

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Veronika Frydrychová

**Inspirace folklórem v dramatické a divadelní tvorbě
E.F. Buriana a Josefa Topola**

The Inspiration of folklore in the dramatic and
theatrical production of E.F. Burian and Josef Topol

Praha 2009

vedoucí práce: Doc.PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Doc. PhDr. Pavlu Janouškovi, Csc.za odborné vedení, ochotu a vstřícnost .

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 23.8.2009

Veronika Frydrychová

Anotace

Tato bakalářská práce pojednává o české dramatické a divadelní tvorbě, jejíž výraznou inspirací se stal folklór. Konkrétně se věnuje vybraným jevištním dílům Emila Františka Buriana a dramatu Josefa Topola.

První část se zabývá folklórem inspirovaným dílům E.F.Buriana, především scénické montáži *Vojna* a dále pak První a Druhé lidové suitě. Jsou to díla, které vznikaly v období před 2. světovou válkou a v době okupace a tyto okolnosti ovlivnily jejich vznik i způsob jakým byly přijaty soudobým publikem. Druhá část se pokouší analyzovat Topolovo drama *Konec masopustu* především z hlediska využití folklórních prvků ve hře a jejich dalším významovým konotacím.

Summary

This bachelor thesis deals with the dramatic creation that takes its inspiration in the czech folklore. It is mainly focused on two authors: Emil František Burian and Josef Topol.

The first part describes three Burian's dramas called *Vojna* and *První a Druhá lidová suita* that were written before the 2nd World War and during the occupation. This events had an important influence on the way they had been created and also on the reaction of the public. Second part of the thesis analyses the use of the folklore elements and their meanings in *Konec masopustu* written by Josef Topol.

Klíčová slova

folklór, E.F.Burian, Josef Topol, Vojna, První lidová suita, Druhá lidová suita, Konec masopustu

Keywords

folklore, E.F.Burian, Josef Topol, Vojna, První lidová suita, Druhá lidová suita, Konec masopustu

OBSAH

1.	ÚVOD	
1.1.	Východiska a souvislosti.....	7
1.2.	Stav bádání a literatury.....	8
2.	INSPIRACE FOLKLÓREM V DRAMATICKÉ A DIVADELNÍ TVORBĚ E.F. BURIANA	
2.1.	Folklór jako původce jedinečnosti národního umění.....	9
2.2.	Vojna.....	11
2.3.	Lidová suita.....	21
2.3.1.	Hra o svaté Dorotě.....	23
2.3.2.	Salička.....	25
2.3.3.	Žebravý Bakus.....	27
2.4.	Druhá lidová suita a další Burianovy kreace čerpající z folklóru.....	31
3.	INSPIRACE FOLKLÓREM V DRAMATICKÉM DÍLE JOSEFA TOPOLA	
3.1.	Zrod dramatického básníka.....	36
3.2.	Konec masopustu.....	38
3.2.1.	„Dramatický prolog k nové Topolově hře“.....	38
3.2.2.	Folklórní zdroje a souvislosti.....	39
3.2.3.	Funkce a důsledky folklórních prvků v dramatu.....	42
4.	ZÁVĚR.....	53
5.	SEZNAM LITERATURY.....	54

1 ÚVOD

1.1. Východiska a souvislosti

Tato práce vychází z předpokladu, že folklór jako zdroj inspirace pro divadlo, nelze chápat jako cosi samozřejmého (jako důsledek prosté skutečnosti, že umělec zkrátka musí být něčím inspirován), něco co je plně podřízené jen osobnímu vkusu divadelního tvůrce a nepodléhá jiným hodnotovým kritériím společnosti. Ve skutečnosti se v této práci pokouším mimo jiné odhalit fakt, že naopak divadelní inspirace folklórem vytváří z hlediska historické i soudobé zkušenosti svého druhu fenomén.

V dílech Emila Františka Buriana a Josefa Topola, které vycházejí z folklórní inspirace nalézáme mimo jistého autorova zálibení v estetice tradičního lidového umění také společnou snahu vyjádřit se skrze folklór k aktuálním problémům soudobé společnosti. Uvědomíme-li si charakter oněch problémů, k nimž tyto umělci svými díly promlouvají, zjistíme, že v obou případech mají povahu národního (společenského) útlaku, nesvobody, politické totality. Zatímco Burian vytvořil svá nejpůsobivější scénická díla folklórního původu v době silící fašistické hrozby a během okupace, Topol se svým dramatem (Konec masopustu) vypořádával s praktikami komunistické moci. Oba tak činili s vědomým předpokladem, že v období neradostných společenských pocitů zazní jazyk tradiční lidové kultury o to naléhavěji a výmluvněji. Nutno dodat, že se nepletli. Folklór „na divadle“ má skutečně podivnou moc zesílit svůj účinek, když je v ovzduší nějaké národní ohrožení či společensky negativní hrozba, stává se tak atraktivním a vysoce inspirativním uměleckým materiálem, zatímco v dobách relativní svobody (dnešní demokracie) upadne v zapomnění a přitahuje jen okruh nadšených příznivců. Uvažujeme-li dále v těchto souvislostech, nemůžeme se tedy ubránit pocitu, že k tomu, aby se folklór stal výraznou inspirací divadelním tvůrcům, předpokládá jakousi vnější společenskou krizi. Tuto myšlenku lze do jisté míry podepřít i událostmi historickými, zároveň však také pohledem na divadelní produkci dnes.

V současném (profesionálním) českém divadle se s dramaty či inscenacemi, které by se pokoušely výrazněji těžit z folklóru příliš nesetkáme, s výjimkou některých inscenací J.A. Pitínského. Rozhodně bychom však našli řadu inscenací, v nichž je použito množství folklorizujících prvků, většinou však jen v rovině výtvarné či hudební. Tyto prvky lidového umění v aktuální divadelní produkci však zůstávají na povrchu, většinou slouží jen k

estetickému ozvláštnění, často v moderním pojetí doprovázejí hry odkazující k lidové tradici českého venkova (Maryša, Prodaná nevěsta, atd.). Jakoby se folklór stal skladištěm materiálu, o němž všichni ví a z něhož je možné tu a tam vybrat část, která se nám právě hodí. Jakoby nám „chyběl“ pocit národní či společenské krize k tomu, aby se zrodilo dílo velmi inspirované tradiční lidovou kulturou a současně dosáhlo vřelého diváckého přijetí tak, jako se to povedlo v dílech tohoto typu Burianovi nebo Topolovi.

Cílem této mé práce je především snaha rozpoznat jakým způsobem pracují s folklórní látkou autoři, jenž chtějí jeho prostřednictvím vyjádřit společensky aktuální sdělení s politickými konotacemi. Z jakých zdrojů čerpají a zejména pak, jak s tímto lidovým materiálem dále nakládají, aby nepropadli parodizujícím či pouze rekonstrukčním tendencím.

1.2. Stav bádání a literatury

Zabývat se dnes tvorbou E.F.Buriana znamená také setkat se s Bořivojem Srbou, autorem, který zasvětil velkou část života problematice Burianova divadelního tvůrčího úsilí. Jen těžko lze vybádat něco, o čem by Srba ve svých rozsáhlých publikacích o Burianově tvorbě již neinformoval. I já se pochopitelně v té části práce, která je věnovaná folklórním inspiracím Buriana, o jeho práci výrazně opírám. Nicméně je třeba zdůraznit, že Bořivoj Srba se o folklórní zdroje, z nichž čerpá Vojna či Lidové suity zajímá jen povrchově a svou hlavní pozornost soustředí přímo k rozboru inscenací. Jeho práce o Burianovi je navíc často poznamenaná patetickým obdivem vůči tomuto umělci, obsaženým slovní expresivností přímo v textu.

Co se týče literatury k Topolově Konci masopustu, lze nalézt množství studií a odborných analýz, zabývajících se interpretací této hry a v každé z nich je pochopitelně částečně naznačena Topolova folklórní inspirace. Ovšem studii, zabývajících se přímo a do hloubky folklórními prvky v dramatu Konec masopustu jsem neobjevila.

2. INSPIRACE FOLKLÓREM V DRAMATICKÉM A DIVADELNÍM DÍLE E. F. BURIANA

2.1. Folklór jako původce jedinečnosti národního umění

Tu část Burianovy inscenační tvorby, kterou můžeme v rámci celého jeho díla vymezit a nazvat jako „*scénické adaptace a rekonstrukce děl folklórního původu*“¹, lze jistě považovat za tu programovou skupinu Burianova tvůrčího úsilí, v níž podával jeden ze svých umělecky nejzralejších a nejvytříbenějších dramatických či dramaturgicko-režijních výkonů.

Skutečný zájem o folklór, jako o zdroj své umělecké inspirace, začíná Burian projevovat až ve třicátých letech. Tento nový zájem vzbudila neradostná předokupační nálada společnosti, v níž tenkrát skoro vizionářsky zaslechl ještě nepatrné výzvy, že by v dohledné době mohl divadelní zájem ohrožovaného národa obrátit svou pozornost zpět k původní české tvorbě a k pozapomenutému folklóru. Tento fenomén, kdy se národ v dobové tísní upíná k národní tradici, aby si dodal sílu a naději, není ničím nově objeveným, zůstává ale zásluhou Burianovou, že pohotově a s nevšední uměleckou hodnotou zareagoval na předválečnou situaci tím, že resuscitoval „zaprášenené“ lidové umění schopnostmi moderního umělce a přitom nezůstal na povrchu takového vyjádření. Nenechal se totiž omámit jen vnější stránkou folklóru, nepropadl vášni ilustrovaně zobrazovat lidové tance a písně se všemi vizuálními efekty okrojované vesnice jako kapitolu z učebnice národopisu. Využil sice barvitý kolorit lidového prostředí jako ozvláštňující estetický prvek, k zesílení a obohacení účinku svých děl, ale rozhodně na tom své jevištní kreaace nepostavil. Burian se svým důkladným studiem lidové kultury snažil odhalovat skutečné sociální obsahy života lidu, aby pak pomocí lyrické poetiky bez větších formálních úprav vytvořil na jevišti svůj nový folklorizující dramatický svět. Takový svět byl věrohodným a působivým obrazem života, jenž mohl prostřednictvím nestrojených a nesentimentalizovaných životních situací a podmínek venkovského lidu promlouvat i k aktuální skutečnosti. A byl to nepochybně také sociální obsah folklóru, který přivedl levicově orientovaného umělce k mimořádné zálibě v lidové poezii.

1 SRBA, B. *Inscenační tvorba E.F.Buriana 1939-1941*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s.42. (dále citováno jako *Inscenační tvorba E.F.B.*)

Burian mimo jiné hledal odpověď na otázky, co vlastně znamená národní ráz umění a jaký je vůbec smysl českého umění v kontextu chápání vlastní kultury národa i v kontextu kultury evropské. Hlubokým studiem lidových pramenů si svým způsobem na tuto otázku odpověděl. Byl přesvědčen, že moderní divadlo musí čerpat z velké a bohaté tradice, kterou mu poskytuje odkaz lidové kultury. Při svém důkladném poznávání a pozorování lidové poezie, písně, hry a vůbec všech dalších lidových projevů pak nadšeně objevoval spontánní hravost a bytostnou divadelnost i v tom nejelementárnějším z nich. Na příkladech obyčejných lidových písní pak demonstroval „čistotu lidového jazyka, krásu verše, přirozenost dialogu, metaforu a dikce oproti vyumělkované divadelní próze“² vlasteneckých dramatiků, ve snaze zachytit dvě soudobé paralely. Takový kritický pohled do minulosti, s možností srovnávat lidovou a umělou tvorbu, přinášel Burianovi i oporu k jeho jevištně-reformnímu úsilí.

„*Snaha o pročištění a uzákonění jevištní mluvy, boj za čisté jeviště a metaforickou hru má tedy své historické oprávnění a není jen tak zcela pro žert nebo pro zábavu jednotlivců.*“³

Neskrýval svou fascinaci, s jakou je v lidové kultuře rozvíjena hravost a představivost už od nejtutějšího dětství prostřednictvím jednoduché hry, jejíž význam je však bytostně metaforický a vede tak zcela jednoduše k tomu, že se lid vyjadřuje přirozeně obrazně.

„*Hravost, hravost chybí našemu divadlu!*“⁴ říká Burian a současně spatřuje život venkovského lidu skrz naskrz protkaný hravostí a fantazií. Touží po básnickém jevištním světě, který se stejně jako kdysi lid vyjádří přímo, jen když mu bude chybět obraz, pohlížejíce přitom na to s jakou samozřejmou lehkostí je využito metaforu v každé krátké replice lidového obřadu (např. svatebního).

