

Beneš, Bohuslav

Funkce českých kramářských písní se zřetelem k jejich slovanským paralelám

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1968, vol. 17, iss. D15, pp. [165]-185

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108100>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BOHUSLAV BENES

FUNKCE ČESKÝCH KRAMÁŘSKÝCH PÍSNÍ SE ZŘETELEM K JEJICH SLOVANSKÝM PARALELÁM

Otázkami původu, vývoje a funkcí kramářské tvorby zabývají se badatelé zhruba od poloviny 19. století. Poměrně jednostranně se řešily buď problémy literárněhistorické nebo kulturněhistorické, zatímco otázky poetiky a některé problémy společenské funkce kramářské písně zůstávaly po dlouhou dobu v pozadí odborného zájmu.¹ Badatelé se ponejvíce soustřeďovali na historickou věrohodnost textů a jen příležitostně osvětlovali úlohu kramářské poezie jako dokladu různých zájmů lidových vrstev ve městě i na vesnici.² Teprve po první světové válce, kdy kramářské tisky postupně ztratily řadu svých funkcí a v podstatě přestaly existovat, začíná pronikat poznání, že kramářská píseň byla asi od poloviny 16. století jedním z nejvlivnějších a nejmasovějších druhů lidové zábavy, který se zároveň významně podílel na rozšiřování informací (i když tendenčně upravených), a že je tedy nutné věnovat jí náležitou pozornost.

Z hlediska vzniku považujeme kramářské písně za jednu ze složek pololidové literatury, která osciluje mezi didaktickou poezií, náboženskou písní kancionálového typu a lidovou slovesností; jsou to současně hlavní oblasti, z nichž kramářští autoři přejímají podněty.³ To platí především o kramářských písních středoevropských, konkrétně německých, rakouských, maďarských, polských a českých, jejichž umělecké postupy jsou v rámci příslušného etnika obdobné.⁴ Vlivem historických podmínek nacházíme zde poměrně časté styčné body. Jako východisko dalšího výkladu zvolil jsem společenskou a estetickou funkci českých kramářských písní, k nimž jsem se pokusil najít některé slovanské paralely.⁵

Kramářská píseň splňuje v poloměstském a polovenkovském prostředí dvě základní funkce:

1. *Primární společenská funkce* se realizuje při veřejném předvádění za těchto podmínek:
 - a) shromáždění množství lidí na jarmarku nebo pouti;
 - b) zpívá řemeslný interpret, který se zpěvem a prodejem tisků živí (může prodávat i v krámku mimo trh);
 - c) kramářská píseň je prodejním artiklem.

Interpreti sledují kromě prodeje dva základní cíle, a to zpravodajsko-ideologický a zábavný.

2. *Sekundární společenská funkce* vzniká při individuálním nebo rodinném zpěvu. K podmínkám její existence patří:
 - a) prostředí rodiny, blízkých známých nebo jenom jedné domácnosti;
 - b) zpěv různých interpretů, pro něž není zpěv kramářské písně výdělečnou záležitostí;
 - c) kramářská píseň není zde prodejním artiklem.

Sekundární společenská funkce se projevuje především jako zábavná; její zpravodajsko-ideologická forma je značně oslabena a přechází často v jiné funkce, jak uvidíme dále.⁶

Společenským prostředím kramářské písně byl trh, pouť, později hospoda, podomní obchod nebo prodej v krámcích mimo tržiště. *Kolektivní pasivní poslech publika* nevedl však k vytvoření aktivní tradice jako v lidové slovesnosti. Kramářská píseň, fixovaná svou tištěnou formou, nepřipouštěla vznik velkého počtu variant folklórního typu a nedala se ovlivnit procesem kolektivního spoluvytváření.⁷ Kolektivnost zde není ani estetickou, ani tvůrčí kategorií (jako je tomu v lidové slovesnosti, kde se jejím vlivem vyvíjel svého druhu univerzální tvar).⁸ Zatímco lidové interprety je možno považovat za spoluautory jednoho uměleckého tvaru nebo žánru, má navazování jedněch kramářských autorů na druhé převážně charakter dosazování do hotového vzorce, charakter parafráze.⁹ Jedině v tomto smyslu se dá hovořit o jistém typu řekněme „pasivní“ kolektivnosti; vyjádřené někdy kontaktem s posluchači, který navazoval zpěvák a jímž odpovídal na případné poznámky; známý styl pouťových vyvolávačů se dá předpokládat i u kramáře s písničkami. Dalšího stupně kolektivnosti nabývají mnohé kramářské nápěvy a styl v začátcích dělnického zpěvu.

Kramářská tradice nespočívá tedy na rozdíle od lidové tradice v tvůrčí spolupráci četných autorů, ale spíše v přejímání formálních znaků, jejichž společenskou součástí je aspekt komerčnosti. Tím však nechci vyloučit možnost vzájemných vztahů mezi kramářskou a folklórní tvorbou. I když nemůžeme vždy dokázat, že známé příbuzné a tematicky paralelní lidové a kramářské texty vycházejí geneticky jeden z druhého, lze přesto uvážít, že v obecném lidovém tvůrčím povědomí existovaly jisté postupy a umělecké názory na zobrazení skutečnosti, které se přeměnily buď do uměleckého tvaru lidové písně (s rozsáhlým vlivem folklórní tradice), nebo do „pololidové“ skladby, nebo také do kramářské písně, aniž lze někdy detailně určit cesty jejich spoluvytváření.¹⁰ Jednotlivý kramářský zpěvák tedy není, jak jsem již uvedl, spoluautorem ve folklórním smyslu, ale jen spoluúčastníkem jistého procesu vytváření pasivní kolektivní kramářské tradice. Autorem kramářské písně může být vlastně každý (i nenadaný jednotlivec), kdo jich slyšel řadu a má minimální schopnost vymyslet si řadu veršů. Tomu napomáhá i značná regionální amorfnost kramářských písní a jejich — až na malé výjimky — nedialektová slovní zásoba.¹¹

Existence uvedených společenských funkcí kramářské poezie byla bezprostředně závislá na *komerčních schopnostech jednotlivých autorů a na jejich řemeslné zručnosti*. Ve srovnání s lidovým skladatelem nepociťovali autoři kramářských písní ovšem ty rozpaky jako autor nezvyklý práci s perem; pracovali stereotypně a řemeslně.¹² Plným právem říká František Bartoš, že lidový básník volí formu písní svého kmene, že jeho písně jsou objektivní a pro všechny dostupné, že lidová píseň je věrným odrazem přirozené okamžité nálady a že její slova podléhají melodii.¹³ To však v plném rozsahu neplatí o kramářském autorovi. V jeho práci nebývá prvek improvizace, okamžité reakce na náladu vlastní nebo prostředí, a chybí také vliv tradice ve folklórním slova smyslu.¹⁴ Kramářské skladatele bychom snad dnes mohli považovat za jakousi obdobu insitních (naivních) autorů — lidových primitivů, avšak s tím zásadním rozdílem, že svou tvorbu vydávali tiskem, sledující jednak cíl výtěžkový, jednak zpravodajsko-zábavný. Skladby pololidových autorů naproti tomu vycházely častěji z tradice, i když ovlivněné biblií a protireformačním písemnictvím. Jen nemnozí z nich vydávali svá díla tiskem (František Jan Vavák v 18. století v Če-

chách), avšak touto činností se neživili; jejich tvorba se pak šířila podobně jako kramářské písně i v rukopisných sborníčcích.¹⁵

O životě a tvorbě jednotlivých autorů kramářských písní víme poměrně málo, pouze z 18. a 19. století máme několik bližších údajů.¹⁶ Zdá se, že v českých zemích nepřekročili rámec společenské existence potulných komediantů, loutkářů a cestujících řemeslníků, zatímco v sousedním Německu nebo v Rakousku se snažili o udržení rodových tradic podobně jako třeba v Čechách rodiny slavných loutkářů.¹⁷ Nejznámějším případem bývalo spojení autora — zpěváka — prodavače v jedné osobě (např. František Hais), což samozřejmě nelze tvrdit o desítkách potulných zpěváků, kteří spíše ekonomicky záviseli na nakladatelských firmách Landfrasově, Škarniclově, Bergrově aj., neboť téměř každé větší městečko mělo svoji tiskárnu, částí produkce zaměřenou na výhodný artikl dvoukřejcarových písniček duchovních i světských.¹⁸ Individuální přínos jednotlivých autorů se dá poměrně obtížně sledovat, protože tiskaři si vzájemně vyměňovali materiál a někdy do něho i autorsky zasahovali.¹⁹ Z ohromného proudu kramářské literatury se individuální tvorba dá vyčlenit jen v těch tiscích, které zřetelně chronologicky vycházejí z jedné tiskárny, ale i tak je každý autor a priori ovlivněn setrvačností formy předchozích skladeb. Koncem 18. a v 19. století klesli písničkáři postupně na jedno z posledních míst ve společenském žebříčku. Čeněk Zíbrt sem řadí hlavně „kramáře na mizinu příšlé“ nebo „flašinetáře, harmonikáře, ježto nemilují mozolů“. Jejich reprodukce písní pak „není zpěv — pouhé hekání, helekání, huhňání, škvrcení, mručení, mňoukání, žvýkání, hlasu překusování...“²⁰ Naivita pobožných knížek lidového čtení a písniček o zázracích a neobyčejných událostech nestačila v 19. století, i když se tento písňový útvar opíral v Čechách o bohatou zpěvní tradici.²¹ S nástupem buržoazie dostal pak zpěv jinou společenskou úlohu. Měšťanské spolky české, Sokol, besedy — zde všude se dbalo na národní vlasteneckou ideu i formu písně, čemuž kramářská skladba již nemohla stačit. Nezachránilo ji ani přejímání látek a tvarů z umělecké literatury a folklóru.²²

Zpravodajská funkce kramářské poezie je základní složkou většiny světských a řady duchovních písní a projevuje se jak ve volbě námětů, tak v jejich interpretaci. Podání zajímavé novinky domácího nebo zahraničního původu bylo vždy těsně spjato s funkcí ideologickou a se snahou o výchovné působení skladeb v duchu protireformační, rekatolizační politiky 16. a hlavně 17. století.²³ Zpravodajství v 18. století se sice z této ideologické funkce nevymyká, ale religioznost se v četných skladbách nenápadně přesouvá do zvláštních, rozsahem omezených strof, a stává se jistým klišé, které se v průběhu 19. století úplně opouští. Většina zpravodajsko-historických písní je jakýmsi pokusem o reportáž v tom smyslu, že se nepředkládá jen zpráva o události, ale zároveň se sleduje její působení na individuální lidské osudy. Tím dostává zpravodajská píseň emocionální charakter, který se od první třetiny 18. století stále více zdůrazňuje. I zprávy o přírodních katastrofách a úkazech, i přehledy politických událostí jsou pravidelně spojovány s popisem jejich bezprostředního účinku na konkrétní lidské osudy.²⁴ Autor přitom zaujímá stanovisko ideologicky shodné s vládnoucím světovým názorem a jen výjimečně (obvykle v zastřeně alegorické formě) kritizuje soudobý společenský systém. Tyto doklady jsou v celkově dochované kramářské tvorbě nepříliš čítné.²⁵

