

**lidové hry** viz lidové divadlo, občůzkové lidové hry, obřadní hry, selské divadlo

**lidové hudební nástroje**, v minulosti často užívané souhrnné pojmenování pro hudební nástroje uplatňující se v tradiční hudbě. Podobně jako je dávno překonáno dělení hudebních nástrojů na hudební a zvukové, resp. oddělování nebo nezařazování tzv. zvukových nástrojů do systematických, je rovněž překonáno oddělování nebo vytváření zvláštní skupiny hudebních nástrojů lidových. Zcela nesprávná (i když velmi podrobná a zřejmě nejrozsáhlejší) je často akceptovaná definice lidového hudebního nástroje od L. Lengy: *Pri definovaní pojmu ľudového hudobného nástroja, tým že zdôrazňujeme jeho pôvod a funkciu, rozlišujeme pojem užší a širší. Za ľudové hudobné nástroje v užšom slova-zmysle považujeme také tónové a zvukové zdroje, ktoré si dedinský ľud samostatne a vlastnoručne zhotovil a za účelom hudobnej interpretácie uchoval v priebehu niekoľkých generácií. K ľudovým hudobným nástrojom v širšom slova-zmysle zaraďujeme okrem uvedených druhov aj nástroje profesionálnej výroby, prispôbosené tradičným ľudovým druhom za účelom hudobnej interpretácie ľudovej hudby.* V Lengově pokusu o definici lidového hudebního nástroje je především neujasněn pojem *lid*. Autor považuje za lid jen venkovské obyvatelstvo, zatímco lid v malých městech či na předměstích velkých měst nebere v úvahu. Navíc ve svém pokusu o definici pomíjí skutečnost, že co bylo *nelidové* např. v 18. stol., stalo se *lidovým* ve století následujícím. V této souvislosti by mělo být také upřesněno a vysvětleno chápání *průběhu několika generací*. Jinak chápou termín *generace* antropologové, jinak sociologové, jinak historikové umění a jinak etnologové. Naprosto nesprávné je dělení l. h. n. na tónové a zvukové. Z hudební akustiky je známo, že pojem *zvuk* je nadřazen *tónům*, *hlukům* a *šumům*, že tedy Leng ve svém pokusu o definici staví na stejnou úroveň pojmy nesouměřitelné a neslučitelné. Do pojmu l. h. n. zahrnuje i nástroje vyráběné profesionálními nástrojaři a jen poněkud upravené pro provozování lidové hudby. Jenže v č. zemích měly např. v 19. stol. v tradičních lidových nástrojových seskupeních převahu právě instrumenty převážně profesionální výroby. Z uvedeného vyplývá, že vlastně nelze určit přesnou hranici mezi *lidovými* a *nelidovými* nástroji a že je zřejmě správnější namísto termínu l. h. n. hovořit o *nástrojích pro lidovou hudbu* V. t. hudební nástroje, organologie.

**Lit.:** E. Stockmann: *Die europäischen Volksmusikinstrumente. Möglichkeiten und Probleme ihrer*

*Darstellung in einem Handbuch.* DJVK 10, 1964, s. 238–253; O. Elschek – E. Stockmann: *Zur Typologie der Volksmusikinstrumente.* Studia instrumentorum musicae popularis 1, 1969, s. 96–105; L. Leng: *Slovenské ľudové hudobné nástroje.* Bratislava 1967, s. 18. [pk]