Burian byl přesvědčen, že pravé národní umění musí tvořit ze zvláštnosti svého vzniku. Bedřich Smetana či Leoš Janáček mohou být podle Buriana umělci světového formátu jen proto, že znali a čerpali z lidové kultury své země, aniž by ji „*zkýčarili snahou o umělý svéráz.*“ Vystupuje proti soudobé dramaturgické tendenci vyplňovat český repertoár převážně zahraniční dramatikou: „*Zdravá mezinárodní soutěž předpokládá v první řadě tvorbu původní, která se ostře liší od tvorby zahraniční. Předpokládá ji konečně i v inscenaci cizích autorů.*“⁵ Zjednodušeně řečeno, původce umělecké národní jedinečnosti či specifikum českého umění spatřuje Burian ve zdroji původní lidové tvořivosti, ve folklóru.

Burianova díla inspirovaná folklórem je nutné vnímat jako určitý mezník. Jeho scénické adaptace a rekonstrukce děl lidového původu zaujímají výjimečné postavení nejen z

2 SRBA, B. *E.F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha : Divadelní ústav, 1981, s.120. (dále citováno jako E.F. Burian a jeho program)

3 E.F. Burian a jeho program, s.121.

4 E.F. Burian a jeho program, s.128.

5 E.F. Burian a jeho program, s.121.

hlediska vývoje jeho inscenační tvorby, ale představují také zásadní obrat v interpretaci folklóru vůbec. Burian přinesl nové a moderní inscenační pojetí, které nenabízí zakonzervovaný obrázek opentleného folklóru skotačící vesnice (jako mnohé inscenace *Prodané nevěsty* dodnes), nýbrž snaží se interpretovat národní lidové umění jako přirozenou součást naší kultury, jako něco co má svou podstatou i duchem skutečný smysl i pro hodnotový řád člověka moderní společnosti. Prezентuje jej jako starý zdroj umění i lidského poznání, který však umí hovořit jazykem dnešní společnosti, neboť se vyjadřuje k problémům, jejichž aktuálnost s generacemi neumírá.

2.2. **Vojna**

Politická situace, v níž Burian zahajoval druhou sezónu svého divadla, napoví mnohé z motivací, proč právě v D35 byla uvedena *Vojna*, první Burianova divadelní práce zásadně vycházející z lidového umění a jeden z jeho vrcholných jevištních výtvorů vůbec.

Stálý růst fašistické hrozby přiměl v roce 1934 k reakci na tuto situaci mimo jiné i KSČ. Vzhledem k tomu, že Burian byl členem této strany a poměrně důsledně se držel její strategie, nemohl nevyslyšet ideje komunistů zaznívající v těchto souvislostech. Volaly především po zintenzivnění ideologického boje proti fašistickému hnutí, a to i na poli uměleckém. Některé názory (negativní hodnocení „*schematičnosti časových her*“⁶) také přiměly Buriana kriticky zhodnotit repertoár minulé sezóny a pokusit se o změnu. V téže době zesílila negativní kritika D34 i ze strany buržoazie, která toto divadlo chápala jako scénu přílišné levicové orientace.

V takovém politickém ovzduší, za těchto ztížených podmínek a navíc pod tlakem cenzury jevila se jako nejvhodnější (a pravděpodobně také jako jediná možná) cesta příštího Burianova divadelního úsilí -obrat k literárně hodnotným textům, ke skutečné dramatické poezii. Podle Scherla⁷ lze v následujících dvou letech vysledovat v Burianově dramaturgii D35 - D37 trojí dramaturgickou linii. V první řadě se obracel k současné dramatické tvorbě, avšak původní záměr vytvořit základ repertoáru z her českých autorů se příliš nenaplnil (A.Hoffmeister: *Mládí ve hře*, V.Nezval: *Milenci z kiosku*), a tak se opíral zejména o soudobou dramaturgiu zahraniční (M.Gorkij: *Jegor Bulyčov*, Pogodin: *Aristokrati*, F.Wolf: *John D dobývá světa...*). Dále rozvíjel princip tzv. vnitřní aktualizace klasického textu (*Kupec benátský*, *Žebrácká opera*, *Mistr Pleticha*, *Procitnutí jara*, *Lazebník sevillský*..) a dramaturgizace (*Dobrý*

6 SCHERL, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha : Nakladatelství ČSAV, 1962, s.213. (dále citováno jako K dějinám české divadelní avantgardy)

7 K dějinám české divadelní avantgardy, s.213-238.

voják Švejk, Evžen Oněgin). Nejvýrazněji se však Burianův lyrický a hudební talent projevil v dramaturgické linii, jež tvořila scénovaná poezie (*Píseň písní, Vojna, Máj*). *Píseň písní* z kraje sezóny D35 svými několika málo reprízami, jakoby teprve předznamenávala růst nového jevištního tvaru a pojetí, jež se definitivně rozvinulo už v další scénické montáži poezie, v Burianově *Vojně*.

Vojna, baletní a voicebandová montáž na slova lidové poezie, sebrané Karlem Jaromírem Erbenem znamenala nejen první, skutečně zásadní umělecký důsledek Burianova zájmu o lidové umění, ale především velký úspěch doma i v zahraničí, dokládající tedy úplnou správnost Burianovy inspirace, jevištního zpracování i společenského vyznění. Protiválečná tendence her Burianova repertoáru v těchto letech dosahuje už ve Vojně pomyslného vrcholu, a obecně ji lze považovat za Burianovo největší protiválečné dílo. Vojna je tady pojata jako negace života, jako nepřirozený nepřítel lidu, který zhoubně požívá lidskou lásku ve všech podobách a naopak vybrušuje k dokonalosti všechnu špínu charakteru. Vojna jako zbytečné krveprolévání. Vojna jako lidský nesmysl. Burian čerpá z lidových písní ne proto, aby vyjádřil veselí a utrpení českého lidu jako muzejní obrázek poetiky národního folklóru, jde daleko pod povrch takového záměru. V lidové písni sleduje původ toho vyjádření, reálné životní podmínky a schopnostmi moderního divadelního umělce zobrazuje to nejbytotnější lidství. Ve folklóru nachází pomyslnou archetypálnost lidství.

Základem dramatické výstavby Vojny se stal verš lidové poezie. Žánrové pod označení montáž nelze u Buriana chápat jen jako skládání částí do celku, nýbrž jako svrchovaně tvůrčí proces.

Burian vycházel ze sbírky Karla Jaromíra Erbena *Prostonárodní české písně a říkadla*. Obsáhlá pětidílná sbírka folklóru z Čech (ne z Moravy), obsahující na 2 200 písní s komentáři, mu poskytla dostatečně širokou škálu materiálu lidové poezie. Jádrem hry se pochopitelně staly hlavně písně s vojenskou tematikou, čerpal tedy především z té části Erbenovy sbírky nazvané *Vojenské písničky*⁸. Tento výběr však doplnil ještě o písně milostné, obřadné svatební texty a dětská říkadla. V dramatickém textu Vojny se však objevil i jeden text, který s folklórem nijak nesouvisí, jedná se o manifest rakousko-uherského císaře o vyhlášení války Srbsku z roku 1914, respektive o jeho zkrácenou verzi.

Vrátím se ještě k zpět k Erbenovi. Souvislosti mezi ním a tvorbou Buriana se nám totiž vyjeví na pevnějším základě než je pouhá prozaická skutečnost, že Erbenova sbírka je svého druhu nejobsáhlejší a byla tedy z hlediska možnosti výběru pro Buriana nejideálnější. Erben, jako postava Národního obrození, bývá obecně vnímán v lehce zmýtzované podobě

8 ERBEN, K.J. *Prostonárodní české písně a říkadla*. sv 5. Praha : PANTON, 1988, s. 250-366.

buditelsky nadšeného sběratele folklóru, jehož cílem bylo probouzet vlasteneckou náladu prostřednictvím lidové slovesnosti. Ve skutečnosti byl i jeho vztah k lidovému umění motivován hlouběji. Věřil, že folklórní slovesnost v sobě uchovala zbytky mýtů, dávných představ o světě a jeho mravním řádu, což se také projevilo v jeho vlastním básnickém díle. Zejména v *Kytici*, kde čerpal z látky lidových bájí a pověstí a vytvářel tak svébytná umělecká díla. Erbenova tvorba je v mnoha ohledech jedinečná a z hlediska budoucího odkazu také velmi cenná. Pokoušel se nově spojovat staré mravní názory lidové společnosti do určitých tematických celků, které ohraničoval obecně platnými životními situacemi (takovým způsobem řeší například otázku viny a trestu, lidské osamělosti, vztah matky a dítěte, apod.). Právě zobecnění lidských situací, kterým věnuje Erben ve své poezii pozornost, jejichž řešení je u něj vždy založeno na principech nepodléhajících vlivu člověka, nýbrž na nezměnitelných zákonitostech přírody (či vesmíru), považujeme za dodnes aktuální poselství Erbenovy tvorby. Tady nacházíme i příbuznost s Burianovými způsoby práce s materiálem lidové poezie. Jak Erben tak i Burian ví, že folklór nelze interpretovat bez oněch zobecňujících principů, které však nevyužívají proto, aby lidovou látku zjednodušili či zbanalizovali, naopak takové „zobecnění“ musíme chápat z hlediska interpretační schopnosti folklóru za proces do značné míry „očistný“. Oba umělci jakoby svým způsobem tvůrčí práce strhávali z lidové poezie nánosy příliš vyhraněných dobových a lokálních variant a pokoušeli se pod jejich povrchem nalézt to skutečně nevyhaslé poetické jádro, archetyp lidské situace a pak jej pomocí vlastních tvůrčích metod přenést do času soudobé reality a vytvořit tak původně dílo lidové, hovořící však jazykem dneška. Erbenovi pro takové zobrazování nejlépe vyhovovala forma balady, kde úspornost popisných prvků podporuje vyjádřit hlavní ideu pomocí dialogu postav. Nacházíme tady další tvůrčí paralelu s Burianem, neboť i on pochopitelně upřednostňoval dramatický dialog před popisností. Erbenovy verše jsou navíc velmi hudební, zvukomalebné a také Burianova bytostná hudebnost se logicky výrazně uplatnila i v jeho folklórních adaptacích.

Lidová poezie obohacená navíc ještě o různé folklórní tance, obřady, dětské hry a další lidové zvyky a projevy tvořily společně jakési dramaturgické východisko *Vojny*, na jehož základě Burian vybudoval šest dramatických scén: *Masopust*, *Svatby*, *Odvod*, *Hřbitov*, *Mezihra* a *Vojna*. Jsou to vlastně tematické celky, jejichž souvislost je stvrzena jednak určitou dramatickou linkou, kauzalitou a také vzájemnou dynamickou gradací. Textově se jedná o poměrně krátké, většinou jen několikastránkové útvary. A právě v souvislosti s nevelkým textovým rozsahem hry je třeba zdůraznit, že na *Vojnu* nelze jednoduše pohlížet

jako na kompaktní a ucelený dramatický text autora, jako na běžnou divadelní hru. Je v tomto ohledu mnohovrstvým dílem, které nelze zcela postihnout klasickým dramatickým textem.

Víme, že Burian dlouhé pasáže inscenace utvářel především *pomocí mimických prvků lidového původu*,⁹ tedy pomocí tanců a tanečních chorovodů, lidových obřadů a her. Tak byla třeba první scéna masopustního veselí vybudována jako roztančený, hudebně rozmanitý obraz lidové masopustní oslavy. Druhá scéna, nazvaná příznačně Svatby, byla zcela tvořena lidovými svatebními obřady. Obzvláště zajímavý je v tomto ohledu původ a zpracování čtvrté scény, která má zobrazovat opuštěnost a stesk žen a dívek, kterým válka ukradla muže. Burian si s tímto úkolem doslova pohrál, když tragičnost ženského smutku transformoval do pásma zdánlivě rozverných lidových dětských her a rozpočítadel. V tomto zpracování, kde se lidská bolest setkává s „žánrovým mikroútvarem“ bezstarostné dětské hry v ostře kontrastním efektu, je možné vysledovat původní lidové hry: *Na přástvu, Za tím Vitochovým humnem, Na paní tetu, Na muziku, Na uřknutí, Na Kucabábu*, převzaté také většinou z Erbenových sbírek. Krom toho se ve Vojně poměrně významně uplatňovaly různě stylizované pochody a průvody.