Knižní a tisková cenzura, kterou podle rozhodnutí císaře Josefa I. z r. 1709 prováděly civilní úřady, sledovala samozřejmě též kramářské tisky; ty musely

být zapisovány do čtvrtletních seznamů vydaných spisů, které se dvorské kanceláři ve Vídni posílaly pravidelně zvláště od r. 1745.²⁶ Konzistorf v Brně, Olomouci a Znojmě si však právě v té době stěžovala, že tiskaři tisknou škodlivé duchovní písně, modlitby, vymyšlené historky a kalendáře, s nimiž církevní úřady nemohou souhlasit.²⁷ Kramářské tisky byly totiž často vyráběny bez imprimatur a jsou známy případy soudních procesů a konfiskací „škodlivých tisků“; přitom prodej tisků bez imprimatur nebyl povolen ani v době uvolnění tiskového zákona (dekretem z r. 1781. za Josefa II.). Zvláště po r. 1790 byla cenzura velmi přísná, dokonce byla zakázána kolportáž knih a podomní obchod s tiskovinami.²⁸ Tato opatření byla nutná v období napoleonských válek i později, jak mezi jiným dosvědčuje aféra, vzniklá v souvislosti se vzpourou sedláků na jihozápadní Moravě v r. 1821, na niž reagovala kramářská píseň.²⁹ Autoři se buďto snaží zaujímat vlastní neutrální stanovisko a svoje úvodní nebo závěrečné moralizování předkládají jako nezúčastnění pozorovatelé, anebo se ztotožňují s posluchači a čtenáři a snaží se vystupovat jako jejich mluvčí. Oba postupy se od 18. století vzájemně prolínají a neznamenají nějakou změnu světonázorového hlediska.

Vedle zpravodajské funkce plní kramářská tvorba *funkci zábavnou*. Ideologie obecné katolické morálky proniká samozřejmě i do těchto písní; mnohé z nich stojí na pomezí mezi zpravodajstvím a rozpuštělou fraškou, která někdy vzdáleně připomíná své středověké předchůdce.³⁰ Zábavná funkce převládla v kramářském repertoáru 19. století, kdy primární zpravodajství ustoupilo spíše komentátorství — jeho součástí bývala též autorská snaha rozptýlit posluchače nebo čtenáře. Anachronismus četných skladeb byl pak sám o sobě příčinou, že je obecnstvo nebralo vážně. Této vlastnosti kramářské poezie se využívalo od druhé poloviny 19. století k obecnému parodování ve zpěvních síních větších měst i ve společenských organizacích.³¹

2

Jakmile se kramářská píseň stala obecným majetkem a v četných tištěných exemplářích se rozešla ke svým majitelům, nabývá v podstatně jiném kontextu sekundární společenské funkce. Stává se *objektem individuálního zpěvu pro sebe nebo četby*, anebo se aktivně zpívá při některých lidových kolektivních obřadových příležitostech, kde se interpretuje společně s lidovými písněmi.³² Tato koexistence kramářské a tradiční písně je jedním z předpokladů pro zlidovění kramářských skladeb, jež se později projevuje v jejich různých folklorizovaných úpravách. Při individuálním zpěvu má rozhodující úlohu osobní vkus zpěváka a jeho okamžitá nálada, k níž vybírá příslušnou kramářskou píseň, podobně jako vybírá v jiných prostředích a za jiných okolností třeba píseň lidovou. Není tedy již nucen k poslechu kramářova repertoáru a také způsob takové „soukromé“ interpretace je poněkud odlišný. V oblastech se živou folklórní tradicí míší se do nápěvu a rytmu kramářské písně známé folklórní postupy, které ji individuálně ovlivňují. Po ztrátě textu zapamatovala se obvykle jen dějová osnova, písně se zkracovaly nebo přizpůsobovaly známým textům.³³ Tím však již z oblasti společenské funkce přecházíme k estetické funkci písní.

Při kolektivním lidovém zpěvu dostávaly se kramářské písně do podobné situace. Publikum se mění ze spotřebitele a zákazníka ve spoluposluchače, to znamená, že se *ztratil prvek komerčnosti*. Tento neekonomický aspekt vedl ke

změněnému chápání kramářské skladby, která se tak stala funkční součástí lidové zábavy, a to bez ohledu na původní určení té které kramářské písně. Kramářská tvorba však i v těchto případech zůstává neustále jen na povrchu lidového zájmu, není např. součástí lidových zvyků, ale přitom se jí běžně používá bez jakéhokoliv zdůrazňování jejího „nefolklórního“ původu. Na oblibu kramářských písní, které moralisté považovali za horší skladby než píseň lidová, stěžoval si již František Jan Vavák ve svých Pamětech.³⁴ Záporně je hodnotí také obrozenečtí sběratelé, ale ani jeden z nich (včetně Jana Rittersberka) se nevyhnuv ve svých sbírkách kramářským textům, ačkoli tvrdili, že jejich soubory obsahují jen lidové písně.³⁵

V průběhu 19. století se obliba kramářských písní jako součástí lidového repertoáru *diferencuje podle prostředí*. Na vesnici zřejmě převládaly zpravodajsko-baladické písně, soudě podle množství zachovaného materiálu ze soukromých sbíreček, a ve městě převládaly melancholické sentimentální zpěvy o nešťastné lásce a vraždách.³⁶ Z příležitostí, kdy se kramářské písně, především balady, zpívaly, je třeba jmenovat zvláště *svatbu*, speciálně *loučení s rodiči*. Kromě sběratelů zachytily tento repertoár i samotné tisky, z nichž jeden bezprostředně popisuje loučení nevěsty s rodiči formou monologu, trojnásobného oslovení rodičů a typického kramářského závěru.³⁷

6. *Můj tatíčku nejmilejší,
dnes vás musím opustit,
má matičko roztomilá,
s vámi se musím loučit,
mí upřímný bratříčkové,
mé upřímné sestřičky,
s vámi se též všema loučím,
opustit vás mám všechny.*

14. *Již jest konec lamentací,
konec té písní dělám,
všem mládencům, také pannám,
ku příkladu zanechávám,
by po této bídné strasti
šli s námi do radosti,
kdež jest svatba připravena
v tom nebeském království,
Amen.*

Během svatebního veselí vystřídaly se balady i lyrické milostné písně ze spaličků, které běžně vlastnila každá rodina. Další vhodnou příležitostí ke zpěvu bylo *loučení s regrutem*; těchto tisků je celá řada a právě tato tematika tvoří styčnou oblast mezi kramářskou a lidovou písní.³⁸ Také styl některých novějších *pohřebních pláčů* připomíná kramářská skládání, ovšem lidové pláče jako jeden z nejstarších folklórních druhů byly poměrně stabilní a měly spíše vztah k duchovním písním lidového i kramářského původu.³⁹ Běžně se kramářské písně zpívaly o kolektivních slavnostních příležitostech na vesnici a dříve i ve městech, především *o masopustu, hodech a tanečních zábavách*. To je nejpřirozenější prostředí sekundárního výskytu kramářské poezie, jež je doloženo zvláště v 19. století.⁴⁰ Ve městech ovšem byla tato produkce postupně vytlačena *společenským zpěvem*.⁴¹ Podle dílčího průzkumu u pamětníků z různých období a prostředí zpívaly se nejčastěji sentimentální písně a balady o nešťastné lásce, o vraždách, válečné a obecně vojenské skladby a písničky o vystěhovalectví do

Ruska i do Ameriky. Písňe obecně zpravodajské, posměšné a politické stejně jako o přírodních katastrofách a úkazech se vyskytovaly v repertoáru kolektivního zpěvu nesrovnatelně méně. Dokládá to ostatně i výskyt kramářských písní a jím odpovídajících pololidových skladeb v repertoáru českých vystěhovalců v Uhrách, Rumunsku a na Volyni.⁴²

Posunutím funkcí kramářské písňe v individuálním a kolektivním lidovém zpěvu lze také objasnit známý fakt, že znát kramářskou píseň a reprodukovat ji jsou dva pojmy, při nichž hraje značnou úlohu nejen vlastní zpěvákova paměť, ale i jeho reprodukcí schopnosti a znalost lidového folklórního repertoáru. Zde se — na rozdíl od kramářského profesionálního zpěváka — může projevit individuální přínos interpreta.

3

Kromě společenské funkce, která se uplatňuje ve zpravodajsko-ideologickém a zábavném působení na publikum, má kramářská píseň také *funkci estetickou*; v ní se spojuje *výtvarná (grafická), slovesná a zpěvní složka* těchto skladeb v jeden celek, kterým se ovlivňují posluchači.⁴³ Tyto tři základní složky působí ovšem v nestejně míře a nebývají také vzájemně vyvážené. Výjevy, zobrazené na dřevorytech titulních listů nebo na obálkách kramářských písní, často svým obsahem neodpovídají ději skladby a bývají vybírány z běžných zásob periferních tiskáren; je také běžné, že si tiskárny tyto štočky vzájemně vyměňovaly a opotřebované doplňovaly různými pokoutními cestami. Grafická stránka kramářských tisků je tedy poněkud labilním měřítkem jejich estetické funkce a v mnoha případech byla dokonce jen jakýmsi reklamním poutačem, v němž spotřebitel ani nehledal zobrazení výjevů z děje písňe. Štočky často bezprostředně souvisely s grafickou výzdobou poutních náboženských písní a zvláště ke skladbám o zákracích jsou automaticky přidávány štočky z příslušných náboženských písní o matce Boží, Kristovi a svatých.⁴⁴ Také další dvě složky estetické funkce, zpěv a text, mají obdobný charakter. Schéma nápěvů četných písní je totožné („obecná nota“) a mnohé skladby se vzájemně nápěvně přizpůsobovaly bez ohledu na strukturu verše a obsah. U mnohých písní se nápěv nedochoval a je možno tedy analyzovat především jejich slovesnou stránku.⁴⁵

Ke specifickým literárním prostředkům, jichž užívali autoři kramářských písní, patří zejména *svérázný způsob zobrazení člověka, dále výběr událostí a prostředí, děje a jejich ztvárnění popisem*. Všechny tři uvedené prostředky jsou značně petrifikované a jejich svéráznost vynikne především ve srovnání s obecnými tvůrčími prostředky v lidových písních, především zpravodajských, kde se zároveň zřetelně ukáže hranice shod a rozdílů. Z postavení kramářských skladeb mezi umělou literaturou, literaturou pololidovou a lidovou slovesností vyplývají totiž jisté souvislosti uměleckých postupů a tvárných prostředků, které se pak projevují v estetické funkci především textu kramářských písní.

