provedeno na severu sovětského Ruska, kde r. 1926 byl proveden zápis *Pachomušky*, tak aby režisér podle tohoto zápisu mohl potom hru rekonstruovat.

---

(1936)

---