Uspořádání scén nebylo náhodné. Tady jakoby se uplatnila zejména hudební rovina Burianova tvůrčího nadání. Evidentně totiž kladl důraz na to, aby se scény střídaly v pravidelném rytmu a v harmonii s graduující dynamikou v duchu hudebních zákonitostí. Všimněme si, jak za první scénou (Masopust) bujarých oslav, rychlého tempa a divokého rytmu následuje scéna druhá (Svatby), scéna, v níž dochází ke zklidnění, a to jak v hudebním temporytmu, tak samozřejmě i z hlediska obsahu (svatba -jako statický obřadný moment v životě člověka), poté scéna třetí (Odvod), jejíž obsahové vyznění má v sobě ráz naléhavosti a přináší tak i zesílení dramatického vypětí. Detailní promyšlenost Burianova dramaticko-hudebního konceptu Vojny způsobila, že každý obraz měl svůj jedinečný temporytmus a svým výrazem se ostře lišil od ostatních.

Lidovou poezii dramatisoval Burian svou zvláštní metodou. Plně respektoval zákonitosti lidové tvorby, nesnažil se prokládat původní texty autorskými, nemusel ani primárně zasahovat do stránky obsahové, přesto se mu podařilo vložit do autentického textového znění vlastní básnický přínos.

Každou píseň se nejprve snažil uvést do konkrétní situace. Opakovaně si kladl otázky (kdo, kdy, kde, za jakých okolností...) a pokoušel se tím odhalit původní životní zkušenost, z níž ta která píseň mohla vzejít. Objevením takové určité varianty však jeho tvůrčí práce zdaleka nekončila, naopak teď teprve nastával čas pro vlastní uměleckou investici. Burian

9 Inscenační tvorba E.F.B., s.59.

pokračoval zcela v duchu přesvědčení, že základním principem folklórního umění je metafora a způsobem inscenačního pojetí pak vytvářel vlastně zesílené či převrácené básnické obrazy. Jako by se nechtěl úplně vychýlit z principů tradiční lidové tvorby, chtěl zachovat její vnitřní řád, neboť tušil, že síla její výpovědní a estetické hodnoty se nemění, jen dodával lidovým veršům punc aktuálních konotací. Burian totiž věděl, že poezie dokáže změnit svůj na první pohled (poslech) nápadný obsah, podle toho kým a za jakých okolností je prezentována. Proto pracoval s lidovým veršem tak, že jej vsadil do úst nekonvenční postavě hovořící v určité nekonvenční situaci. Je už pochopitelné, že za nekonvenčností takových situací ve Vojně stála především tragická představa vojenské hrozby, neustálá blízkost smrti a možnost bezcharakterního parazitování na tomto po všech směrech škodlivém procesu.

Verše tak mnohokrát zaznívají v překvapivých momentech, čímž dochází k metaforickému přenesení smyslu a Burian z něj básnický těžší. Například v závěrečném obraze zazní původně veselý lidový popěvek mladíka, vracejícího se od milenky:

*Když jsem já šel od své milé,
bylo slunko vysoko,
podívej se má panenko,
jak já už jsem daleko...*¹⁰

Takový zdánlivě veselý verš se ve Vojně promění v poslední slova umírajícího vojáka. Slunce, velký lidový symbol, je v tuto chvíli nejen měřítkem vzdálenosti, ale také symbolickým vyjádřením konce jednoho života. Podobně se v daném kontextu změní i jinak úsměvný pošklebek marnotratníka:

*Svatí, svatí, svatí!
Půjčte mi tři zlatý.
Až já budu svatým,
já vám je oplatím!*¹¹

Když ho však pronese válečný invalida, který marně žadoní o almužnu, stává se z rozpustilé nevinnosti bolestná ironie. Stejně jako „čítanková“ říkanka:

*Žitečko platí za čtyři zlatý,
pšenička je za dukát...*¹²

10 BURIAN, E.F. Vojna. Praha : Orbis, 1955, s. 73. (dále citováno jako Vojna)

11 Vojna, s. 66.

12 Vojna., s. 49.

Zazní ve třetí scéně Vojny jako replika Souseda, který si mne ruce škodolibým štěstím nad ziskem z válečné nouze. I prostá píseň dívčího postesknutí:

*Dlouho měj holečku,
dlouho domů nejdeš...*¹³

Míří-li však k milému na vojně, je najednou zvláštním způsobem zpřítomněnou možností smrti. Burian zažité obsahy posouvá, konkretizuje, paroduje, ironizuje, většinou jim však zavdává hrůzné válečné konotace, když proti sobě úmyslně staví protiklady, především epiku proti lyrice, komiku proti tragice.

Takovou tvůrčí invencí Burian už jako dramatik dokazuje, že lidovou poezii vnímá poněkud netradičně, přesto ale se vši „vážností“, tím že za ní hledá skutečný lidský život a snaží se ho nově osvětlit skrze nový (nebo možná jen skrytý) smysl lidových písní. Burianův nekonvenční výklad folklórních textů byl v poměrech tehdejší české kultury naprosto novum, které zapůsobilo dost převratně a mnoho kritických ohlasů reagovalo pozitivně na nový přístup, díky němuž se Vojna mohla stát pravdivým obrazem života. Nicméně nekonvenčnost s sebou vždy přináší i negativní odezvy, nekonvenčnost související s národním folklórním dědictvím tím spíš, a tak bylo Burianovi nejednou vytýkáno, že u lidových textů zdůrazňuje podtexty a skryté myšlenky, u lidové poezie dost uměle vykonstruované. Zaznělo dokonce i, že svým *tendenčním sestavováním českých přísloví a pořekadel provádí hanebnost na národě*¹⁴. Jenže Burian uměle nekonstruoval, uvědomme si, že k tomu, aby posunul významy nepotřeboval víc než verš původní lidové poezie a dramatickou situaci. Nesnažil se přizpůsobovat folklór sobě a svým uměleckým požadavkům, nedeformoval ho, nepřetvářel, ale přizpůsobil dramatické okolnosti tak, aby lidové umění promluvilo ve své autenticitě. To, že se obsahové vyznění posunulo vstříc soudobým společenským pocitům, musíme vnímat jako důsledek tvůrčího umu, nikoliv jako křečovitě seskládaný konstrukt.

Podobně jako při dramatizaci lidového textu písní Vojny postupoval Burian i jako skladatel hudby. Vzhledem k tomu, že se jen zřídka držel původních melodií převzatých z Martinovského sbírky nápěvů k Erbenovi¹⁵, dá se předpokládat, že práce na hudební složce Vojny přinášela Burianovi poněkud více tvůrčí svobody. Hudba hrála naprosto zásadní roli při dramatizaci celého folklórního materiálu. Podbarvuje ve Vojně každé slovo, ať už zpívané

¹³ Vojna, s. 59.

¹⁴ *Vlajka*. 5.5.1940.

¹⁵ K dějinám české divadelní avantgardy, s. 237.

či recitované, nese tanec a kromě toho vystupuje i v podobě samostatných pasáží, rámuje dílo na začátku i na konci a rámuje i jednotlivé obrazy.

Pochopitelně i zde byl Burianovi základním materiálem folklór, melodie lidových písní, folklorizující taneční rytmus. Při své hudební kompozici však uplatňoval svou osobitou techniku, vycházející na jedné straně ze studia lidové hudby, na straně druhé obohacená o znalost moderních směrů včetně jazzu. Mnoha příznačnými motivy melodií a harmonií odkazuje k inspiraci moravskou, přesněji slováckou lidovou hudbou. Naproti tomu rytmus kompozice, zejména synkopy v tanečních pasážích, zase nezaprou svůj jazzový původ.¹⁶ I v hudbě uplatňuje Burian metodu odhalování nových významů dosud konvenčně chápaných hudebních prvků, na jejímž základě vytváří rozmanité variace a především klade tyto nově zpracované melodie tak, že podporují či osvětlují změnu významu textu. Úvodní scéna Masopust je vlastně montáží veršů všeobecného lidového veselí a pijácky radostné atmosféry, ovšem její hudební doprovod již nemá tolik jednoznačný ráz. Taneční polkový rytmus je neustále narušován a prokládán až strojově jednotvárnými sborovými pasážemi. Celek jakoby tedy implicitně předznamenával blížící se nebezpečí, hudební doprovod dává pomýšlet na nejednoznačnost zběsilé radosti a úvodní scéna tak vyznívá poněkud hořkosladce. Burian důmyslně pracuje hlavně s vojenskými písněmi, které svým hudebním zpracováním a především jejich umístěním v kontextu dramatu v podstatě karikuje, záměrně pateticky zesiluje, s groteskní nadsázkou odkrývá jejich falešnou bujarost. V závěrečném obrazu Vojny, v němž vojáci s tasenými šavlemi nesou svého mrtvého kamaráda za zpěvu:

*Když jste bratra zabili, zabili,
zabíte nás taky.
Dejte pozor na sebe
a na svoje děti.*¹⁷

lze pod pateticky vyhrocenou melodií zaslechnout rytmus valašského odzemku.

Burianovu skladbu lidové poezie doplňuje Burianova skladba hudební. Jen těžko si lze představit Vojnu jako dramatické dílo bez hudby a bylo by nemístné považovat hudební partituru Vojny za svébytný celek, jímž není a být nemá, neboť právě a jen ze souhry těchto dvou plně kooperujících složek, jejichž vzájemnost není ani trochu prvoplánově pojatá, může vzniknout působivé jevištní dílo. Toto je snad i jakousi nevyřčenou podmínkou proto, aby

¹⁶ Inscenační tvorba E.F.B., s. 66.

¹⁷ Vojna, s. 75.

jevištní tvar vycházející z folklóru, kde se slovo a zvuk přirozeně setkává, neupadl do trapné parodie sebe sama a současně mohl být nestrojenou a spontánní výpovědí lidského života.

Burian se vyjadřoval obrazně. Síla jeho básnického vidění skutečnosti je nejen důkazem jeho neobyčejných uměleckých schopností, také ovšem hluboké znalosti lidové poezie a lidového umění vůbec. Lidová poezie totiž jakoby neznala popisné vyjádření skutečnosti, je bytostně metaforická a na tom v zásadě i Burian založil emocionální působivost svého díla. Celé scény Vojny mají metaforický charakter. Jako příklad lze uvést obraz ze scény Hřbitov, kde opuštěné ženy vyjadřují svůj stesk prostřednictvím dětských her a říkadel: Dívky jsou „jako že“ na zábavě a tancují s pometly a lopatami, na které navěšely mužské čepice. Nebo když má plačící těhotná dívka (které vojna ukradla muže přímo ze svatebního lože) šátkem zavázané oči ve hře „na babu“, ostatní dívky jí roztácejí, ona se motá na všechny strany za stálého doprovodu dívčího:

samá voda..samá voda..,

hledá o co (spíš o koho) by se zachytila, až padne na stojící kříž, do kterého je zabodnuta šavle. Při pádu dívky křičí ženský sbor:

*Hoří!...Hoří!....*¹⁸

Kontrast hry a jejího skutečného významu, tato trpká ironie, s sebou přináší neobyčejně silnou emocionální působivost. Jako metaforické vyobrazení sociálních rozporů je možné chápat také celou první scénu masopustního běsnění. Když orgiastický tanec naruší ruka žebráka, v inscenaci navíc zaostřená kuželem světla, strnulého v křeči prosebného výrazu.

Při jevištní realizaci Vojny Burian výrazně rozvinul i složku pohybovou. Už v dřívějších režiiích kladl velký důraz na stylizaci hereckého pohybu, tentokrát však jakoby šel ještě dál, neboť v celém představení se *snad nenašel jediný mimický projev, grimasa, gesto nebo krok, který by neměl melodickou a rytmickou hodnotu*¹⁹. Burian koncipoval už ve scénáři řadu tanečních, pohybových výjevů, a tak stejně jako slovo i pohyb byl přesně vázán na hudbu. V choreografii k této inscenaci se významně projevila spolupráce s tanečníkem a choreografem Sašou Machovem.

Představení Vojny se zúčastnil celý herecký soubor divadla D. Kritické reflexe nepodávají informace o výkonech jednotlivých herců, z čehož lze předpokládat, že šlo skutečně o záležitost skupinovou. Za působivým vyzněním Vojny stála zcela jistě Burianova

18 Vojna, s. 63.

19 Inscenační tvorba E.F.B, s. 66.

schopnost režírovat celý herecký soubor najednou a vytěžit z té hromadné síly „pocit davové energie“. Všichni účinkující se střídali dle potřeby v hlavních i komparsových rolích, přičemž každý z nich působil v každé své úloze údajně až *s rafinovanou přesností*²⁰. Složitá stylizace celého díla kladla na herecké představitele neobyčejně těžké nároky. Bylo tedy nezbytné, aby každý herec velmi dobře zvládal svůj hlasový, intonační a pohybový projev. Precizní práce s hercem má totiž v inscenaci jakou byla *Vojna* svůj neobyčejný význam. V jevištním díle vycházejícím z folklóru, kde se deklamují lidové verše a nemá přitom docházet ke komickým výstupům a parodizačním tendencím, je skutečně nutné udržet vysokou úroveň hereckého projevu.