Na základě rozboru příslušných skladeb lze především říci, že na autora kramářské písňe působí dvojí ideové a estetické povědomí: bezprostřední a všestranný vliv lidové písňe — neboť z lidového prostředí pocházejí samozřejmě i kramářští autoři — a stejně intenzivní vliv církevně profeudální literatury, katolických kancionálů a barokních kázání, tedy profesionální tvorby. Toto dvojí povědomí se pak složitě projevuje

1. především v citlivém *reagování autora na požadavky pouličního nebo trhového publika*, k nimž patří senzacechtivost, záliba v obhroublém žertu a sentimentálnost,
2. ve vědomém *navazování* jednak na univerzální vzory kostelní *protireformační písně* známé lidu, jednak na *některé prvky lidové písně*; pokrokovost lidové poezie se však téměř pravidelně opomíjela a výjimku činí jen některé tisky z doby kolem roku 1848,
3. v samostatném *varlování různých baladických látek*, známých z folklóru i z knížek lidového čtení 16.—17. století,
4. konečně ve snadnosti, s níž se jednotlivé tisky daly přizpůsobit různým ná-
pěvům, což je *výsledek volného spojení slovesného obsahu a melodické formy*.

Základem pro vznik nové umělecké skutečnosti v kramářských písních a pro její funkční působení je maximální sdělnost textu, přičemž je autor omezován ohledem na cenzuru. Lidový posluchač a pozdější šířitel chápe kramářskou literaturu jako víceméně neosobní předmět zájmu, nikoliv jako vyjádření svého vlastního cítění, prožitků, zájmů, tedy za vyprávění o životě „třetí osoby“, s níž není třeba se ztotožňovat.⁴⁶ Z obecných styčných bodů mezi lidovou slovesností a kramářskou písní možno především uvést stejný nebo blízký původ většiny autorů, z čehož plyne, že podléhají společnému lidovému uměleckému povědomí, tj. mohou přejímat do své tvorby některé společné formové prvky a někdy i ideu folklórní skladby. Taková kramářská píseň pak vyjadřuje i lidové zájmy. To je také jeden z důvodů, proč se kramářská píseň stala součástí lidového repertoáru, jehož složkami jsou jak progresivní, tak konzervativní skladby.⁴⁷

Mnohem větší je však počet faktorů, které kramářskou tvorbu od lidové odlišují. Autor kramářské písně je kromě lidového uměleckého povědomí ovlivňován ještě svým postavením ve společnosti a poplatností svých názorů vládnoucí vrstvě. Kromě uvedeného ideového zaměření liší se kramářská píseň od folklórní ještě podstatnými diferencujícími znaky svého uměleckého pohledu na skutečnost: je více individualizovaná, subjektivní, efektně citová, jinak stylizuje skutečnost; liší se též kompozicí, jiným charakterem hrdinů, a vyznačuje se relativně volným vztahem k tradici. V kramářské písni také nenajdeme některé žánry, vyskytující se ve folklórní písňové tvorbě.⁴⁸

Estetické i mimoestetické vlivy se v kramářské tvorbě promítají především *do popisu a charakteristik jednajících osob*. Souvisí s nimi také výběr vhodných námětů, které právě v kramářské tvorbě tvoří volné cykly nebo zájmové tematické celky. Obecně můžeme říci, že kramářští autoři nevytvořili takové typy, jaké známe např. z umělecké literatury nebo z lidové tradice, ale spíše univerzální kladné nebo záporné postavy, kterým jen mění jména a prostředí. Na rozdíl od folklóru jsou tyto postavy v podstatě dvojího druhu: v epických nebo lyricko-epických písních buď lidé mimo společnost, tj. vrazi, maniáci, „čarodějnice“, nebo naopak kladní představitelé vesnického nebo měšťanského života; v lyrice pak se autorský zájem soustřeďuje na hochu či dívku (muže — ženu) bez bližšího typologického zařazení.⁴⁹

Postavy vrahů a násilníků jednajících lidí jsou významově jednoznačné. Jsou vždy označovány jako „zuřiví“, vyšinití, eroticky úchylní nebo chorobně mstiví. Překvapuje, že je mezi nimi také značný počet vzájemně spřízněných pachatelů, kteří vraždí nejčastěji za střídavého pomnutí smyslů, pro peníze nebo nevěru.

Tento jev se v lidové epické písni tak nerozšířil a případně obdoby mají zcela jiný výsledný estetický tvar.⁵⁰ Z oblasti lidových balad sice známe rozsáhle tradované látky o sestře travičce nebo svobodné matce, která zabila své dítě, avšak vůči dospělým dětem vystupují rodiče jako vrazi jen sporadicky. Baladické látky v lidových písních jsou také zpracovány zcela jinak kompozičně a jejich základní idea je naprosto odlišná od podobných balad kramářského původu.⁵¹ Pokud nacházíme takové skladby mezi lidovými písněmi, můžeme v jistých případech na základě jejich formové analýzy říci, že do tradice pronikly převážně prostřednictvím kramářské tvorby.

Jednoznačnost charakterů jednotlivých postav kramářských skladeb je dána i výrazovými prostředky a kompozičním postupem. Oběť útoku je zpravidla líčena jako pasivní, ctnostná, nikdy nezasluhuje potrestání nebo napadení. Každý zločinec je bezprostředně potrestán, a to i za spolupráce nezúčastněných lidí ze svého okolí. Jen výjimečně dovolí kramářský autor zločinci uprchnout.

Ve zpravodajských skladbách o neštěstích a přírodních úkazech lze najít v jistém smyslu „kolektivní“ postavu, totiž oběti katastrofy. Mají pravidelně vždy tytéž naprosto kladné vlastnosti jako objekty zvěle zločinců, a jen ve skupině písní o zázracích jsou to hříšníci, kteří trpí za své přestupky, a katastrofa je nadpozemskou formou jejich potrestání. V některých písních jsou předem varování osobami, nadanými zvláštní milostí, jejichž prostřednictvím nebo za jejichž zásluhy se dějí zázraky. Je zajímavé, že v kramářských písních o zázracích nevyskytuje se nikdy nějaká obdoba pohádkových hrdinů, nadaných zvláštní tajuplnou mocí, ale vždy jen postavy z legend, kterým moc propůjčuje bůh; katolická ideologie zde tedy zastupuje původní magické představy a nahrazuje je svým vlastním pojetím morálky a jejich interpretů. Pokud postavy kramářských balad typologicky odpovídají lidovým skladbám, liší se od nich obsažnějšími vnějšími popisy a publicistickými výklady průvodních okolností. Tím se narušuje epická strohost a kompoziční kompaktnost lidové balady. Lidová skladba byla pravidelně spoluprožívána a její postavy se projevovaly v dialogích, naplněných dějem, zatímco v kramářské písni vstupuje mezi zpěváka a posluchače komentátor, objasňující detailně průběh děje; tato postava ve folklórních skladbách není.

Z postav společensky stojících co nejnižše, zasluhují ještě zmínky čarodějnice, tj. ženy, které jiným škodily. S oblibou jsou líčeny jako souložnice ďábla, což se kryje se středověkým pojetím. Avšak ani zde nejde o folklórní pohádkové bytosti, ale o postavy, které jsou podány s maximální věrohodností a jejichž pravděpodobnost se autoři snaží dokazovat. Jsou líčeny stejně jako jiní posedlí hříšníci, obyčejně končí na popravišti a posluchači jsou varováni, aby nenásledovali jejich příkladu. Jsou to tedy opět postavy „skutečné“, z reálného prostředí, a lze je srovnat s pověrečnými představami z příslušných folklórních prozaických žánrů s výjimkou pohádek.⁵²

Negativní ocenění mají v kramářské tvorbě bojovníci za svobodu, hrdinové protifeudálního odboje a političtí vůdcové lidu, označovaní souborně za rebely. Bezprostřední zprávu o zrušení nevolnictví jsem prozatím v kramářských tiscích nenašel, ale události konce čtyřicátých let minulého století v Evropě jsou zastoupeny v četných zpravodajských, politicko-historických a vojenských písních. Jen nečetné tisky hájí pokrokové myšlenky: zdrcující většina dělí účastníky povstání a revolučních bojů na provládní — a tedy kladné ve všemí patřičnými

vlastnostmi — a protivládni, kteří jsou líčení s použitím známých zločineckých klišé. Kladné vyličení lidového hrdiny je v kramářské skladbě ojedinělé a může jít o vzájemné ovlivňování mezi lidovou skladbou a kramářským pojetím.⁵³ Pokud jde o postavy satirických písní, vyplývá jejich zesměšňování z příslušných charakterů postav a z jejich jednání, nebo obecně ze společenské nejrpnosti.

Kladné postavy jako protiklady uvedených typů jsou vždy jednoznačně vzory ctností. Jsou to nábožní, mravně bezúhonní a spravedliví lidé, kteří také někdy bývají za tyto vlastnosti odměňováni, poněvčas mimo tento svět nebo pocitem morálního vítězství. Výskyt a umělecké ztvárnění těchto postav se s výskytem záporných typů celkem vyrovnává, takže nelze říci, že by v kramářské tvorbě některá skupina převládala nebo byla zobrazena barvitěji. Rovnoměrné rozdělení pozornosti autorů je porušeno jen tehdy, když jde o postavy, jejichž prostřednictvím se uskutečňují zázraky. Zde totiž charakterová jednostrannost a koncentrace zájmu jenom napomáhá k vyzvednutí didaktického podtextu, který měl při veřejném předvádění významnou úlohu a byl v souladu s religiozností všech kramářských skladeb.

Zatímco v textech s převahou epiky projevují se lidské vlastnosti v ději nebo jeho popisu — jak to ostatně odpovídá teoretickým předpokladům — vystupuje citový život postav zákonitě poněvčas v kramářské lyrice. Také zde se vyvinula dvě základní klišé: šťastný milenec — šťastný manžel a naopak. V *lyrických písních se kramářští autoři přirozeně nejvíce blíží lidové písni*, která je pro jejich tvorbu dobrou textovou i melodickou oporou. Je zajímavé, že charakterové shody kramářských i lidových postav jsou velmi časté: dívka je vždy ctnostná, má pravidelně modré oči, málokdy vystupuje samostatně, často je falešná; hoch je obvykle lehkomyšlný, přelétavý, rád se vychloubá a často vyhrožuje. Existuje celá škála typů od nezdárných synů a vrahů až po vzorné děti, které dojemně milují své rodiče. V oblasti manželské tematiky liší se kramářské skladby od folklórních. V tištěných písních totiž existují jen kladné nebo naopak jen záporné postavy manželů a manželek, kdy jedna strana je protikladem druhé, což kramářští autoři s oblibou líčí velmi naturalisticky. Děj se obvykle neobejde bez pozoruhodně dramatizovaného napětí, vyvolaného právě protiklady charakterů. Citový život těchto postav je velmi reálný a realisticky pojatý, bez metafor a epitet lidové písně.