**lidové inscenace**, folklorní inscenace – jevištní konkretizace dramatu lidového divadla; dynamická struktura, na jejíž výstavbě se podílejí slovesná, herecká a divadelní akce, hudba, zpěv, tanec, obřadní i výtvarné prvky, přičemž hierarchizace jednotlivých složek se mění v každém představení. Pojem l. i. vznikl ve 2. polovině 19. stol., pův. znamená integrální režijní utváření textu před uvedením na jeviště. V lidovém divadle jsou l. i. podmíněny závazností lokální a regionální tradice, která určuje výběr a hierarchizaci všech zmíněných složek i jejich dynamiku v každém jednotlivém představení. Charakter l. i. lze novodobě stěží rekonstruovat. Podle známých údajů, pocházejících z konce 19. stol., se l. i. vyznačovaly variabilitou a synkretičností použitých prvků, postupů a prostředků. Jejich výběr byl dán sociokulturními funkcemi lidového divadla v tradiční lokální společnosti, závislostí na ideově estetických normách folklorní tradice, na provozních, ekonomických a personálních možnostech a materiálních zdrojích této tvorby. Integrální působení tradice lze předpokládat u některých obřadních a občůzkových her, kde především v rámci kolektivního předvádění známého děje docházelo k průvodovým či stacionárním l. i. nejčastěji. Např. u tradiční inscenace výročních masopustních obřadů a občůzek, kdy se divadelním prostorem stávala veřejná prostranství (náves, náměstí, školní dvůr, hostinec, měšťanská světnice či selské stavení), byl jevištní prostor vymezován kolektivní divadelní akcí účinkujících, herců i diváků. Průvodové inscenace reflektující mj. starobylost obřadních her s původními magickými prvky v tradiční lokální společnosti byly charakteristické pro skupinu dramatu s převládající sociálně integrační funkcí. – Naopak tradice koledních her a občůzek (např. vánoční hry pastýřské, hry tříkrálové, občůzky s Dorotou, Lucí, Řehořem či Blažejem) využívala variability divadelního a jevištního prostoru, vymezeného slovesnou a hereckou akcí, avšak jejich inscenace předpokládaly už zpravidla fixní rozdělení účastníků na herce a diváky. Jevištní prostor v těchto tradičních l. i. byl také zřetelně vyznačen. Kupř. pastýři chodili v kruhu kolem světnice, aby předváděli dalekou cestu do Betléma, údery pastýřskými holemi naznačovaly chůzi a zároveň rozsah jevištního prostoru, přičemž

tři údery někdy oznamovaly zahájení hry, jindy změnu dějiště. K tradičně nezbytnému kontaktu herců s obecníkem l. i. sloužil slovesný projev herců s místními narážkami, přezdívkami, konkretizací děje, ale také herecká a divadelní akce s komickými a parodickými prvky, zejm. v okrajových žánrových výstupech (např. oblíbený výstup s andělem marně budícím pastýře, s komickými čerty odrazujícími pastýře od cesty do Betléma, s karikovanými židovskými učenici, ale i s vojáky a katy v okolí Herodesa). – Prostředky tradičních inscenací byly v lidovém divadle skromné. Převažovalo jednoprostorové divadlo s jednoduchými kostýmy a rekvizitami, jejichž výrazná znaková funkce byla důležitým prvkem lidového divadelního imaginace i konkretizace postav a aktualizace dramatického děje (např. ve vánoční hře z moravských Rosic byl král Herodes oblečen dokonce ve fraku). V tomto pozdním období vývoje v 19. stol. začínaly některé z lidových inscenací využívat jevištních prvků profesionálního divadla, např. tzv. kukátkového divadelního prostoru s papírovým zadním prospektem. Nejvýrazněji byly synkretismem jevištních prvků a možností poznamenány inscenace sousedského divadla, čerpající z vlivů profesionální produkce i tradice humanistického a barokního školského divadla. Počátky sousedského divadla, zejm. světských her, byly skromné. Ve Vysokém n. Jizerou od r. 1798 herci vystupovali v sále městské radnice, kde pův. papírové kulisy byly později malovány na plátně. Využívalo se kukátkové scény s obvyklými typovými dekoracemi, jakkoli potřeby děje vyžadovaly mnohopřeměnové jeviště, které z provozních důvodů nebylo možno zajistit. Reprezentativní inscenace sousedského divadla proto např. v Podkrkonoší používaly tradičních variant řešení jevištního prostoru s možností simultánního předvádění děje: mansionová scéna, známá z humanistického školského divadla, vycházela z principu několika jevišť, tzv. mansionů, spojených předscénou, z nichž jednající osoby vycházely a zase se do nich vracely. Patrová (etážová) scéna, známá z barokního divadla, předpokládala konstrukci zpravidla třípatrového jeviště, se symbolickým, relativně fixním umístěním protagonistů v takto řešeném jevištním prostoru. S použitím mansionové scény byly předváděny 1812–1827 biblické hry F. Vocedálka o Tobiašovi či o Estefe, za pomoci patrového jeviště inscenace biblických her o Davidovi či o Samsonovi, ale i světské hry o kněžně Libuši. Dalším tradičním principem řešení jevištního prostoru byl systém několika samostatných jevišť, instalovaných buď vedle sebe, anebo proti sobě. Byl uplat-