V Burianově režijní praxi hojně využívané světelné projekce neplnily v inscenaci *Vojny* jen funkci ilustrační. Promítané Alšovy kresby s vojenskou tematikou tady zafungovaly jako další metafory. Scéna M. Kouřila, J. Novotného a J. Rabana měla celkově náznakový charakter. Strohá konstrukce, připomínající dřevěný most s laťkovým mřížovím v pozadí a opona z rezných provazů společně umožňovaly vytvořit světelné pozadí připomínající rastrovou grafiku.

Celá inscenace *Vojny* tak Burianovi splynula v divadelní syntézu všech komponent, aby mohla zaznít jako poetický celek velké lyrické síly. Sám Burian charakterizoval druhové a žánrové ladění inscenace takto: *Vojna ve své struktuře je vlastně baletem a poetickou suitou o několika větách. Tančí v ní nejen nohy tanečnicků a tanečnic – tančí v ní i slovo, nebo verš – s hlásky na hlásku, s rýmu na rým, točí se v asonancích a skáče v metaforách.*²¹

Burianova *Vojna* byla úspěšná hned při svém prvním uvedení. Ani z řad odpůrců divadla D neozvala se tenkrát negativní reakce. Většinou byla považována za protiválečnou, pacifistickou inscenaci, tudíž odpovídající soudobému společensko-politickému ovzduší doby stále aktuálnější možnosti fašistického útoku. Burianovu *Vojnu* však nelze považovat jen za pacifistickou, jak ji v mnoha případech přijala tehdejší kritika v čele s F.X. Šaldou. Je patrné, že Burian se tady pokoušel zdůraznit, a to především v závěrečných obrazech, důrazný odpor proti původcům války, v aktuálních souvislostech jako odpor proti hrozbě imperialismu.

V době, kdy se fašistická agrese nebezpečně přibližovala k našim hranicím je z dnešního pohledu takřka logické, že *Vojna* divákům přinesla víc než jen oprášený, byť téměř virtuózně vyvedený obraz lidové kultury. Byl to Burianův záměr, který dostal svého uměleckého

20 Inscenační tvorba E.F.B., s. 66.

21 BURIAN, E.F. *Program D38*. sv. 9., 1.6. 1938. (dále citováno jako *Program D38*)

naplnění právě díky jeho neobyčejné schopnosti, když se na dobové politické impulsy rozhodl zareagovat vzkříšením pozapomenutého (avšak nikoliv mrtvého) lidového umění. Což je, jak připomněl František Halas: „*zjev opakující se často v historii národů, postihne-li je neštěstí, jsou-li ohroženy samé kořeny jejich bytí...projev úzkosti, která si uvědomuje zázračnost a nezmarnost živné prsti, z níž vzešlo vše, co tvoří duchovní tělo kmene.*“²²

Právě v tom zapůsobila Vojna zcela nově. Folklor totiž už tenkrát znamenal pro moderního člověka jen cosi jako sentimentální idealizaci venkovského života. Lidová poezie, píseň, tanec či hra byla čímsi neustále školsky omílaným, vyprázdněným, už odcizeným uměním, které ztratilo své společenské poslání. Do takového společenského povědomí pak přináší Burian nepřikrášlený a sentimentu zbavený obraz života českého lidu. „*Burian vyrval svět lidové písně z rukou těch, kdož s ním prováděli nekalé čachry...scénickou, dramatickou a pohybovou gradací z nich vytěžil všechny životní kontrasty a rozpory, že tuto gradaci zamířil na protiklad třídní a na téma války -to je jeho zásluhou téměř historickou*“²³ poznamenal K.Konrad.

Burian v tomto svém velkém díle vlastně znovuobjevil českému publiku jeho folklor tím, že z něj odstranil nánosy, které působily negativní konotace a představil obnažený život lidí, který se mohl v mnohém podobat aktuálním životním situacím a pocitům. Vzhledem k tomu, že při svém studiu folklórního materiálu došel až k jeho pravému původu, který ho rodí, tedy ke skutečné lidské situaci, emoci, jen díky tomu mohla z jeviště silně a pravdivě zaznít bolest a radost, láska a smrt, neboť ty se jako lidské hodnoty dobou nemění. Diváci tak nemohli mít pocit, že to, co se před nimi odehrává je jen dočasně oživená mrtvola lidové tvořivosti, promlouvalo to k nim totiž překvapivě aktuálním tónem, jakoby se to bytostně týkalo jejich vlastních osudů. *Proto také, dávající se strhávat jejími poetickými krásami i hluboce působivým obsahem, přijímali Vojnu s mimořádně vřelou účastí.*²⁴

Tragický závěr Vojny však způsobil, že mnoho kritiků zaznamenalo, jak *divák odcházel z představení se stísněným dojmem.*²⁵ Vojna v sobě skutečně měla jakousi beznaděj, chybělo tam zobrazení síly lidu a jeho optimismu, konejšivý pohled vstříc lepším zítřkům. Nelze však plně souhlasit s tvrzením, že v těchto ohledech Burian Vojnu ve svých následujících dílech překonává²⁶ Vojnu z takového úhlu pohledu prostě nelze vnímat jako něco překonávaného. Měla být snad více mementem, varujícím ještě před zhoubností jakékoliv války, marnosti jakéhokoliv krveprolévání. Měla naplno odsoudit válku a vše co s

22 HALAS, F. *Program D39*, č. 2, s. 49-80.

23 K dějinám české divadelní avantgardy, s. 237.

24 Inscenační tvorba E.F.B., s. 70.

25 K dějinám české divadelní avantgardy, s. 237.

26 K dějinám české divadelní avantgardy, s. 239.

ní souvisí. Burian si v tomto díle ještě neklade za cíl probouzet naději v lidech porobeného národa, tato tendence se pochopitelně rozvine naplno až v době pomnichovské.

Vojna, baletní a voicebandová montáž na slova lidové poezie, se stala uměleckou událostí roku. Byla jednou z nejpůsobivějších a současně nejaktuálnější inscenací nejen na repertoáru divadla D, ale v českém měřítku vůbec. Ještě téhož roku podniklo D35 zájezd do Švýcarska, kde Vojna jako jediná původní česká hra úspěšně reprezentovala své divadlo i úroveň československého umění. V následujících letech ji pak divadlo D uvádělo na zájezdech po celé republice.

V květnu 1937 přenesl Burian inscenaci Vojny do přírodního divadla ve Valdštejnské zahradě v rámci jarního festivalu D37. Přírodní prostředí emotivní účinek díla jen zesílilo. Burianovy jevištní adaptace folklóru uvedené ve specifickém přírodním prostoru nabývaly tímto zcela nové působivé rozměry: „*Jak se tu mohou nestísňeně rozvinout scény obřadných průvodů a zejména výjevy taneční se svými hbitými průplety, barvitou hrou krojů, vlnivým vířením, chvílemi až závratným, že oči přecházejí! Vyproštěny ze zajetí čtyř stěn, kde přec jen na nich utkvívá příděch folkloristické retrospektivy, teprve zde, pod širým nebem, jako by se octly na pravém místě, v souladu se svým venkovským původem, teprve zde jako by se docela rozzívaly.*“²⁷ Zaznělo v jedné Píšově přímé reakci na představení Vojny. V případě Vojny jakoby se Burian sám přesvědčil, že jevištní prostor pod širým nebem lidovému umění skutečně svědčí, a tak není už velkým překvapením, že své další dílo, jehož kořeny jsou v zásadě lidové, svou První lidovou suitu, uvedl nejdříve mimo tradiční prostor kamenného divadla.

2.3. Lidová suita

Číslovkou v názvu byla tato *Lidová suita* konkretizována až po vzniku další *-Druhé lidové suity*, tedy o necelý rok později. Při premiéře na konci června 1938 byla inscenace uvedena ve Valdštejnské zahradě pojmenována ještě jako Lidová suita.

Hlavním podnětem ke vzniku této inscenace bylo konání velké výstavy Pražské baroko ve Valdštejnském paláci. Pražská Umělecká beseda tenkrát v rámci výstavy zorganizovala divadelní a hudební slavnosti a s tím spojené využití nově zbudovaného přírodního divadla v zahradě paláce, když oslovila obě pražské oficiální scény a také divadlo D, aby se na tomto projektu podíleli. Burian tuto nabídku nadšeně přijal, neboť znamenala výtečnou příležitost konfrontovat se s oficiální prezentací panského a protireformačního

27 PÍŠA, A.M. *Divadelní avantgarda*. Praha : Divadelní ústav, 1978, s. 149.

baroka, jako vrcholu české národní kultury. A opět se rozhodl a opět ne náhodou vyjádřit svůj názor, svůj umělecký pocit, prostřednictvím děl folklórního původu. Vytvořil znovu jakousi montáž lidových textů, tentokrát však sestavil v inscenační tvar přímo texty lidových divadelních her. Lidové barokní divadelní výstupy, jež se nesly v duchu politické vzpoury a s jednoznačným národním vědomím, tak zazněly v *paláci moci, v paláci, v němž harašily zbraně utloukající náš hrdinný český lid*.²⁸

Připomeňme si znovu období, kdy Burian svou První lidovou suitu uvedl. Bylo to 23.6.1938. Už jen několik málo měsíců zbývá do podpisu Mnichovské smlouvy a bezprostřední ohrožení republiky hitlerovským Německem je už silně přítomno v českém ovzduší. S tímto společenským pocitem pochopitelně Burian počítal, aby ho odrazil ve své umělecké realizaci čerpající z národní kulturní tradice, jako posílení duchovních zdrojů národa.

Přestože Lidová suite byla uvedena jako jeden inscenační celek, její struktura není v tomto ohledu jednoznačná. Představovala totiž cyklus tří textů lidového původu, na každém z nichž uplatnil Burian vlastní metodu dramatické montáže a které nakonec působily v celku inscenace v podstatě autonomně. Inscenaci tvořily tři samostatná, žánrově i tématicky odlišná díla, které do celku stmelil společný lidový původ a následně způsob jejich zpracování. Je to *Hra o svaté Dorotě*, lidové drama s náboženským námětem, masopustní veselohra *Salička* a *Žebravý Bakus*, což je inscenačně zpracované průvodové pásmo výstupů masopustních maškar. Tento Burianův výběr nemohl být pochopitelně náhodný. Všechny tři hry, nebo raději lidové divadelní výstupy, ačkoliv jejich původ sahá do raného středověku, v případě Žebravého Bakuse až do hloubky starověku, došly své největší obliby mezi lidem v Čechách a na Moravě právě v době nejtěžšího národnostního útlaku, v době pobělohorské -v době baroka.

Kromě toho jednalo se ve všech případech o textové materiály, jež vykazovaly vlastnosti dramatických textů, takže tentokrát už Burian nemusel jako v případě Vojny proměňovat poněkud volnou folklórní látku v jednotný dramatický tvar. Přesto svou metodu, jež dříve aplikoval při tvorbě Vojny, ani tentokrát neopustil. Znovu hledal za texty opravdový život, který odrážejí, aby znovu díky tomuto postupu mohl přesvědčivě promluvit k soudobému publiku. Možnostmi této tvůrčí strategie dosáhl vědomě výsledku, který v rámci barokní výstavy působil ve zcela opačném smyslu než vše ostatní.

28 Program D38, s. 248.

2.3.1. Hra o svaté Dorotě

Jako první byla v celku Lidové suity umístěna Hra o svaté Dorotě. Původ této hry je možné vysledovat již ve 14. století ve staročeských legendách a písních o svaté Dorotě. I když byla podávána původně formou lyriky a epiky, nelze ji upřít určité dramatické atributy už z těchto počátků. Procesem neustálého přetváření se pak stala, zejména v době protireformační, jednou z nejoblíbenějších her českého i moravského lidu.

Představuje legendární příběh světice Doroty, urozené dívky, která než aby se provdala za pohanského tyrana Fabricia a vzdala se tak své nezlomné křesťanské víry, volí si raději smrt mučednice. Tento jednoduchý děj byl nejvíce rozváděn v monology a dialogy především v úvodních pasážích, kde se Fabricius pokouší získat krásnou Dorotu nejdříve prostřednictvím svého služebníka Teofila, pronásleduje ji, mučí, až ji odsoudí, aby byla v závěru zabita na popravišti. Děj tedy postupně graduje a buduje si tak stoupající dramatický účinek. Postavy jsou zde pojaty ve velmi černobílém spektru, což je tedy zcela v duchu doby. Ve snaze vyostřit ještě více kontrast dobra a zla byla Hra o svaté Dorotě postupně obohacována o postavy další. Přistoupili tak Anděl a Čert, jako typičtí zástupci dvou nejvyšších mocností. Přes jakoukoliv literární primitivnost, kterou tento text může vykazovat, nelze jej nepovažovat za ucelené drama, pohlédneme-li na jednotlivé situace a současně ucelený děj, životnost dramatických postav a jednotnou ideologii. Celkově hra působí podobně jako ji označil Srba, jako *drama silně tíhnoucí za eminentně divadelním, poetickým vyjádřením skutečnosti*²⁹.