Při výkladu o estetických složkách kramářské tvorby nevyhneme se aspoň letmé *charakteristice prostředí*, z něhož autoři berou své náměty. Není žádným objevem konstatování, že v textech kramářských písní můžeme nalézt mnohem *častější a intenzivnější projevy sociální diferenciacce* než v lidové písni, a že kramářský autor velmi brzy viděl vedle lidí z vesnice také člověka z města. Neustálá oscilace mezi městskou a vesnickou kulturou, podmíněná obchodním charakterem kramářské produkce, projevuje se velmi silně jak v tematické, tak ve formové oblasti kramářské písně. Lidovost autorových konzervativních názorů dá se v mnoha případech srovnat s většinou písmácké tvorby. Život lidu městského i vesnického se v kramářské písni prolíná celkem plynule; vesnickou tematiku lze najít poměrně častěji v písních ze 17. a začátku 18. století (se značným vlivem anakreontské umělé poezie), městský živel, zřetelně selankový a benevolentně biedermeierovský, je hojněji zastoupen v pozdější produkci. Ve zpravodajských písních uvádějí se s oblibou názvy měst a míst různých příběhů, které zde slouží k identifikaci a někdy jen reklamně předstírané publicistické

přesnosti, zatímco v lidové slovesnosti zdůrazňují autoři nebo interpreti uváděním místních zeměpisných názvů buď emocionální vztah k nim (např. v písních), nebo vlastní vypravěčskou věrohodnost (např. ve vzpomínkovém vyprávění).

Prostředí uváděné v kramářských skladbách *obvykle odpovídá reálně ději* a poskytuje buď kuriózní rámec epicky vypjatým událostem, nebo klidné měšťanské pozadí pro žánrové scény. Bývá součástí sociální charakteristiky postav, k nimž kromě měšťanů — což je specialita kramářských textů — patří sedláci, podomci, řemeslníci, poutníci, tedy všichni, které známe i z příslušných lidových písní. Sedláci jsou v podání kramářských autorů vykořisťováni robotou, ale nejčastěji se pasivně podrobují, jen ojedinelé se vzepou (ale bezvýsledně), nebo zvítězí. Avšak i v takových případech opěvují autoři spíše individuální svobody a osobní možnosti než kolektivní pocit osvobození.⁵⁴ Stejně problematicky jsou zobrazení pokrokoví představitelé, snad v souvislosti s cenzurou. Jistý příklon k lidovému progresivnímu názoru (ovšem pod vlivem církevního učení) nacházíme v písních o boháčích, kteří jsou skoupi a chtějí, zatímco chudí jsou převážně dobří, samozřejmě jen tehdy, když jsou zároveň dobrými křesťany. I tímto pojetím se kramářská píseň přibližuje k písmácké tvorbě a církevním exemplům; avšak neustálé zdůrazňování religiozity nakonec působí jako didaktický stereotyp a pokrytectví. Nepříliš často vyskytne se nářek nad společenským vykořisťováním, totožný s ostrou notou lidové písně. Typy hrdinů, běžných ve folklórní tvorbě (Jánošík, Kozina, Paleček, Honza) kramářská poezie nemá.⁵⁵

Ve všech tiscích jsou v činech jednajících postav celkem jednoznačně formulovány požadavky z období vzniku a raného vývoje kramářské písně jako samostatného druhu pololidové poezie, to jest *morálně estetické a politické názory konce 16. a celého 17. století*. Jistý vývoj sociálně politických představ lze sledovat až od začátku druhé poloviny 18. století, kdy do společenského prostředí, do života a myšlení postav začínají pronikat maloburžoazní názory. Podobný proces, i když ve velmi skryté formě, probíhal i v tradiční lidové slovesnosti, a to především ve skladbách sociálně zaměřených, které se proti takovým názorům vyslovují. V některých kramářských písních můžeme snad hledat formově i ideově zatím nedokonalý pokus o ztvárnění myšlenkového světa „malého českého člověka“, dosud ještě silně religiozního, ale přitom velmi realisticky, až naturalisticky interpretovaného — i když prozatím maloměšťácká ideologie vzniká živelně a její umělecké ztvárnění je značně neuvědomělé. Z tohoto prostředí pocházel samozřejmě i mnozí autoři, a tak je v jejich skladbách možné pozorovat jak vliv kramářské tradice, o níž jsme již hovořili, tak vlastní myšlenkový přínos doby, v níž tvořili. Jeho ztvárněním a fixováním v textech písní byly vytvořeny předpoklady pro vyjádření těchto názorů v epických postavách, které svými činy příjemně vzrušují publikum a někdy dokonce odpovídají jeho skryté touze po individuálním společenském odporu; jindy působí tak, že čtenář nebo posluchač zatouží ztotožnit se myšlenkově s předváděným hrdinou. Všechno se však uvádí na „správnou míru“ v závěrečné moralitě písně, kde se provinilcům kromě drastické odplaty světské slibují i posmrtná muka. Nevinní musí být ospravedlněni a odměněni.

Pozastavím se ještě u jednoho charakteristického rysu estetické složky textů kramářských písní. Je jím *rozvládný popis jak postav, tak jejich povah*, který mnohdy přechází až ve zdlouhavé odbočky od děje a má někdy značně retardující účinek. Do jisté míry se v něm projevuje stylistická tradice barokní poezie,

a to hluboko do 19. století.⁵⁶ Samozřejmě je nutné brát v úvahu také rozdílnost nadání jednotlivých veršovců. Ale podobných dokladů najdeme celou řadu, což vzbuzuje oprávněnou domněnku, že jde o velké skupiny stylově blízkých písní. Kramářský autor vynakládá značné úsilí — a tím i značnou délku textu — na vyhledávání motivů, pohnutek a okolností a na samostatný popis hlavní postavy (např. vraha), čímž dosahuje svérázného emocionálního podtextu. Toto soustředění povrchního zájmu téměř výhradně na senzační dějovost popisně vyjádřenou je pro kramářskou tvorbu příznačné.

4

Společenské i estetické funkce a složky českých kramářských písní můžeme analogicky nalézt i na přilehlém slovanském území, kde ovšem mají poněkud jinou formu. V Polsku jim nejvíce odpovídá „*literatura odpustowa*“ nebo také „*literatura jarmarczna*“, v níž na rozdíl od českého prostředí převládají prozaické skladby s převážně středověkými evropskými povídkovými látkami, které přežívají hluboko do 18. století.⁵⁷ Podle polských materiálů, které se zabývají touto oblastí tvorby, lze usoudit, že u Poláků, podobně jako u Čechů nebo Němců, byla kramářská literatura masovým jevem, který tvořil neodmyslitelnou součást pouť a trhu, avšak vycházel z poněkud jiného historicko-literárního kontextu.⁵⁸ Polské skladby satirického, lyrického a částečně zpravodajského zaměření se vyvíjely spíše *na pozadí rozsáhlé umělecké tvorby jak uznávaných humanistických básníků, tak představitelů středních šlechtických a měštanských vrstev 16.—17. století*, tj. v době, kdy v Čechách v souvislosti s německou pololidovou produkcí vznikají kramářské písně především zpravodajského a společensko-moralizujícího zaměření, do značné míry závislé — jak jsme uvedli již výše — na nábožensky orientované protireformační tvorbě.⁵⁹

Také ruský *lubok*, další možná paralela české kramářské písně, patří k masové triviální tvorbě pro nejširší lidové vrstvy. Zdá se však, že na rozdíl od českého i polského prostředí šlo zde především o *prodej ilustrací, obrázků*, kterými bylo možno vyzdobit světlice, zatímco text byl něčím navíc.⁶⁰ Avšak tento základní odlišný aspekt, který podle D. A. Rovinského⁶¹ souvisí s prací západoevropských mistrů rytců a řezbářů v petrovském Rusku, nebránil širokému tematickému rozvinutí lubkové literatury, která na Rusi měla své kořeny v pololidové slovesnosti samouků.⁶² Ani v Polsku, ani v Rusku nebyly jarmareční tisky prodávány u obrazových tabulí, ale jako zábavné zboží, nabízené při velkém shromáždění lidí; měly tedy poněkud jiný charakter než české světské kramářské písně, v nichž převažovaly jiné funkce.

Polské kramářské tisky — nebo tvorba jim nejvíce odpovídající — existují podobně jako ukrajinské lubky na periferii měštanské literatury, což je sblízuje s podobnou produkcí v ostatní Evropě.⁶³ Ruský *lubok* má naproti tomu velmi pozoruhodnou paralelu ve francouzské pololidové produkci tištěných obrázků, obsahujících texty písní různého původu.⁶⁴ Běžným obchodním artiklem se však tyto produkty stávají až během 18. a 19. století, kdy u Čechů a Poláků nabývají stereotypní grafické formy; u východních Slovanů se pak zájem stále více soustřeďuje na samotné vyobrazení, jak o tom svědčí především nepatrný počet stroj, vytištěných pod obrázkem. Obsah těchto veršů vždy souvisí s ilustrací, která byla inspirována textem, a to je hlavní rozlišovací prvek při srovnávání se západoslovanskými lidovými tisky. Zde jsou totiž používány štočky různého pů-

vodu a často i takové, které byly přejaty z náboženských tisků, mnohonásobně počtem převyšujících světskou tematiku.

Těsné spojení s protireformací a katolicismem nabylo v Polsku a na Bílé Rusi ještě jedné specifické formy: je to poezie „dziadů“ nebo „starců“, tj. většinou potulných žebráků, kteří zpívali především duchovní písně, ale měli ve svém repertoáru i světské, především historické písně.⁶⁵ Jejich obdobou v české společnosti jsou uvedení již zchudlí kramáři, kteří zpěvem a prodejem tisků jen zakrývali žebrotu. Kramářskou a dziadovskou tvorbu nelze samozřejmě naprosto srovnávat s řemeslnými pěvci lidového eposu u jižních Slovanů, jejichž tvorba i společenská funkce vyplývala ze zcela jiných pramenů a podmínek. Zajímavé je pronikání některých typů bylin do ruských lubků, svědčící přinejmenším o intenzitě zájmu širokých vrstev o bylinový epos ještě v 18. a 19. století a o tom, jak se tohoto zájmu komerčně využilo v naprosto jiném prostředí.⁶⁶ Zpěváci bylin byli úzce spojeni se svým vesnickým prostředím a jejich tvorba vyrůstala z tradice zcela jiného typu, než byla tradice jarmareční literatury. Do lubkového prostředí se však nepřejímaly všechny byliny, ale především ty, které obsahovaly různé dobrodružné příběhy, které mohly dobře konkurovat evropským středověkým povídkovým látkám.