V lidovém prostředí českého vesnického lidu však nebyla Hra o svaté Dorotě nazírána jako oslava církve či drama o ušlechtilé panské dívce. Ačkoliv se jednalo původně o náboženskou legendu těsně spjatou s životem církve a často taky s její propagací, působením lidového publika a vůbec tím, že legenda dlouhodobě existovala v lidovém prostředí, nemohla se ubránit určitým obsahově-významovým posunům. Z náboženské legendy se postupem času stala hrdinská hra a urozená světice Dorota se tady proměnila v chudou dívku. Představovala zosobnění statečného jedince, odhodlaně bojujícího za lidskou svobodu, právo a čest proti jakémukoliv násilnému útlaku. Lidovým působením se také do jinak tragické hry s náboženským námětem dostávají i ryze pohanské prvky komiky. Burian ve svých úvahách a především pak v samotné inscenaci zdůraznil tento znovuobjevený světský obsah hry,

29 Inscenační tvorba E.F.B., s. 80.

zejména pak vyzdvihl jeho sociální ráz, to když v její jevištní podobě poukázal na *všechny typy násilí, kterého se dopustilo panstvo v době baroka na pokořeném lidu*³⁰.

Hra o svaté Dorotě putovala českou krajinou v mnoha různých regionálně příznačných podobách. Nejstarší známá varianta hry je žakovská verze ze 17. století zaznamenaná ve sborníku Košetického, dále známe kompletní verze hry z Kroměříže, Milevska a také Žďárskou variantu, mimo to mnoho dalších moravských verzí nalezneme ve sbírce *Lidových her z Moravy* od Julia Fejfalika³¹ (například z Kyjova, Kojetína, Velkých Kunčic či ze Zlína). A kromě toho dochovala se řada textů Hry o svaté Dorotě v neúplné podobě. Vycházely všechny sice ze společného základu, primární osa příběhu zůstala vždy víceméně zachována, přesto se v mnoha ohledech a často významně odlišovaly. Tak například v nejstarší podobě textu se objevují motivy, které ve většině lidových verzí z pozdější doby chybí. Jsou to Dorotiny sestry, které nejdříve na straně krále přemlouvají Dorotu, aby se pak stejně jako Teofil a dokonce i kat obrátili na víru a byli za to králem potrestáni. Chybí tady ovšem ještě postava čerta a s ním spojené potrestání krále, které je naopak velmi rozvinuto ve variantách z Kroměříže a Žďáru, kde je toto závěrečné zúčtování spodobněno jakousi symbolickou hazardní hrou o královu duši. Zcela zvláštní úlohu hrála zase postava čerta ve hře na Milevsku, kde sloužil k prostému obveselování publika, ale byl naprosto bezvýznamný ve vztahu k vývoji děje. Postava Teofila, králova služebníka, zase v lidových zpracováních postupně nabývala na významu. Setkáváme se také s různými možnostmi jeho jména, když se z Teofila stane Deofil, ještě později Doufil. Postupným zlidověním náboženské legendy jí začíná prostupovat více a více komických prvků. Lid pro svou zábavu přetváří mocnáře Fabricia do komické roviny a stává se z něj náhle král Africius. Postava čerta je pak tím nejvýraznějším příkladem lidového humoru ve hře. Čert byl tady pravý komik lidového publika, jehož původ bychom našli až v harlekýnovi z komedie dell'arte.

Všechny dostupné verze Hry o svaté Dorotě byly pro Buriana vlastně dramaturgickým východiskem k vytvoření jeho vlastní hry čerpající z této látky, v níž se odrazila jakási kompilační snaha o její optimální celonárodně platnou podobu. Neboť jak sám řekl: *chtít podat dnes ucelený obraz hry o Dorotě znamená rozložit verze různých krajů po scénách a pak je v pravděpodobném pořadí složit*.³² Čerpal zejména z verzí her pocházejících z oblasti jižních Čech a Moravy, převážně tedy z kroměřížské a žďárské. A využil také několik veršů

30 Program D38, s. 248.

31 FEJFALIK, J., *Lidové hry z Moravy*.

32 BURIAN, E.F. *Program D39*. sv. 9., s. 250. (dále citováno jako Program D39)

ze slovenské verze z Hriňové na Dětvě³³. Na tomto základě vytvářel svou dramatickou montáž s jasnou vidinou cílového tvaru, který měl podporovat hrdinské, protifeudální a sociální vyznění hry. Z toho důvodu vynechal pasáže, které by toto vyznění zeslabovaly. Takové byly především ryze náboženské motivy (pokud je však úplně nevyškrtal, snažil se je využít ve svůj prospěch). Tím, že důmyslně proškrtal v jedné verzi textu Dorotinu modlitbu před popravou, vytvořil tak spíš bolestný monolog mladého hrdiny, jenž se loučí se světem, musí obětovat svůj život kvůli útlaku mocipánů, aby zachoval morální čistotu a naději. Nepotlačoval však přitom důsledně Dorotinu víru, byl si pochopitelně vědom, že by tím pohřbil ideové vyznění díla. Proto naopak ve své úpravě plně rozvádí konflikt víry a moci tak, aby v něm hlavní postavu zobrazil nejen jako mučednici, ale především jako hrdinku z lidu, nesmlouvavě bojující za svobodu a spravedlnost proti krutovládě moci. Že Burian vycházel zejména z pozdějších, už ryze zlidovělých verzí Hry o svaté Dorotě, svědčí mimo jiné fakt, že ve hře vlastní uplatnil jména postav Africius a Doufil.

2.3.2. Salička

Druhá jevištní skladba z cyklu Lidové suity, Salička, byla na rozdíl od Hry o svaté Dorotě zcela světská. Tato masopustní lidová komedie odkazuje mnohými prvky na svůj středověký původ, přesto byla poprvé zaznamenána až ke konci 19. století. Zpracovává totiž látku, která byla už ve středověku velmi oblíbená, a to takřka po celé Evropě³⁴. Jedná se o prostou dramatickou zápletku, tematicky zaměřenou na příběh nerovného manželství, starého žárlivce a mladé roztoužené ženy.

V českém prostředí ji můžeme zaznamenat již od počátku 17. století, kdy byla nejdříve otištěna jako dramatinovaná anekdota pod názvem Polapená nevěra.³⁵ Tady je patrné, že lidová hra Salička vznikla v přímé závislosti na hře umělé, přesto se naprosto zásadně liší, a to jak ve formě tak v obsahu. Je to ukázkový případ toho, že lidová hra i když pramení ze hry umělé, má svůj zvláštní samostatný vývoj, získává svou osobitou formu a obsah – *folklorizuje se*.³⁶ Tak nejzřetelnější rozdíl mezi oběma nalezneme už v rozsahu, lidová Salička je podstatně kratší, její děj se rozvíjí mnohem rychleji a přesto je obsažnější, zatímco v Polapené nevěře nalezneme popisné monologické pasáže. Navíc Polapená nevěra disponuje

33 Inscenační tvorba E.F.B, s. 80.

34 Objevuje se např. i v Boccacciově Dekameronu.

35 BOGATYREV, P. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha : Národopisná společnost československá, 1940, s. 206. (dále citováno jako Lidové divadlo české)

36 Lidové divadlo české, s. 206.

pravidelným, jedenáctistopým veršem, oproti tomu Salička byla hrána v lidovém verši nepravidelném.³⁷

Lidová hra Salička byla dříve provozována v rámci jakéhosi masopustního zvykového obřadu tzv. *šplochanu*. Byla to domácí zábava, kterou pořádaly i hrály ženy a dívky v Čechách. Při šplochanu se tančilo, zpívalo a hrály se hry, mimo jiné také divadelní. Vyvrcholením takového obřadu bylo slavnostní předání bohatě zdobeného koláče přítomným mládencům. Salička byla tedy hrána přímo ve světnicích selských stavení jako komediální výstup k prostému obveselení.

Salička je vlastní jméno postavy služebné a není zcela jasné, proč právě po ní byla tato dramatická miniatura pojmenována, neboť její role v ní je téměř bezvýznamná. Na základě toho vyslovil Burian domněnku, že se pravděpodobně jedná jen o fragment původní hry, v níž byla úloha služky rozvinutější. V této lidové hře, kterou lze označit spíše jako jeden rozvedený scénický výjev, vystupují, mimo okrajové postavy služebné Saličky, další tři, řekněme hlavní. Manželskou dvojici zestárlého Sedláka a mladé Selky tady do milostného trojúhelníku doplňuje vznešený milenec - Frejír, který, když je přistižen rozzlobeným manželem, vyřeší spor tak, že žárlivce zabije.

Ačkoliv bylo hlavním úkolem Saličky pobavit a jednoduše obveselovat lidové publikum při šplochanu, nelze ani ji úplně zprostit určitého sociálního smyslu. Postava Frejíře byla totiž velice často představována jako navoněný šlechtický synáček, tedy zástupce vrstvy, s níž lidové publikum bytostně nesympatizovalo a který se navíc v závěru hry projeví jako vrah. Proto se všechny parodizační postupy, které lze v rámci hry uplatnit, trefovaly právě do něj. Navzdory tomu, že se jedná o skutečně malý a poněkud primitivní dramatický útvar, Burian v něm odhalil určité divadelní a poetické kvality: „*V čistotě situace a v jemné parodii na nerovné manželství nevyrovná se hře jen tak nějaká italská komedie...Bez oplzlých vtipů, bez narážek, bez obvyklých rekvizit hanswurstiád...*“³⁸ které se pochopitelně rozhodl dále rozvíjet.

V tomto případě měl Burian k dispozici jen dvě varianty hry pocházející z Kolínska, z nichž vlastně jen jedna jevila se jako použitelná.³⁹ Zpracování Saličky se ale ubíralo opačným směrem než v případě Hry o svaté Dorotě. Zatímco při tvorbě dramatického textu „Doroty“ vybíral z širšího materiálu to nejvhodnější, tentokrát si musel vypomocet několika lidovými písněmi, aby původní dramatickou předlohu o něco rozšířil. I delší verze totiž čítala pouhých osmapadesát veršů, tedy jen několik málo minut dramatického času. Využil tedy lidové písně

37 Lidové divadlo české, s. 207.

38 Program D39, s. 252.

39 Inscenační tvorba E.F.B., s. 90.

a přísloví korespondující se stylem i jazykem hry, aby z nich následně vytvořil především průvodní komentář, který vložil do úst dosud nevýznamné Saličky a povýšil ji tímto na postavu, *kolem níž se točí děj o manželské nevěře a která jím zůstává nakonec nedotčena, snad aby tím lépe mohla nakonec uzavřít hru.*⁴⁰ Slova písní sloužila také k vybudování prologu, kde se jejich prostřednictvím jednotlivé postavy představovaly. Velmi se však Burian odklonil od originální verze v závěru, když nechal Frejře zabít nejen Sedláka, ale také Selku a nakonec i sebe samého. Poté přichází na scénu Salička, která přináší snídani a slovy: *Umrlý pán, frejř i má paní, vstaňte, je čas na snídani!*⁴¹ probudí nebožtíky k životu. Na úplný závěr si pak všichni zazpívají příznačnou píseň „*Jaký je to živobyť, když se starej mladý chytí...*“ a zatancují závěrečný taneček. To byl skutečně významný Burianův dramaturgický zásah, který z tragického závěru Saličky učinil jarmareční píseň.

2.3.3. Žebravý Bakus

Cyklus Lidové suity uzavírala lidová masopustní alegorie Žebravý Bakus. V rámci celého díla se jedná o hru nejrozmanitější v mnoha ohledech. Její nejhlubší původ sahá až k antickým kultovním obřadům a dionýsiím. K odkazu římského Bakcha, boha vína a nevázanosti, spjatého provždy s intuitivní a spontánní stránkou lidského bytí, jenž se přirozeně stal součástí pohanských oslav a my ho můžeme sledovat v lidových masopustních obřadech coby českou zkomoleninu ve vrcholném masopustním výstupu *pochovávání Bakusa*⁴², až do dnešních dnů. Burianův Žebravý Bakus byl vlastně jen jakési pásma obchůzkových výstupů, určený zejména k předvedení českých tradičních masopustních masek v pro ně příznačných obyčejových akcích. Na rozdíl od dvou předchozích her neměl tady Burian k dispozici přímo literární dramatický text a vlastně nic, coby odpovídalo hře dramatické formy. Přesto v jednoduchém ději prastarého průvodového obřadu a zejména pak v jeho symbolickém smyslu vytušil velký divadelní potenciál.

V pásma dramatických čísel, jež měly v zásadě hudební, zpěvně-taneční charakter, vystupovaly tradiční, známé i méně známé masopustní maškary. V centru dění byl pochopitelně Bakus, karikatura antického Bakcha, který se v lidovém prostředí proměnil v požitkářského sedláka, symbol smyslnosti, obžerství a opilosti. Dále Bakusův hrbatý syn a především Strakapoun, což bylo vlastně jakási česká verze Harlekýna. Strakapoun i jeho

40 Program D39, s. 252.

41 BURIAN, E.F. Salička. In *II. Lidová suita: Hra o 3 dílech.*

42 Např. na Milevsku.

komické výstupy byly tedy přímá stopa italské komedie. Vedle nich tady vystupují ještě handlovní Žid i s Židovkou, tradiční Medvěd a Baba s nůši na zádech, Kobylář a jeho Klibna, Markýtko a Drfous, jako Faust a Markéta v lidovém pojetí a dále pak Poustevník, Hrobař a dvě Cikánky.⁴³ Výstupy maškar byly vedeny poněkud zažitým lidovým scénářem. Ten byl však jen zřídkakdy zachycen v národopisných záznamech, proto jej musel Burian dotvořit a zdokonalit. V celku lze považovat Burianova Žebravého Bakuse za jeho autorské dílo, poněvadž nejenže sestavil jednotlivé výstupy do jakéhosi fungujícího celku, vymyslel vůbec spojení těchto výstupů s obřadem pochovávání Bakusa, ale navíc zde opět vložil několik písní z nichž vytvořil spojovací text a rámuující prozaický prolog i epilog. Nejdříve vystoupil Strakapoun s krátkým prologem, jeho postava byla vůbec důležitým stmelujícím prvkem, neboť svými průpovídkami spojoval výjevy během celého průběhu. Poté se představil Bakus při hádce se svým synem a zatančili spolu mečový tanec, což je velmi zvláštní jev v českém folklóru, který však až Burian vsadil do hry. Pak přitancovali Žid s Židovkou, Kobylář s Klibnou a Medvěd s Cikánkami přetahující se všichni nejprve o Židův ranec a pak i o medvědí kožich. Vše pokračuje zasnoubením Markétky s Drfousem a zjevením Poustevníka, který vykoná konečný soud nad hříšníkem Bakusem za přítomnosti všech postav. Když přijede Hrobník s trakařem, aby odvezl Bakuse doprostřed scény a tam jej vyklopil, tedy pohřbil, je tento scénický výstup provázen šíleným kvílením a pláčem ostatních postav. Na úplný závěr pak vytancovávají maškary úrodu lnu. Do jaké výšky dokázali tanečníci při tanci vyskočit, do takové výše měl podle starých pohanských pověr vyrůst toho roku len.

Česká lidová masopustní tradice má tedy ryze pohanský původ, v čemž samozřejmě našel Burian oporu pro ideové vyznění svého díla. Díky tomu se mohl Žebravý Bakus klidně postavit vedle Hry o svaté Dorotě a Saličky, neboť celková idea kompletního Burianova díla, tedy jakási lidová revolta proti barokní protireformačně naladěné vrchnosti byla tím, co drželo trojici lidových skladeb pohromadě navzdory jejich autonomní výpovědi. Ideové vyznění Žebravého Bakusa bylo v mnoha ohledech založeno na určitém protestu vůči dogmatické církvi a vzpomeňme jaký měla vliv v době barokní. Takové proticírkevní vyznění podporoval samotný námět hry, její provedení jako oslavy pohanských symbolů a zvyklostí a řada míst ve hře, kde je církev přímo parodizována, například ve výjevech odsouzení či pochovávání Bakusa.

I přesto, že každá z uvedených her měla zcela odlišný charakter a původ, podařilo se nakonec Burianovi vytvořit podobně jako ve Vojně vnitřně jednotný a kompozičně

43 Program D39, s. 185-232.

propracovaný dramatický celek. Navzdory tomu, že jeho dramatické montáže do sebe pojímaly často různorodý folklórní materiál, který jim vlastně vnucoval sám autor, dokázaly jej přijmout, a to opět díky schopnostem autora tak, že výsledný tvar působil docela přirozeně. Burianův výrazný autorský vklad do každé části Lidové suity, i když většinou zpracovával téměř hotové divadelní hry, je jistě zřejmý a nezpochybnitelný.

Podobně jako přistupoval Burian-dramaturg k úpravě dramatických textů, podobně se zachoval i jako režisér když je uváděl na jeviště. Opět se nesnažil o nějakou věrnou rekonstrukci folklórně příznačnou pro určitý region, nýbrž znovu se pokoušel vytvořit jakýsi celonárodně platný jevištní tvar, jako obraz českého lidového prostředí. Nicméně jevištní realizace Lidové suity nemohla být jednoduchým úkolem. Je nutné uvědomit si, že lidové hry a obřady, jež se měly inscenovat, vynikaly jistou primitivností a naivitou. Divák té doby, seznámený již z moderními tendencemi divadla, poučený avantgardou nemohl by zkrátka jednoduché předvedení takových her dost dobře přijmout a nemohl se s takovým pojetím logicky ztotožnit ani Burian, umělec avantgardního ražení. Navíc nechtěl zobrazovat inscenované historické rekonstrukce coby muzeální kousky, současně však také neusiloval o to, lidové umění parodovat skrz sebe samé. Naopak chtěl prostřednictvím věrného provedení textů, které zpracovávaly lidovému prostředí často cizí, církví a vyššími stavy vnučené náměty, představit způsob, jakým se lid svým osobitým ztvárněním a přetvářením těchto textů vyrovnával se svou sociální skutečností. Přitom si uvědomoval, že určité archaické a primitivní prvky, které s sebou lidové divadlo přináší, nelze v tomto případě zcela potlačit. Takové promyšlení inscenační koncepce přivedlo Buriana k možnosti uplatnit v Lidové suitě inscenační princip „divadla na divadle“, který pak významněji rozpracovává zejména ve svých pozdějších jevištních adaptacích folklóru. Při vytváření inscenace Lidové suity našel tento princip „dvojitou divadelnost“ svou důležitou funkci, byť jen v náznacích. Burian jej rozvedl hlavně prostřednictvím hereckého projevu a ve výtvarné složce inscenace. Úkolem bylo sugerovat divákům představu, že před nimi ožívá barokní lidové divadlo anonymních divadelních umělců z lidu, přičemž Burian usiloval především o to, aby publikum soudobé s těmito dávnými lidovými herci sympatizovalo. *„Dramatické akce stylizované tak naivně, že hrozilo, že při provedení k nim divák zaujme kritický postoj, snažil se ozvláštnit mírnou, úsměvnou ironií, naproti tomu akce, které podle jeho názoru musely vzbuzovat smích diváků už při provedení her v lidovém prostředí, neváhal naplno komediálně rozehrát se záměrem vynutit si v publiku adekvátní odezvu.“*⁴⁴

44 Inscenační tvorba E.F.B., s. 94.

Burianův až pietní přístup k realizaci starých divadelních textů se odrazil zejména ve využití inscenačních prostředků, nepoužil totiž v podstatě žádné vymoženosti (kromě osvětlení) moderního divadla. Ve snaze vzbudit co možná nejvíce dojem původního divadelního představení chudých českých nevolníků, zdůraznil v inscenaci především jednoduchost, prostotu a celkovou úspornost.

Tento záměr měl nepochybně svůj význam také v tom, že minimalistické pojetí jako přímý projev chudoby a prostoty vesnického lidu ostře kontrastovalo s barokní okázalostí Valdštejnského paláce, před nímž byla Lidová suita uvedena a kontrastovalo vůbec s celkovým uchopením výstavy Pražské baroko.

Důležitou složkou inscenace stala se i v Lidové suitě hudba, i když tentokrát poněkud jiným způsobem než ve Vojně. Burian opět využil rozsáhlého materiálu folklórních písní a současně svých schopností moderního komponisty, aby z nich vytvořil nejen rámec inscenace, ale také určitý dělicí či spojující prvek, samostatná hudební čísla a celkově všudypřítomné dokreslování kompletního jevištního tvaru. Hru o svaté Dorotě a Saličku vlastně zahajovala i ukončovala tématicky zvolená a Burianem jen nenápadně upravená lidová píseň. V případě Hry o svaté Dorotě to byla jak jinak než Píseň o svaté Dorotě, která byla v lidovém prostředí známá též jako koleda, mimo to Burian do této hry vkomponoval i několik ryze instrumentálních meziher a řadu dalších hudebních motivů, které pomáhaly účinněji charakterizovat jednotlivé výstupy. V literárně nejkratší Saličce si Burian vypomohl rozsáhlým hudebním prologem, v němž se zpěvem a tancem jednotlivé postavy představily. Závěrečnou melodií se pak stala sborová píseň „*Jaký je to živobytí, když se starej mladý chytí..*“, kterou Burian pojal do svého díla v originálním znění. Nejvíce se však hudební autorský vklad Burianův projevil až v Žebravém Bakusovi, kde nejenže proložil vlastní hudbou všechny výstupy maškar, ale dokázal hudbou také výrazně posílit některé parodující momenty ve hře. Tak například scény odsouzení a popravy Bakusa, které, jak už bylo řečeno, ironizují církev, Burian ještě hudebně podpořil, když ve scéně loučení s Bakusem zparodoval liturgický pohřební zpěv a zgrotesknil smuteční pochod.

Burianovu režijní koncepci pochopitelně posilovalo i výtvarné pojetí inscenace. Scéna, na které opět pracoval M.Kouřil, *byla zjednodušena tou měrou, že ji více zjednodušit snad ani nebylo možno*⁴⁵. Na jevišti nebylo prakticky nic, kromě několika prostých náznakových rekvizit a na princip dvojí divadelnosti upozorňovala podstatě jen jednoduchá oponka rámuující jevištní prostor. Kostýmy Niny Jirsíkové působily v mnoha ohledech rozpracovaněji a barevněji, i když také ony vzbuzovaly nakonec dojem prostoty a chudoby.

45 Inscenační tvorba E.F.B., s. 99.

Byly totiž tvořeny výhradně z materiálů, jenž byly dostupné lidovému člověku oné doby. K mimořádné kreativitě vybízelo zejména vytvoření kostýmů a masek postavám Žebrového Bakusa. Jejich autorka musela jistě pozorně prostudovat etnografický materiál, neboť masopustní maškary měly své výrazné výtvarné atributy již od pradávna, které neskrývavě pronikly i do inscenace, a to v poměrně autentickém provedení.

Herectví v inscenaci Lidové suity zcela jasně odkazovalo k Burianovu režijnímu záměru. Mluvní projev herců měl pomocí složitého a velmi rozmanitého nakládání s vlastní hlasovou dispozicí, které mělo až charakter hudební melodie, připomínat, byť vysoce stylizovaný, ústní projev svérázného lidového herce se vším co k tomu patří. Podobného účinku se režisér snažil dosáhnout i zpěvem, tancem či stylizací pohybu herce. Způsob, jakým Burian zdůrazňoval uměleckou osobitost folklórního podání a současně i odstup soudobého diváka od myšlenkového světa lidového člověka z barokního období, se nejdůrazněji projevil právě v důmyslném pojetí postav. Zatímco vyloženě kladné postavy vykresluje buď jako ideální hrdiny nebo komické typy, s nimiž nelze než sympatizovat, jejich záporné protějšky představuje s notnou dávkou groteskní nadsázky. Tak ve Hře o svaté Dorotě byl král Africius ztělesněn až v groteskně vyhrocené poloze, kdy herec(B.Machník) záměrně nadsazoval jeho krutost a nadřazenost a vědomě si tak udržoval ironický odstup od postavy. V Saličce pak Frejř a Selka (Podlipná a Kubásková) zase s podobným odstupem parodovali vášnivé scény. Naproti tomu postava kladné hrdinky Doroty (J.Stránská) byla podle dobových kritik *zachycena až zbožně*, což také nasvědčuje určitému hereckému odstupu. Postavy Strakapouna(V.Vaňátko) a Bakuse(E.Bolek) z třetí části Lidové Suity byly zase hodnoceny pro jejich *naprosto autentické vcítění do lidové hravosti*.⁴⁶

2.4. Druhá lidová suita a další Burianovy kreace čerpající z folklóru

Příznivý ohlas provázející Burianovy předešlé inscenace inspirované folklórem (Vojna, První lidová suita), utvrzoval tvůrce ve vlastním vnitřním přesvědčení, že taková díla fungují zvláště silně v době národního ohrožení. Neradostná politicko-společenská situace trvala i nadále, ba co víc fašistická hrozba se nebezpečně rozrůstala a vyústila do roviny národní tragédie⁴⁷. Poněkud cynicky vyznívá názor, že tato nešťastná společenská nálada příznivě ovlivnila Burianovu programovou linii děl folklórního původu, nicméně nezbyvá

46 K dějinám české divadelní avantgardy, s. 272.

47 Okolnosti kolem Mnichovské smlouvy, zabrání Sudet a následná okupace nacistickými vojsky.

než s ním souhlasit, neboť *Druhá lidová suita*, další inscenace tohoto zaměření, kterou Burian uvedl těsně po příchodu nacistických vojsk⁴⁸, potvrdila rostoucí zájem publika o národní lidové umění. Pochopení pro tento podivný fenomén navíc prokázal Burian i tím, že v jarní části sezóny D39 obnovil inscenaci *Vojny i První lidovou suitu*.