Na základě předem připravených a ověřených materiálů bylo by snad jednou možné uvažovat o tom, zda lze v této literatuře nalézt jisté pokračování lidové epiky (lyriky), přizpůsobené pro jiný druh interpretace a patrně i pro jinou společenskou funkci. Ani čeští a polští kramáři, ani „dziady“ a běloruští „starci“ nebo autoři ruských a ukrajinských lubků se nevyhýbali lidové epické (epicko-lyrické) písni a scénám z lidového života, přejímaným z lidové poezie. Bylo by samozřejmě nutné nejdříve prozkoumat podíl tohoto folklórního repertoáru v celkové pololidové tištěné produkci a přihlídnout současně k historické podmíněnosti jeho výskytu. Je např. známo, že do českých kramářských písní proniká především lidová balada a lidová lyrická píseň, a to už ve druhé polovině 18. a hlavně v 19. století, kdy navíc dochází ke zpětnému ovlivňování folklórního repertoáru uměleckými postupy kramářské poezie.⁶⁷ Texty polských jarmarečních písní mají naproti tomu svoji paralelu v měšťanských fraškách 17. století, kdy se objevují hlavně v tvorbě Adama Wladystawiusze. Tento autor sice spíše paroduje kramářský styl podání skutečnosti, ale současně jeho písně značně závisí na formě a stylu triviální literatury a také délkou textu (až 30 čtyřveršových strof) silně připomínají obdobnou jarmareční tvorbu v Čechách. Autor používá rozvláčného popisu krajiny, rozsáhlých úvodů do děje, obrací se ke svým posluchačům s moralizujícími výzvami a nešetří politickými a náboženskými narážkami.⁶⁸

Z tohoto předběžného srovnání vyplývá, že *primární společenská funkce* českých, polských a ruských lidových tisků se vzájemně poněkud liší. Na rozdíl od zřetelně protireformačního rázu a zaměření české kramářské tvorby byly tyto písně v Polsku především součástí taneční zábavy nebo to byly milostné rozmluvy a společenské řešení vztahu dvou pohlaví či satiricky zaměřené skladby o módních jevech.⁶⁹ Podobně jako české kramářské písně liší se i tyto skladby od soudobého humanisticko-barokního básnictví jak svou jednotvárnou veršovou formou (v Polsku je nejčastější třináctislabičný verš s dieresí po 7. slabice na rozdíl od rozmanitých rozměrů, používaných v literatuře; v Čechách to byl převážně osmislabičný verš, střídaný se sedmislabičným), tak svým celkovým za-

měřením a způsobem podání děje, jak jsme připomněli výše. Nelze nevidět, že lubky mají zřetelně blíže k lidové poezii; současně se však v nich uplatňuje řada textů z ruské klasické literatury 19. století, což je projevem značné společenské angažovanosti editorů.⁷⁰ Literární vlivy v českých kramářských písních jsou časově omezeny na první třetinu 19. století, kdy sem pronikají některé milostné a baladické látky obrozeneckých básníků.⁷¹

Sekundární společenská funkce kramářských písní se stejně jako v českém prostředí projevuje i v Polsku v jistých změnách základního pojetí. Kramářská píseň, zpívaná při jiných příležitostech než o pouti nebo o výročním trhu, příklání se ve zpěvákově povědomí ke známým vzorům písně lidové a obojí tvůrčí postupy se různě kontaminují. Tento proces lze nejlépe sledovat v materiálech, zapsaných v polské části Slezska, kde např. balady jsou v některých případech zřetelně ovlivněny kramářským stylem, který proniká patrně českým prostřednictvím. Dokládají to např. některé úvodní strofy lidových balad, které se ani v polské lidové písni, ani ve starší jarmareční tvorbě 17. století nevyskytují.⁷²

*Posłuchajcie panny,
Ball wy panicy,
[: Co się stało w młeście, :]
W młeście, w Olomuńcu.*

*Posłuchajcie wy panny i wszyscy panicy
Co się stało w Pradze młyńskiej Magdaleńe.*

lezesku, styčném pohraničním území česko-polském, existovaly kramářské tisky českého (moravského) a polského původu běžně vedle sebe již v 18. století a vzájemně přejímaly své náměty.⁷³ Pokud pak jde o tematické ovlivňování v širším měřítku, nacházíme v české a slovenské kramářské produkci řadu zmínek, např. o záračné Madoně czenstochowské, o společných česko-polských vojenských taženích, o vítězství nad Turky u Vídně apod. České reálie pronikají také do polských tisků a rukopisných záznamů, jak jsme viděli v uvedené ukázce.⁷⁴ Některé české reminiscence se objevují i v ruských lubcích a pololidové literatuře, stejně tak jako zprávy o vystěhovalectví na Krym v české kramářské literatuře.⁷⁵ Na smíšeném česko-polském území dochází samozřejmě i k částečným nebo úplným překladům pololidové poezie.⁷⁶

Během 19. a 20. století vznikají především ve větších polských městech [Warszawa, Łódź] typické zpravodajské písně kramářsky sentimentální, které však již ve své době neplní primární zpravodajskou funkci a stávají se spíše *parodií*.⁷⁷ Pokud pak jde o estetickou funkci polských kramářských tisků, bylo by nutné je analyzovat zvláště. Citelný nedostatek přístupných publikovaných materiálů však toto srovnání prozatím poněkud omezuje; avšak již z prvního průzkumu dá se usoudit, že bude možné uvést četné paralely již proto, že mezi oběma zeměmi existovaly těsné vztahy kulturní a obchodní a že značná část polského území byla součástí rakousko-uherské říše (Halič, Slezsko).

Tematické paralely obecného rázu mezi lubkovou literaturou a kramářskou poezií západních Slovanů jsou zcela zřetelné a sahají od satir na výstřelky módy, na vybíravé nevěsty a na panský způsob života až po vytýkání manželské nevěry, lakomství, až po lascivní erotický naturalismus a různé typy senzačního zpravodajství. Ještě v 18. století mohly lidové tisky plnit funkci novin, psaných ve verších nebo v próze, s vyobrazením nebo bez něho. Tato zpravodaj-

sko-historická tematika se však v průběhu 19. století stává parodií sebe samotné, neboť do širokých lidových vrstev proniká postupně osvěta a serióznějšími informacemi vytlačuje dosud převládající fantazie.⁷⁹ Tím však existence lidových tisků nekončí, ale pouze mění formu: na slovanském východě je postupně nahrazení „*žestokije romansy*“, v širokém přechodném pásmu bělorusko-polsko-ukrajinském *kýčová literatura* všeho druhu a v Čechách a na Slovensku přechází v *poezii šantánů a zpěvních sníh*, tj. v součást kabaretní lidové masové zábavy, která má blízko k německému „*singspiele*“.⁸⁰

Již z tohoto zřejmého srovnání některých produktů pololidové slovesnosti a kramářské literatury 16.—20. století v Evropě vyplývají zřetelně jednak jisté rámcové období ve společenském určení a funkci této produkce, jednak četné rozdíly, podmíněné regionálně nebo etnicky. Můžeme říci, že specifická kramářská tvorba je v podstatě středoevropským produktem, obklopeným na západě (ve Francii) a na východě (v Rusku) produkcí převážně miniaturních grafických listů, v nichž se neklade hlavní důraz na sdělení, nýbrž na vyobrazení. Tyto vztahy bude ovšem třeba dále prostudovat, aby jejich funkce v lidovém životě mohla být řešena s konečnou platností.

POZNÁMKY

- 1 Základní poznatky o české a slovenské kramářské písni podávají: František Bartoš, *O naší poezii kramářské*. Lid a národ II, Velké Meziříčí 1885, str. 195—293; Miloslav Novotný, *Písničky jarmareční, většinou výpravné a vesměs starodávné*. Praha 1930; Robert Smetana—Bedřich Václavek, *České písně kramářské*. Praha 1949; Jarmila Václavková, *Písně roku 1848*. Praha 1948; Václav Pletka, *Tam u Králového Hradce*. Hradec Králové 1966. Sborníky odborných referátů, které se zabývají zevrubně jevem kramářské písně, její poetikou a kulturněhistorickým významem, jsou výsledkem dvou konferencí, pořádaných Palackého univerzitou v Olomouci. Vyšly pod názvem *Václavkova Olomouc 1960*. Praha 1961. *Václavkova Olomouc 1961*. Praha 1963. Četné poznámky můžeme najít také v základní práci Jiřího Horáka, *Naše lidová píseň*. Praha 1946. O slovenských kramářských písních pojednávají Eubica Droppová-Markovličová, *Jarmoční píseň v naší národní kultúre*. Slovenský národopis 8, 1960, str. 529—553; Cyril Bálenť, *Banskobystrické púťové ťače*. Turč. Sv. Martin 1947; zařazení lidové tradice do národního písemnictví provedl Bedřich Václavek, *Písemnictví a lidová tradice*. Praha 1947; Bedřich Václavek—Robert Smetana, *O české písni lidové a zlidovělé*. Praha 1950; srov. také sborník Bedřich Václavek, *O lidové písni a slovesnosti*. Praha 1963. Teoretickým odkazem Bedřicha Václavka se speciálně zabývá Artur Závodský, *Bedřich Václavek o vzájemných vztazích lidové a zlidovělé písně s literaturou*. Sb. *Bedřich Václavek*. Brno 1963, str. 109—121.
- 2 K tomu srov. např. Čeněk Zíbrt, *Rýmovačky kramářské a drydčnické na trzích a poutích*. Český lid 19, 1910, str. 70—79; Josef Petřtyl, *Politické a historické záběry ve zpravodajské kramářské písni*. Český lid 2, 1917, str. 131—135; též, *Sociální a hospodářské poměry sedláků a bezzemků v kramářské písni o r. 1848*. Český lid 3, 1918, str. 193—196; o prolínání kramářské písně do současnosti pojednávám v článku *Současné formy lidové poezie*, *Rovnost* 80, 1965, 111, str. 5.
- 3 O místě a funkci pololidové poezie hovoří nejnověji Josef Hrabák, *K metodologii studia starší české literatury*. Praha 1961 a Karel Palas, *K problematice krajové pololidové literatury 18. století*. Praha 1964, kde je i další obsáhlá bibliografie našich i německých prací z tohoto oboru.
- 4 K nejdůležitějším pracím, které se zabývají danou problematikou, patří Hans Naumann *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*. Jena 1921, kde zvláště VIII. kapitola je věnována kramářské písni (*Studien über den*

- Bänkelsing*, str. 168—190]. Naumann ovšem poněkud jednostranně vychází ze známé teorie „gesunkenes Kulturgut“, která odpovídá skutečnosti jen v jednotlivých případech. Kriticky ji rozebírá zvl. Bedřich Václavěk v práci *Písemnictví a lidová tradice*, Praha 1947, zvl. na str. 43, 50 a jinde. Dobrymi edicemi jsou práce Gustava Gugltze, *Lieder der Strasse*. Wien 1954, Karla Veita Riedla, *Der Bänkelsing*. Hamburg 1963 a Pétera Pogány, *Folklor és tradalom kölcsonhatása. A régi vált nyomda működése nyomán I.* Budapest 1959, kde se hovoří o folklóru a literatuře ve vztahu k tiskárně lidových tisků ve Vácu v Maďarsku v minulém století. Období od 1750 do 1860 zpracovává H. Kunze—E. Heimerau, *Lieblingsbücher von dazumal*. München 1938.
- 5 Pokud užívám pojem funkce, vycházím v podstatě z předválečných prací Petra Bogatyřova, především ze studie *Funkčno-štrukturalná metoda a iné metody etnografie*. Slovenské Pohľady 1935, str. 550—558 a *Příspěvek k štrukturalní etnografii*. Slovenská miscellanea. Bratislava 1931, str. 279—282. Teorie Bronislava Malinowského, obsažená v knize *The Dynamics of Culture Change*, New Haven 1958, je pro danou situaci nepoužitelná (srov. poněkud jednostrannou kritiku S. N. Artanovského, *K kritice koncepcí „funkcionalizma“ i „akkulturacii“*. Voprosy filosofii XVIII, 1964, 1, 115—123). Souborný přehled, zaměřený hlavně na terminologii, přináší článek Vilmoše Voigta, *A néprajzudomány elméleti-terminológiai kérdései* [Problémy metodologie i terminologie v etnografických naukách v vostočnoj Jevropě]. Ethnographia LXXVI, Budapest 1965, str. 481—500.
- 6 Zábavná funkce souvisí s ostatními projevy lidové zábavy. O tom blíže Josef Langer, *České prostodrodní obyčeje a písně*. Časopis Českého muzea 1834, str. 268—282, obecněji Jan Blahoslav Čapek, *Z kulturních dějin 17. a 18. století*. Praha 1940, dále Inocenc Arnošt Bláha, *Problém lidu*. Praha 1947. V jiných souvislostech hovoří o lidové zábavě Józef Burszta, *Spoleczeństwo i karczma (XIX. stol.)*. Warszawa 1951; Karl Wais, *Symbiose der Künste*. Stuttgart 1936; o maďarském prostředí píše velmi zajímavě Lajos Takács, *Occasions et débit de récitations épiques populaires chantées sur les événements d'actualité*. Acta Ethnographica IV, Budapest 1955, str. 419—443 a t ý z, *Népi verselök, hírverselök* [Narodnyje stichotvorcy i stichotvorenija na zlobu dnja]. Ethnographia LXII, Budapest 1951, str. 1—49.
- 7 K otázce vzniku variant se velmi precizně vyjádřil mj. V. P. Anikin ve studii *Prosaische Dichtung, Variante und Version in Beleuchtung der Folklore-Kollektivität*. Ethnographia LXXV, Budapest 1964, str. 350—361.
- 8 Podrobný rozbor současných názorů na kolektivnost tradiční slovesnosti podává V. E. Gusev, *O kollektivnosti v folklore*. Russkij folklor X, Moskva—Leningrad 1966, str. 3—27, kde je také obsáhlá bibliografie.
- 9 I když od jednoho tisku existuje někdy i několik desítek variant, jsou převážně mechanického rázu: přidávání nebo ubírání strof, nepatrné změny veršů, zkomoleniny... Často je přesnější hovořit o různých redakcích jednoho syžetu než o variantách. Obdobné redakce najdeme samozřejmě i v regionálních zněních lidových písní. Srov. např. Bedřich Václavěk—Robert Smetana, *České světské písně zlidovělé I. Písně epické*. Praha 1955, zvl. str. 148—153 a jinde.
- 10 Tato myšlenka nebyla dosud sledována v celém rozsahu, spíše v konkrétních případech a příležitostně, viz např. Věra Thořová—Stiborová, *Po stopách sběratele Františka Homolky*, Český lid 52, 1965, str. 44—55, nebo Bohuslav Beneš, *Prameny a jejich zpracování v kramářských a lidových písních*. Český lid 44, 1957, str. 63 n.
- 11 Ve folklórně živých oblastech, jako je např. jihovýchodní Morava nebo Haná, jsou i tištěné texty ovlivněny dialektem, místními novinkami a silným tlakem lidové písně. Je to vidět např. v tiscích z různých tiskáren, přetiskovaných v Uherském Brodě nebo v Uherském Hradišti (jsou uloženy ve sbírkách muzea J. Á. Komenského v Uherském Brodě). Podobně např. v tvorbě kramářského skladatele a editora Josefa Francírka z Tištiny (Haná), jehož písně z 2. poloviny 19. století zpíval jeho syn sběrateli Poláčkovi (viz archiv Ústavu etnografie a folkloristiky ČSAV v Brně).
- 12 Podrobněji o tom Čeněk Holas, *Zprávy o české národní písni a hudbě*. Písek 1936, str. 3 n.: „jakmile lidový básník užil papíru a písarského umění, až již mu tane na mysl nápěv nebo ne, nejeví jeho umění tu bystrost, ten vtip, tu duchovní hodnotu. Nutí se do spisovných tvarů, tísni jej literární odpovědnost, ztrácí svoji individualitu.“

- 13 František Bartoš, *Národní písně moravské znovu nasbírané*. Brno 1889, Doslov: Několik slov o lidových písních moravských, str. CXXXVIII.
- 14 Nejnověji se otázkou improvizace zabývá A. M. Astachovová, *Improvizace v ruském folkloru* [její formy i hranice v různých žánrech]. Russkij folklor X, Moskva—Leningrad 1966, str. 63—78.
- 15 Rukopisné sborníčky sepsal např. Čeněk Zíbrt, *Bibliografický přehled českých národních písní*. Praha 1895, na str. 12—27. Známým případem je i knížka *Smlouvy aneb chvaltebné řeči svatební ...*, vydaná Františkem Janem Vavákem v Kutné Hoře v r. 1785, 109 stran. O nejstarších sbírkách u nás podrobně hovoří Jaroslav Markl v předmluvě ke sbírce *Rozmarné písničky Jana Jeníka z Bratčic*. Praha 1959, str. 5 n.
- 16 Nejznámějším byl František Hals, o něm psal Čeněk Zíbrt, *František Hals a jeho paměti*. Český lid 17, 1908; 18, 1909; 19, 1910 na různých místech. Podobně též, *Františka Halse píseň: Já jsem v Čechách narozený*. Český lid 19, 1909, str. 314—317; Josef Kuffner, *O pamětech Františka Halse, pražského kolovrátkáře a písničkáře*. Český lid 20, 1911, str. 353—357. O lidových autorech — hlavních literátech píše Alfred Waldau, *Böhmsche Naturdichter*. Prag 1860.
- 17 Takovou tradici v Hamburku a ve Vídni popisuje např. Karl Veit Riedel, *Der Bänkelsang*. Hamburg 1963, str. 15—19.
- 18 Základní soupis zpracoval Robert Smetana, *Tiskaři a nakladatelé českých písní kramářských*. Sb. O české písní lidové a zlidovělé. Praha 1950, str. 77—89.
- 19 Osobní přínos autorův (vydavatelův, interpretův) záležel buď ve větším přiblížení kramářské písně lidovému vesnickému, nebo naopak městskému prostředí či v naprostém příklonu k religiózní mystice včetně její veršové formy. Stejně je možné, že se světské písně v některých případech vyvinuly z náboženských písní o záracích, které svou barokní barvitostí a často píteoreskností potaly pozornost publika.
- 20 Srov. Čeněk Zíbrt, *Na českém jarmarce před 40 lety*. Český lid 22, 1913, str. 80—96.
- 21 František Bartoš v cit. díle (pozn. č. 13), str. CLI: „Tato úpadková poesie, jak se již měrou dosti značně jeví v lidových písních českých, byla školou, v níž se vycvičili onino samoukové, kteří své písničky za skrovný honorář prodávají tiskařům písní kramářských. Starší sbírky těchto plodů zavírají v sobě nejednu píseň dosti slušnou, ba zachycovaly nám i leckterou píseň čistě lidovou, již ve sbírce Erbenově nenalézáme.“
- Karel Jaromír Erben ve sbírce *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha 1862—1864, v doslovu na str. 269 však říká sám, že „některé písně však také vzaty nebo doplněny jsou ze sešitků, jež obecně špalíčky nazývají ... ježto zvláštní způsoby ... po poutích a o výročních trzích roznášeli a zpěvu milovnímu lidu za malý peníz prodávali, kterýž potom doma tyto koupené písničky shromáždil a sobě ve svazky sešíval. Tím způsobem mnohá dobrá stará píseň národní před zahynutím zachráněna jest.“
- 22 Mezi představiteli měšťanstva najdeme jednak dožívající estetické názory minulosti, především z období „biedermeieru“, jednak nové, jejichž součástí je i zájem o lidovou tvorbu, předtím velmi sporadický. I v lidových vrstvách se mísí dozrívající představy, idyla a sentimentalita s novými, progresivními. Převládání jedněch nad druhými je ovlivňováno souhrnem výrobních vztahů a obvykle lze pozorovat, že při zvýšeném ekonomickém tlaku vzrůstá současně pokroková složka lidové tvorby, což ovšem nemusí vést k okamžité změně estetických názorů. K tomu srov. obsáhlé poznámky A. V. Lunačarského, *O dědictví klásků*. Var 2, 1949, str. 393 n.
- 23 Současně s touto katolickou religiózností pronikají do písní i pověry, pro něž nimž často klérus bojoval, srov. Jaroslav Kolář, *K periodizaci vývoje české kramářské písně a k ideovému profilu jejího staršího období*. Václavkova Olomouc 1961, Praha 1963, str. 97—101; srov. též poznámku č. 27.
- 24 K tomu srov. např. z nejnovějších materiálů citovanou antologii Václava Pletky, *Tam u Králového Hradce*. Hradec Králové 1966, kde je řada těchto dokladů.
- 25 Celkem ojediněle jsou zprávy o podobných zásazích cenzury, srov. Josef Volf, *Konfiskace Písně o robotě a Písně nové o zlých ženách r. 1789*. Český lid 22, 1913, str. 85—88. Podrobně nejnověji Zdeňka Tichá, *K dějtnám kramářské písně v 18. století*. Česká literatura 1, 1953, str. 139—145; zde je i bibliografie.