Přestože *Druhá lidová suita* navazovala v mnoha ohledech na svou předchůdkyni nelze ji považovat za dílo, ve kterém autor zopakoval tytéž postupy jen proto, že si již jednou ověřil jejich jevištní účinnost. Pokračování cyklu lidových her (suity) bychom měli chápat spíše jako předem promyšlenou dramatickou kompozici. Jakoby Burian už při tvorbě *První suity* předpokládal, že tento tvar lze dále rozvíjet. I *Druhá suita* se skládá ze tří v podstatě autonomních částí, jsou to: *Vojáci svatého Řehoře*, *Komedie o Františce a Honzíčkovi* a *Jak se kdy v Čechách strašivalo*. Jak správně upozorňuje Bořivoj Srba⁴⁹, budeme-li vnímat obě suity jako jeden celek, pochopíme, že v každé z nich jsou zcela rozdílně rozloženy akcenty. Zatímco *První suita* se opírala především o svou první a třetí část (*Hra o svaté Dorotě*, *Žebravý Bakus*), ve *Druhé* takovým způsobem vynikla část druhá (*Komedie o Františce a Honzíčkovi*). Jsou to nosné dramatické celky (v rámci celku), v nichž spatřujeme dramatické těžiště té které suity, přičemž ostatní části (*Salička* a *Vojáci svatého Řehoře*, *Jak se kdy v Čechách strašivalo*) chápeme spíše jako díly odlehčující. Vidíme tady znovu, že Burian se ve svých lidových dramatických sestavách zásadně řídil zákonitostmi hudebního cyklu.

Vojáci svatého Řehoře, první část *Druhé lidové suity*, odkazují k žakovské hře ze 16. století. První zmínky o ní pocházejí z roku 1557, kdy se v den svátku svatého Řehoře (12. březen) objevily nové žakovské obchůzky, které později v prostředí tradičního lidového divadelnictví zdomácněly. A to zejména díky procesu sblížení žakovské tvorby s tradičními folklórními obřady českých měst a vesnic ke konci 16. století.⁵⁰ V den svatého Řehoře chodívali žáci společně s jejich učitelem po domech, kde měli děti ve školním věku. Prostřednictvím krátkých říkanek žáků se jejich učitel vlastně snažil vyprosit odměnu za svou práci a současně získat nové děti do školy. Burian se ani tentokrát striktně nedržel původní předlohy, jejíž rozsah byl velmi omezený, ale pokusil se opět vytvořit útvar, který by vyhovoval jeho inscenačním záměrům a přesto se nevzdálil od folklórních pramenů. Obrátil se znovu na Erbenovu sbírku lidové poezie, z níž čerpal doplňující verše pro své vlastní libreto. V inscenaci se pak víc než představit divákům další lidovou obřadní zvyklost soustředil na odhalování různých lidských typů, a to skrze prosté dětské verše. Možná víc než

48 *Druhá lidová suita* měla premiéru v D39 1.5. 1939.

49 Inscenační tvorba E.F.B., s.113.

50 SOCHOROVÁ, L. *Člověk a lidová kultura: člověk a lidové divadlo lidové divadlo v životě člověka*. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 2004, s. 24.

kde jinde toužil Burian svými Vojáky svatého Řehoře vyjádřit „pouze“ tu spontánní hravost lidové poezie, uplatňující se ve folklóru se samozřejmým zájmem napříč generacemi.

Jak už bylo naznačeno, *Komedie o Františce, dceři krále anglického a též Honzíčkovi, synu kupce londýnského* se stala stěžejní částí Druhé lidové suity. Byla její nejobsáhlejší a dramaticky nejvyspělejší lidovou hrou, jejíž scénář byl víceméně kompletní a Burian si v textové rovině nemusel příliš vypomáhat hledáním dalších doplňujících zdrojů. *Komedie o Františce a Honzíčkovi* je známá světská hra z repertoáru sousedského divadla, ve skutečnosti ale její původ najdeme už v pouťových kramářských písních první poloviny 18. století. Pout'ové kramářské divadlo s sebou přinášelo různé cizokrajné náměty. Existuje domněnka, že hra vznikla přetvořením námětu cizí komediantské (snad anglické) trupy. *Komedie o Františce a Honzíčkovi* je navíc také důkazem prolínání vlivů lokální folklórní tradice s cizími až exotickými náměty i prvky umělé dobrodružné literatury. Burian vycházel z textu lidové hry, zapsané J.Karáskem⁵¹ a vydané v roce 1893⁵², nicméně údajný ztracený rukopis původního českého záznamu hry prý pocházel již z roku 1769.

Komedie o Františce a Honzíčkovi představuje příběh anglické princezny (Františky), která nejprve odmítne zlotřilého nápadníka generála Mince, aby ji pak prodal a nechal odvléct do harému tureckého císaře. Odtud ji vysvobodí až čestný a řemeslně zdatný synek londýnského kupce (Honzíček), jenž překoná Mincovy intriky a vyslouží si tak ruku královské dcery. Jakkoliv je tento dobrodružný příběh s pohádkovými prvky svým geografickým umístěním na hony vzdálen českému lidovému prostředí, dokázala si jej lidová tvořivost důmyslně přizpůsobit. Postava Oповědníka, tradiční lidová figura, tady funguje jako lidový uvaděč i průběžný komentátor děje. Podobnou funkci tady zastává i postava Blázna, která však bez problémů vstupuje do děje, ačkoliv z úvodního dialogu s Oповědníkem tušíme její odstup vůči průběhu děje i vůči postavě, kterou představuje:

BLÁZEN: Líbí se mi tvůj začátek tvé řeči,
 já jsem také pozván a mám na péči,
 bych jako blázen něco moudrého
 ukázal, vyslovil, černého i zeleného...

Obě tyto lidové postavy nejenže představují pomyslné zprostředkovatele mezi světem anglického příběhu a české folklórní divadelnosti, ale navíc zdůrazňují princip „divadla na divadle“, který Burian ve své inscenaci dále rozvíjí. Ani v tomto případě totiž neusiloval o to, aby se herci vžívali do rolí, nýbrž opět (stejně jako ve *Vojácích svatého Řehoře* nebo *První*

51 Lidové divadlo české, s. 283.

52 *Český lid*. roč.2., 1893, s. 53-59, 175-179.

lidové suitě) důrazně směřoval k poněkud naivnímu zobrazení světa lidových amatérských herců, kteří tuto hru prováděli před dvěma sty lety. Snaze napodobit selské ochotnické divadlo podléhaly také vizuální prostředky scénografické (M. Kouřil), naivní herecký výraz, který ale nesloužil k tomu zkarikovat vzdálenou amatérskou divadelnost, ale spíš nalézt charakter onoho herce, který kdysi předváděl postavy této komedie. Burian svou režii dokonce zdůrazňoval princip „divadla na divadle“ i tím, že záměrně nechal vyniknout nedostatky a chyby amatérského hereckého projevu a zákulisního provozu.

Ačkoliv se Komédie o Františce a Honzíčkovi námětově i obsahově jeví jako záležitost ryze světská, nelze v ní nezachytit určité náboženské motivy. Celou hrou je prostoupena snaha o zachování řádu boží spravedlnosti:

OPOVĚDNÍK: ...

Bůh vše odplácí
dobrým dobře, zlým zle za jejich práci,
o čemž dnes když budem rozjímati,
račiž Bůh naše jednání spravovati

Nejen tímto se hra přiblížila ideovému vyznění Hry o svaté Dorotě. Z hlediska politických konotací je zde příhodné chápat Komedii o Františce a Honzíčkovi také jako zdůraznění zachování vyšších lidských hodnot a síly vůle i v dobách, kdy člověk upadne v moc tyranských vládců. Nezlomná víra ve vítězství spravedlnosti, ten atribut kladných pohádkových hrdinů, v dobových souvislostech (a to jak v barokních, tak i v Burianově současnosti fašistického násilí) jistě nebyl určen jen pro edukaci dětského diváka.

Třetí část Druhé suity, folklórní pásmo Jak se kdy v Čechách strašovalo nás svou dramatickou strukturou odkazuje k Suitě první, protože i tam tvořilo závěrečnou část díla autorské pásmo čerpající z folklórních zvyklostí masopustních průvodů maškar. Strašidla z Jak se kdy v Čechách strašovalo sice všechna nesouvisí přímo z masopustní slavností, ale karnevalový princip, na němž je tato přehlídka lidových masek založena, nás k ní chtě nechtě odkazuje. I když je Burianovo průvodové pásmo strašidelných maškar v celku autorskou záležitostí, načerpal i tuto látku přímo z lidové poezie. Znovu mu k výstavbě textu posloužila Erbenova sbírka⁵³, tentokrát však těžil i z folklórního souboru Čelakovského⁵⁴ a naprosto zřetelná je zde také dobrá znalost tradičních lidových zvyků z národopisných záznamů Čeňka Zíbrta⁵⁵. Jevištní ztvárnění výstupů maškar mělo především komický charakter. Evidentně šlo

53 ERBEN, K.J. *Prostonárodní české písně a říkadla*.

54 ČELAKOVSKÝ, F.L. *Mudrosloví národu slovanského ve příslovích*.

55 Především: ZÍBRT, Č. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha : Vyšehrad, 2006.

Burianovi o to, aby vynikla síla i rozmanitost lidové představitivosti ztělesněná na jevišti umělecky vyvedenými kostýmy a maskami (N. Jirsíková) jednotlivých maškar. V pásnu se strašidelné figury samy představovaly jedna po druhé (Půlnočník, Brůna, Lucky, Ambrož, Barborka), přičemž zřejmě nejvýrazněji působila v inscenaci postava Půlnočníka, který zosobňoval cosi z lidové moudrosti a tu a tam se z jeho promluv ozývaly komentáře k aktuálnímu souvislostem. Neboť jak víme z kritických reflexí: „*Burian v textu dovedl uplatnit smělou nápověď, která unikla cenzuře: 'ještě všechny dni nezapadly... Na chytrého mrkni...a hloupého trkni...' Českého diváka tehdy ovšem trkat nebylo třeba.*“⁵⁶

V době okupace stihl Burian nastudovat ještě jednu inscenaci, která významně těžila z tradice lidového umění a svou dramatickou kompozicí vlastně kontinuálně navázala na předchozí suity. Byla uvedena pod názvem *U muziky*⁵⁷ s podtitulem *Jak se kdy v Čechách tancovalo* a představovala (jak už můžeme logicky domyslet z názvu) pásno lidových tanců. Nebyla to ovšem čistě pohybová záležitost, neboť ani zde neváhal Burian, umělec věčně okouzlený lidovou poezií, vypomocet si ke sjednocení a dramatickému účinku lidovými verši.

56 K dějinám české divadelní avantgardy, s. 284.

57 Premiéra *U muziky* se konala v D41 8.8. 1940.

3. INSPIRACE FOLKLÓREM V DRAMATICKÉM DÍLE JOSEFA TOPOLA

3.1. Zrod dramatického básníka

Dramatická tvorba Josefa Topola se započala v roce 1955⁵⁸ veršovanou tragédií *Půlnoční vítr*, která se svým historickým či spíše mytologickým tématem odlišuje od autorovy následující tvorby, nicméně již tehdy zřetelně naznačila jeho autorské možnosti a cit pro dramatické kvality textu a jazyka. Napsal ji jako dvacetiletý student pro Armádní umělecké divadlo, jež řídil Emil František Burian. Setkání s touto vyhraněnou osobností mělo na začínajícího autora určitý vliv a poznamenalo jeho tvorbu.