- 26 Velmi podrobné informace o vývoji cenzury na Moravě podává Christian D'Elvert, *Zur Cultur-Geschichte Mährens und Oesterreichisch-Schlestens*. Brünn 1866—1870, III, str. 836 n. a v díle *Geschichte des Bücher- und Steindruckes ... I*, Bd. 6, str. 67 n., vydaném taktéž v Brně r. 1868.
- 27 Srov. Jan Jakubec, *Dějiny literatury české*, Praha 1929, II. vydání, I, str. 947: „Úřady proti podobným oblíbeným písničkářům, jmenovitě proti písničkářům o robotě a o selském povstání, které se šířily špalíčkovými tisky, vystupovaly a konfiskovaly je ...“
- 28 Tato cenzura byla lidmi považována za nezbytnou instituci, jak o tom svědčí citát z Gallašovy literární pozůstalosti (otiskl Stanislav Souček, *Časopis moravského muzea zemského*, 10, 1910, str. 82), kde Gallaš varuje hospodáře, aby nespolehali na pověry ani na modlitby, jež „pověrkáři a prodavačky všelijakých písniček a domovního požehnání, na nichž se povolení nejvyšší duchovní vrchnosti nenalézají, schvalují a za špatný peníz obětují“.
- 29 Rozbor uveřejnil na základě aktů z archívu ministerstva vnitra ve Vídni Rudolf Dvořák, *Posměšná píseň na sedláky pro robotní vzpoudu z roku 1821*. Čas. mor. muzea zemského 6, 1906, str. 80—89. Tamtéž s jiným nápěvem doplnil Hugo Traub, *Dodatek k Dvořákově Posměšné písni na sedláky pro robotní vzpoudu z roku 1821*, roč. 12, 1912, str. 335—337. Zřejmě nešlo o tisk, ale o rukopisnou píseň, obecně známou v okolí Trhové Brtnice (jihozápadní Morava).
- 30 Často nejde jen o písně zábavné, ale i společensko-satirické a tzv. „míchanice“ (texty zdánlivě spolu logicky nesouvisjící), doprovázené slovními hříčkami a posměšnými výpady na výstředky módy a hospodářství. Srov. např. Josef Petřtyl, *Parodie v kramářské písni*. Český lid 3, 1948, str. 132—134 a jinde.
- 31 Srov. Karel Krejčí, *Píseň pražské ulice, její vztah k písni kramářské a k literatuře*. Václavkova Olomouc 1961, Praha 1963, str. 59—76; Vladimír Justl, *Kramářská píseň jako insprační zároj současného českého kabaretního divadla*. Tamtéž, str. 165—170. Edičně srov. např. Eduard Bass, *Letáky, satiry, verše, písničky*. Praha 1955; Václav Pletka—Vladimír Karbusický, *Kabaretní písničky*. Praha 1961. Velmi zajímavé poznatky spisovatele o této literatuře najdeme v knize Karla Čapka, *Marsyas žil na okraj literatury*. Praha 1931.
- 32 Srov. Josef Langer, pozn. č. 6. Četné doklady uvádí Jindřich Jindřich ve sbírce *Jindřichův Chodský zpěvník*, sv. I—VIII. Praha 1928—1955. O moravských poměrech srov. Oldřich Sirovátka, *Lidové balady na Slovácku*. Uherské Hradiště 1965, předmluva str. 7—26.
- 33 O tom svědčí např. záznamy kramářských písní z lidového podání, které shromáždil v padesátých letech sběratel Poláček. Jde o dva soubory, opatřené signaturou A 937 a A 1056.
- 34 O Vavákovi, jeho Pamětech a literární tvorbě srov. podrobněji ve studii Františka Kutnara, *F. J. Vavák*. Praha 1941.
- 35 Upozorňuji na to všichni editoři klasických sbírek Čelakovského, Erbenovy, Sušilovy i Kollárovy. Za jiné srov. Karel Horálek, *K otázce nepravých folklórních textů v Kollárových Národních splevankách*. Slovenský národopis 7, 1959, str. 177—200.
- 36 Několik upozornění najdeme v doslovu k *Českému národnímu zpěvníku* (Bedřich Václavěk—Robert Smetana, Praha 1949). Materiál poskytly také výzkumy, které jsem prováděl v letech 1956—1959 na Drahanské vysočině, v jižní části Vatašska a kolem Velkých Karlovic. Městský repertoár je zachycen také ve velkých monografiích jednotlivých krajů, např. ve sb. *Chrudimsko a Nasavrcko*. Chrudim 1912, díl III., str. 217—400; *Kladensko*. Praha 1959; *Rostcko-Oslavansko*. Praha 1961.
- 37 Miloslav Novotný, *Špalíček písniček jarmarečních*. Praha 1941, str. 220—223.
- 38 Petr Dvořák, *Písně vojenské z Písecka, lidové i jarmareční*. Český lid 29, 1929, str. 54 n.
- 39 Měl jsem možnost slyšet ukázkou lidového „pláče“ na jižní Moravě v Kobylí; je to dnes již jen kontaminace s církevními zpěvy a plně potvrzuje mínění Erbenovo (*Prostoděrní české písně a říkadla*, Praha 1937, úvod str. 10).
- 40 Obsáhle o tom srov. Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana*. III. a IV. kniha, Praha 1951, kde jsou uvedeny jednak celé texty, jednak ukázky z repertoáru měšťanské společnosti pražské ve 30.—40. letech minulého století.

- 41 Srov. zvláště *Český národní zpěvník* (poznámka č. 36), kde je příslušná další literatura.
- 42 Četnými doklady mně přispěl s laskavou ochotou V. Skrypka z Kyjeva, kterému touto cestou srdečně děkuji. Další viz např. Iva Heroldová, *K akulturačtnému procesu nejstarší české menšiny*. Český lid 53, 1966, str. 146—159, nebo Vladimír Karbusický, *Z problematiky sběru písňového folklóru u Čechů v Rumunsku*. Český lid 51, 1964, str. 21—32.
- 43 Klasické poznatky shromáždil Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální jakt*. Praha 1936, str. 16, str. 37, str. 44, str. 47, str. 87 a ve svých jiných pracích, které vyšly pod souborným názvem *Studie z estetiky*. Praha 1966, zvl. *Místo estetické funkce mezi ostatními*, str. 65—73 a na četných jiných místech.
- 44 Srov. studie VII. oddílu sborníku *Václavkova Olomouc 1961*, str. 321—340. Obdobně též Tadeusz Seweryn, *Staropolska grafika ludowa*. Warszawa 1956, zvl. str. 98 a 101.
- 45 Uvědomuji si neúplnost všech rozběrů, které se týkají jen textové stránky bez přihlídnutí k nápěvu, avšak v mnohých případech opravdu nelze nápěvy nalézt, protože se nedochovály nebo přešly k jiným písním. Nápěvy jsou důležité zvláště při studiu veršového rozměru kramářských textů.
- 46 O úloze lidové a pololidové slovesnosti v národní kultuře srov. Karel Dvořák — Felix Vodíčka, *Včleňování folklóru do obrozenecké literatury*. Česká literatura 3, 1955, str. 293—350, kde jsou zmínky také o kramářské tvorbě.
- 47 K tomu obzvláště Vladimír Propp, *Folklor i dejstviteľnosť*. Russkaja literatura 1963, 3, str. 62—84; Alexander Jackowski, *O wartości poznawczej folkloru*. Polska sztuka ludowa 7, 1953, 1, str. 9—25; Stanisław Pigoń, *Główne problemy literatury ludowej*. Kraków 1947; Ovidiu Birlea, *Folclor și istorie*. Revista de etnogr. și folclor 11, 1966, 1, str. 13—25.
- 48 Upozornil jsem na některé aspekty ve studii *Poznámky k žánru a kompozici kramářských a lidových balad*. Slovácko VII, Uherské Hradiště 1965, str. 97—104 a v *Příspěvku k poetice českých kramářských písní I. Zprávořájsko-historické písně*. Český lid 53, 1966, str. 185—192. Pokračování viz v Českém lidu 54, 1967, str. 66—76.
- 49 Pokud vůbec lze v kramářské poezii hovořit o vyhraněné epice nebo lyrice. Skladby mají totiž takový obsah a jsou tak formově ztvárněny, že je vhodnější mluvit o skladbách s převahou epyky nebo s převahou lyriky.
- 50 Konkrétně srov. např. u Františka Bartoše, *Národní písně moravské v nově nashbírané*. Praha 1901, str. 46, č. 54.
- 51 Srov. Oldřich Sirovátka, *Vyprávění a dramatická řeč v lidové baladě*. Slovácko VI, Uherské Hradiště 1964, str. 43—52; na tento článek navazují moje *Poznámky* (srov. pozn. č. 48), uveřejněné tamtéž.
- 52 K tomu např. Dobroslava Bergová, *Šporkovy Čarodějnické písně čili kramářský ohlas ve službách feudálního pána*. Václavkova Olomouc 1961, str. 102 n.
- 53 K tomu Alois Sivek, *Zbojník Ondráš a ondrášovská tradice v slovesnosti slezské oblasti*. Praha 1959; Jaroslav Nehýbl, *Kramářská píseň o Ondrášovi*. Slezský sborník 48, 1950, str. 483—489. Podobné změny ideového rázu známe i odjinud. Ve farní kronice ve Velkých Karlovicích (východní Morava) jsou všichni zbojníci líčeni jako zločinci, zatímco ochránci práva — portáši — jsou kladnými lidovými hrdiny. Podobně v lidovém vyprávění na moravských Kopanicích (Bílé Karpaty) jsou názvem zbojníci míněni vždy jen zloději.
- 54 Srov. např. řadu variant o robotě z r. 1848, zvl. ve sborníku Jarmily Václavkové (poznámka č. 1, *Písně roku 1848*).
- 55 K tomu srov. některé subjektivní poznatky Joži Vochaly, *Lidová špalítková literatura na Těšínsku*. Těšínsko 1964, č. 13—14, str. 3—19.
- 56 Konkrétním srovnáním textů, např. skladby *Nábožná píseň k Panně Marii* (Státní vědecká knihovna v Brně, č. St-137503-2) a *Písně historické, která se sběhla v polské zemi v městě Turyně ...* (tamtéž, č. St-128631-6) zjistíme, že postupy starých autorů ze začátku 16. století byly překonány stereotypností textů hluboko do 19. století a navíc ještě nivelizovány. Od srovnání textů upouštím pro nedostatek místa.

- 57 Termín „literatura odpustowa“ uvádí Julian Krzyżanowski ve *Słowniku folkloru polskiego*, Warszawa 1965, str. 204, též pod heslem *Jarmarki*, str. 149.
- 58 Této tematice byl v poslední době věnován seminář komise pro studium neprofesionálního umění PAN 13. 11. 1965 ve Varšavě. Většina materiálů je uveřejněna v časopise *Polska sztuka ludowa XX*, 1966, č. 3–4. Dříve se tímto otázkám věnoval na okraji své folklóristické činnosti např. Jan Stanisław Bystron, *Polska pieśń ludowa*. Kraków 1925, str. 114, nebo ve studii *Artyzm pieśni ludowej*. Poznań 1921, str. 154. Některými aspekty tvorby lidových spisovatelů, blízké našemu tématu, se zabývá Stanisław Pigoń, *Zarys nowszej literatury ludowej*. Kraków 1946, str. 107, str. 114, str. 138–139 a jinde. Některé materiály byly porůznu uveřejněny v časopise *Przyjaciel ludu*, srov. bibliografii Teresy Brzozówskej v časopise *Literatura ludowa* 9, 1965, 2–3, str. 75–81.
- 59 O tom nejobsáhleji Karol Badecki, *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku*. Lwów—Warszawa—Kraków 1925, předmluva str. XXIII, dále bibliografie str. XXV až XXXVI zvl. č. 18, 23 aj. O evropské povídkové literatuře nejnověji Julian Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*. Warszawa 1962; obecně srov. též *Dějiny české literatury I*, Praha 1959, str. 260–261, str. 303–312, str. 331–334, str. 347 a jinde.
- 60 Základní literaturu k lubku sebral P. N. Berkov, *Materialy dlja bibliografii literatury o russkych narodnych (lubočnych) kartinkach*. Russkij folklor II, M.—L. 1957, str. 353–362. V české literatuře existuje především esej Naděždy Melnikové-Papouškové, *Lubok neboli ruské lidové tisky*. Praha 1946, kde jsou citovány i některé práce Menclovy, Stechovy a Vydrovy, zabývající se ovšem převážně výtvarnou stránkou lidových tisků.
- 61 *Ruskije narodnyje kartinki*. Sobral i opisal D. Rovinskij. Sbor. Otd. rus. jaz. i slovesnosti IAN, T. XXVII, SPb. 1881, kniha V., str. 14 n.
- 62 Srov. S. F. Jeleonskij, *Iz istorii massovoj literatury XVIII veka. Lubočnyje listy*. Izvestija AN SSSR, Otd. liter. i jaz., XIV, 1955, 5, str. 448–459.
- 63 K tomu srov. např. Karol Badecki, *Polska fraszka mieszczańska*. Kraków 1948, zvl. úvod str. V.—XXXVIII.
- 64 Srov. např. *Trésor de la poésie populaire*, par Claude Roy. Paris 1954, úvod str. 10–11 a str. 24–25. V textu jsou ukázky francouzských lidových tisků, které velmi připomínají svým celkovým charakterem lubok. Obdobně též Antonio Monti, *Le vignette illustrative dei canti popolari della grande guerra*. Roma 1926; Carlo Angeleri, *Bibliografie delle stampe popolari ...*, Firenze 1953; Paolo Toschi, *Arte popolare Italiana*, Roma 1960, 454 str. — zde jsou typy lidových tisků uvedeny v kapitole *Stampe popolari*.
- 65 O tvorbě „starců“ mě laskavě informoval K. P. Kabašnikov z Minska, kterému tímto co nejsrdečněji děkuji.
- 66 O tom např. D. Rovinskij v cit. díle, str. 105 n.
- 67 Srov. studii Roberta Smetany, *K problematice jevu české písně kramářské*. Václavkova Olomouc 1961, str. 13–58. Je to jedna ze základních moderních českých prací z tohoto oboru a je v ní uvedena vyčerpávající literatura.
- 68 Jsou to především písně, které publikoval Karol Badecki v cit. zhrstomatil (srov. pozn. č. 63); *Pieśń o piwie*, str. 64, č. 138; *Lament serdeczny jedenj szlachetnej paniej ...*, str. 73, č. 143; *Pieśń nowa ...*, str. 77, č. 144 aj.
- 69 Ze sbírky Badeckého (cit. v pozn. č. 3) jsou to např. písně na str. 81, č. 34; str. 289, č. 111–112; str. 310, č. 118–119; str. 207, č. 78; str. 214, č. 82 a jiné.
- 70 Mohli bychom uvést řadu příkladů jak ze sbírky Rovinského, tak i jiných, zvl. z práce S. A. Klepikova, *Lubok*. Moskva 1939, a z dalších studií téhož autora (srov. citovanou bibliografii, pozn. č. 60).
- 71 Důkazem jsou četné básně, které prostřednictvím kramářských tisků zlidověly nebo jimi byly napodobovány, srov. citovanou práci Václavkovu—Smetanovu, *České světské písně zlidovělé I.* (pozn. č. 9).
- 72 Uvedené ukázky viz u Stanisława Bystronia, *Pieśni ludowe z Polskiego Śląska*. Kraków 1934, str. 17 n. Jde o píseň č. 6, var. K, M, N, O.
- 73 Šlo hlavně o jarmareční produkci tiskárny v Těšíně v 18.–19. století.
- 74 Četné narážky najdeme např. v novinářských písních z r. 1848 nebo v jiných písních,

- srov. Robert Smetana — Bedřich Václavěk, *Ceské písně kramářské*. Praha 1949, str. 172 a 177, kromě toho v několika tiscích ve Státní vědecké knihovně v Brně a jinde.
- 75 Srov. např. konkrétně 3. strofu písně v citované sbírce (pozn. č. 74) na str. 106 s 1. strofou písně ve sbírce Bystroňovš (pozn. č. 72) na str. 337. Podobně text písně č. 18 z této Bystroňovy sbírky je polským překladem písně z Litomyše z roku 1856, srov. Státní vědecká knihovna v Brně, č. X 26838-10.
- 76 Srov. např. S. F. Jeleonskij v citované studii str. 454, dále též, *Istorijsa o francuzskom syne. Novaja pověst XVIII veka*. Moskva 1915, 29 stran. Písně o vystěhovalcích jsou jednak v méin vlastnictví, jednak o nich píše mj. Čeněk Zíbrt, *Jak si lid československý představoval život v Americe*. Český lid 29, 1929, str. 21—23.
- 77 Srov. např. Anna Kamińska, *Pragnąca literatura*. Warszawa 1964; Bronisław Wiczorowski, *Gwara warszawska dawniej i dziś*. Warszawa 1966.
- 78 V současné polské vědě se přistoupilo k řešení otázek jarmareční literatury v souvislosti se vznikem a vývojem kýčového umění. Toto pojetí je mnohem širší a umožňuje srovnání s dalšími podobnými artefakty, ovšem literární a slovesná stránka jarmareční písně zůstává poněkud stranou zájmu.
- 79 Okrajově se stylistického rozboru této tvorby dotýká studie I. Barenbauma, „*Pravda v poslovtcach*“ — *agittacjonnyj rajok 80-ch godov XIX veka*. Russkaja literatura 7, 1964, 4, str. 176—180.
- 80 Je běžně známé, že v německých kramářských tiscích nebyly úryvky z operet vzácností. Také u nás lze tento jev pozorovat, ovšem v poněkud jiné rovině: Robert Smetana, *Mozartova hudba ve zpěvu českých písňových kramářů*. Hudební rozhledy č. 10, 1956, str. 432 n. Neobyčejně zajímavé poznatky přináší ještě velmi rozříštěné poznámky o pronikání některých parodistických nebo parodovaných kramářských uměleckých postupů v kabaretní tvorbě 20. století, např. v revuích Voskovce a Wericha nebo v poválečné tvorbě Suchého a Šlitra. Srov. též příspěvky Justlovy a Krejčího, pozn. č. 31.

FUNKTIONEN DER TSCHECHISCHEN BÄNKELIEDER

UNTER BERÜCKSICHTIGUNG IHRER SLAWISCHEN PARALLELEN

Mit dem Problem der Herkunft, Entwicklung und Funktionen des Bänkelsanges beschäftigen sich die Forscher ungefähr seit der Mitte des 19. Jhdts. Die Bänkellieder kamen als einer der Bestandteile der halbvolkstümlichen Literatur auf, die sich zwischen der didaktischen Poesie, dem Kirchengesang und der Volksdichtung bewegt; das sind zugleich jene Hauptgebiete, aus denen die Bänkelsangautoren verschiedene Themen- und Formanregungen übernahmen. Das gilt vor allem für die mitteleuropäischen Bänkellieder (deutsche, österreichische, ungarische und westslawische), deren Schaffensmethode im Rahmen des zuständigen Ethnikums ähnlich ist.

Das Bänkellied erfüllt im dörflichen und halbstädtischen Milieu zwei Hauptfunktionen:

1. Die primäre gesellschaftliche Funktion kommt bei öffentlichen Vorführungen unter folgenden Bedingungen zum Ausdruck:
 - a) Versammlung einer grossen Menschenmenge auf Jahrmärkten oder Kirchweihfesten,
 - b) der Sänger ist zugleich Verkäufer der Liedertexte,
 - c) das Lied ist also Verkaufsartikel.

Die Sänger (Verkäufer) verfolgen ausser dem Handel zwei Ziele — die Berichterstattung und die Unterhaltung.

2. Die sekundäre gesellschaftliche Funktion kommt bei individuellem und Familiensingen zustande. Es handelt sich dabei
 - a) um einen Familien- oder Bekanntenkreis oder einen engen Gesellschaftskreis eines Haushalts,

- b) um den Gesang verschiedener Sänger, für welche das Bänkellied keine Erwerbsmöglichkeit darstellt,
- c) das Bänkellied ist hier also kein Verkaufsartikel

Diese sekundäre gesellschaftliche Funktion erweist sich vor allem als unterhaltend; ihre berichterstattend-ideologische Form ist wesentlich beschränkt und geht oft in andere Funktionen über.

Zu den ausserästhetischen Funktionen des Bänkelliedes tritt noch die ästhetische Funktion, die aus den bildenden, melodischen und sprachlichen Elementen besteht. Von den sprachlichen Mitteln analysiere ich vor allem die spezifischen Darstellungen der menschlichen Schicksale, die Auswahl der Ereignisse und des Milieus und die Art ihrer Beschreibung im Bänkellied. Dies vergleiche ich mit dem russischen „lubok“ und den polnischen Bänkelliedern, wo sich zwar andere Einflüsse bemerkbar machen, aber manche weiter oben genannte Funktionen auch vorhanden sind. Klar sind ihre thematischen Parallelen und einige Elemente der Form, aber in ihrer gesellschaftlichen Funktion findet man gewisse Abweichungen.

Während des 19. Jhdts. kommt es zu einem Wandel in der Existenz der Krämerdrucke. Im slawischen Osten wird der „lubok“ zu Gassenliedern („žestokije romansy“); im breiten Übergangsgebiet zwischen Weissrusland, Polen und der Ukraine werden die Bänkellieder meistens durch den literarischen Kitsch ersetzt und bei den Westslawen tritt an die Stelle des Bänkelsanges die Gassenpoesie der Tanz- und Singhallen, das heisst Massenkabarettunterhaltung, die dem deutschen Singspiel nahesteht.

B. B.