Topol začínal v Burianově divadle jako knihovník-archivář, a to ještě před tím, než začal studovat na DAMU dramaturgii. „*Vypadáš, že píšeš. Když něco budeš mít, doneš mi to*“⁵⁹, vzpomíná Topol na slova, s nimiž jej Burian na to místo přijal. Hned v příští sezóně pak Burian inscenoval *Půlnoční vítr*.

Topolova dramatická prvotina, zpracovávající námět staré české pověsti o lucké válce se opírala o tradiční principy kompoziční výstavby dramatu, díky osobitému jazykovému a tematickému řešení ale do strnulé dramatické produkce padesátých let vnesla jisté oživení. V době, kdy se česká dramatika soustředila výhradně na propagaci socialistických idejí a panujícího režimu, se Topol námětově uchýlil do české mytologie, aby formou básnického dramatu opěvoval nejryzejší lidské kvality, akcentoval lásku jako nejmocnější sílu v životě. Už v této hře Topol tematizuje napětí mezi jedincem a společností, uplatňuje metaforické postupy a dotýká se řady dalších motivů, k nimž se ve svých pozdějších hrách bude opakovaně vracet. Díky poetičnosti a obraznosti textu lze navíc *Půlnoční vítr* pokládat za první signál nástupu linie metaforického, básnického dramatu, která se rozvine zejména v šedesátých letech a za jejíž hlavní zástupce považujeme nejen dramata Topolova, ale také Hrubínova či Pavlíčkova.

Rozhodující podíl na vzniku této linie měla ovšem koncepce, kterou v pražském Národním divadle na sklonku 50. let prosazovali režisér Otomar Krejča a dramaturg Karel Kraus, kteří se také snažili mezi tehdejšími spisovateli najít autory schopné jejich představy o

58 Uvádím rok 1955, kdy byla hra poprvé inscenována, ale Topol ji začal psát pravděpodobně již v roce 1952.

59 *Rozhovor s Josefem Topolem*. Dostupný z WWW: <<http://www.pwf.cz/cz/archiv/rozhovory/1548.html>>.

dramatu realizovat. Nepřekvapí proto, že pod jejich patronací byla v roce 1959 uvedena Topolova druhá hra *Jejich den*⁶⁰.

Jejich den je hra pro autora svým způsobem zlomová, která se výrazně liší od jeho debutu a otevírá prostory jím prozkoumávané v jeho dramatech následujících (*Konec masopustu*, *Kočka na kolejích atd*). Ústřední konflikt této generační hry vychází z protikladu dvou životních postojů. Na jedné straně tu stojí mládí, které hledá vlastní ideály a pokouší se naplnit vlastní představy o životě, na straně druhé pak okleštěná životní perspektiva, pragmatismus sázející na ověřené jistoty a identifikující se s mechanismy každodennosti. Základním tématem hry je přitom práce a životní dílo.

Některé dramatické postavy svými promluvami i jednáním zásadně vybočovaly z ustálených principů poválečného dramatu a ideologických klišé, což přivedlo tehdejší kritiku k poněkud podrážděným reakcím. Podle slov Václava Königsmarka tím položil Topol na přelomu padesátých a šedesátých let „*důraz na vnitřní hodnotu života i vnitřní celistvosti lidské osobnosti, které lze dosáhnout jenom vědomým a harmonickým souladem mezi tím, jaký kdo je a co dělá*“⁶¹. Současně však nelze Topola jednoznačně považovat za autora politicky apelativního. Jeho cílem nabylo moralisticky ilustrovat vnější jevové stránky skutečnosti, nýbrž šlo mu o „*dramatickou analýzu vnitřního vědomí individua i důsledků, které z negativních tendencí vyplývají jak pro hodnotový systém člověka, tak pro skutečný obsah společenského života*“⁶².

Analogický přístup k tématu se prosadil také v Topolově další hře (*Konec masopustu*). Autor v ní opět nastolil téma odpovědnosti člověka za vlastní život, a to za situace, kdy se musí vyrovnat s nepříznivým společenským kontextem, z něhož se ztrácejí tradiční morální kritéria a jenž mladým hrdinům komplikuje, ba znemožňuje možnost jít vlastní cestou, nalézat pozici a držet se vlastního přesvědčení. Z hlediska struktury textu i dobových souvislostí představuje *Konec masopustu* oproti *Jejich dni* zásadní vývojový posun. Autorova spolupráce s Krausem a Krejčou tentokrát nepochybně posílila aktuální politický rozměr hry věnované problematice zkolektivizovaného venkova, ale ovlivnila i samotný tvar hry. Topol použil techniku polyekranu, která pracovala s řadou kratších a delších scén, blížíci se v praxi technice filmového střihu. Naplno se v *Konci masopustu* opět uplatnila Topolova inklinace k básnické práci s jazykem a dramatickou metaforou. Ani zde autor nechce působit jen na rozum diváka, ale také jej oslovit bohatou obrazností a

60 *Jejich den* měl premiéru v ND 31.10.1959.

61 KONIGSMARK, V. „Josef Topol : Konec Masopustu“. In *Česká literatura 1945-1970. interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 258.

62 Tamtéž., s.259.

neobyčejně poetickým jazykem. Jestliže se ostatně dobová kritika v něčem shodovala, tak v tom, že mladý autor má básnický talent. A právě tato Topolova schopnost vnímat poetičnost a obraznost jazyka byla patrně jedním z momentů, které jej přivedly k tomu, aby po vzoru E. F. Buriana přijal lidový jazyk a folklór jako takový za inspirační zdroj pro konstrukci vlastní dramatické výpovědi a pro tvůrčí divadlo.

Burian vnímal folklór především jako zdroj obrazných podob jazyka i života, divadelních mikrotvarů, z nichž moderní poetické divadlo dokáže vytěžit mnoho. Topolův vztah nemohl být o mnoho jiný, protože i on rozvíjí folklórní prvky nejen bez jakékoliv parodizující tendence, ale i bez sklonu k jejich „muzeizaci“. Dramatickým rozvíjením tradice lidového umění se přitom snažil vytvořit specifickou perspektivu umožňující odhalovat bolestné skutečnosti soudobého dneška. Burian s folklórem nakládal obdobným způsobem, řekněme snad jen ve větší míře a intenzivněji (v rámci celku díla důsledněji). Je proto přirozené, hledáme-li kořeny folklórní inspirace Topolovy právě v Burianových Lidových suitách, ve Vojně a dalších jeho inscenacích folklórního původu – tak jak byly obnoveny v padesátých letech. To, že svou formou fakticky ovlivnily Konec masopustu potvrzují Topolova slova v jednom z rozhovorů: „*Abych byl spravedlivý, myslím, že by mě nenapadl ten tvar, ten „způsob“, kdybych nezažil Emila Františka Buriana,...já měl štěstí, že někdy v těch letech, kdy jsem už u něho byl, začal inscenovat retrospektivy toho, s čím měl kdysi před válkou úspěch...Bez těchto představení E.F.Buriana bych asi nepřišel na to, nechat maskary ve své hře mluvit ve verších a udělat z nich hybný moment představení.*“⁶³

3.2. Konec masopustu

3.2.1. „Dramatický prolog k nové Topolově hře“

Tvůrčí spolupráce Josefa Topola s dramaturgickou dílnou Karla Krause a Otomara Krejči pokračovala i na počátku šedesátých let. Přes Topolovy překlady her A.P.Čechova a W.Shakespeara, které Krejča v Národním divadle inscenoval, vyústila v úzký vztah mezi dramatikem a jeho režisérem a pokračovala dále k vytvoření dramaticko-divadelní dílny Divadla za branou⁶⁴ až postupně dospěla do fáze, kdy je Topol charakterizován(a jistě po právu) jako spolutvůrce inscenačního slohu Krejčova divadla. Podle Barbary Mazáčové-Topolové našel Topol v Krejčovi režiséra, který jeho metaforice nejen bytostně porozuměl,

63 *Rozhovor s Josefem Topolem.* Dostupný z WWW: <<http://www.pwf.cz/cz/archiv/rozhovory/1548.html>>.

64 Divadlo za branou vzniklo v roce 1965.

ale dokázal ji také přebásnit do trojrozměrného prostoru jeviště.⁶⁵ A ústřední dramatický text (Konec masopustu), kterým se zde budu zabývat nejvíce, vyplynul právě ze spolupráce dramatického autora s konkrétním divadlem. Přes úspěšně se rozvíjející spolupráci s tehdejšími tvůrci Národního divadla, se však premiéra Konce masopustu, Topolovy třetí hry, nakonec nekonala na půdě tohoto divadla.

Umělecká skupina, která se v Národním divadle v této době formovala kolem divadelně vyhraněných osobností Krause a Krejčí totiž neváhala experimentovat a svými netradičními postupy vykazovala tvůrčí činnost, kterou vedení divadla počalo pod politickými tlaky přijímat s velkou nelibostí. Tato politizující aféra vyvrcholila nejprve v roce 1961 propuštěním dramaturga Krause a následnou rezignací Krejčí na funkci šéfa činohry⁶⁶. Zmíněné události předcházející prvnímu uvedení Konce masopustu působí jako dramatický prolog nové Topolovy hry, která ve své podstatě odsuzuje socialistické praktiky transformace českého venkova.

Dramatický text reflektující aktuální společenské dění takovým způsobem Národní divadlo nepřijalo. Premiéra Topolova Konce masopustu se tak odehrála 27.dubna 1963 v olomouckém Divadle Oldřicha Stibora, v režii Jiřího Svobody, ovšem z velké části zásluhou Krause a Krejčí. Krejča se dokonce na režii olomoucké inscenace významně podílel. Kritické ohlasy na první uvedení Konce masopustu dramatický text shodně přijaly a ještě téhož roku byla hra inscenována i ve Vídni⁶⁷. Příznivé okolnosti provázející první rok života Topolovy hry (domácí kritika se výjimečně scházela v názoru, že se jedná o drama nevšedních básnických kvalit, vysoko hodnotila též tvar a divadelnost textu) nakonec přispěly k tomu, že hned v následujícím roce mohla být uvedena už i v pražském Národním divadle a to v Krejčově režii.

3.2.3. Folklórní zdroje a souvislosti

Topol umístil dramatický děj do období lidového masopustního svátku a spojil ho s jeho folklórním původem i atmosférou. Čas lidového masopustu v minulosti pojímal období od Tří králů do Popeleční středy, přičemž až poslední tři dny tohoto období, známé také pod názvy fašank, končiny, bláznivé dny, ostatky či konec masopustu představovaly ty pravé oslavy, spojené s průvody masek, pochovááním basy a obžerstvím, neboť od Popeleční středy pak následovalo čtyřicetidenní období půstu, trvajícím až do Velikonoc. Masopustní

65 MAZÁČOVÁ, B. Básník a theatrum mundi. In *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha : 1993, s. 421.

66 Krejča však zůstal v ND i nadále jako řadový herec a režisér.

67 HOFFMANN, B. *České drama a divadlo ve druhé polovině 20.století*. Praha : Blug, 1992, s. 78.

úterý byl den, kdy oslavy vrcholily a Topolův Konec masopustu se odehrává právě v tomto jednom dni. Fakt, že se mnohokrát dramatický děj udá v horizontu necelých čtyřadvaceti hodin, není v rámci Topolovy dramatické tvorby jev nijak výjimečný.

Ačkoliv je masopust podřízen běhu církevního kalendáře, ve své podstatě nemá s liturgií mnoho společného. Masopustní rej masek odkazuje hluboko k tradici předkřesťanských obřadů, nejvíce však k římskému karnevalu. Význam římského označení carni-val je totiž velmi podobný českému maso-pust, i proto v této práci často používám termínu karneval (karnevalový atp), často také v souvislostech s „karnevalovou studií“ M.M.Bachtina. Římský carnival byl vlastně jeden den v roce spojený s dováděním maškar a velkolepým hodováním, ne náhodou konaný v období předělu přírodního cyklu (mezi zimou a jarem). Ve všech starých kulturách bylo vždy jakékoliv zlomové období v přírodě (např. slunovrat..) chápáno jako magický čas a proto i maškary římského karnevalu odkazovaly jako jisté mýtické ztělesnění na onen svět, s nímž bylo možno navázat kontakt právě v magické době masopustu. Období do něhož Topol svou hru ukotvil, tedy masopustní období některého roku patrně v druhé polovině 50.let, hraje poměrně významnou roli. Proměna přírodního cyklu tady jakoby umocňuje intenzitu proměny politického ovzduší a společenských podmínek. Zima pomalu odeznívá a ve vzduchu už tušíme jaro. Na českém venkově, kromě těchto změn klimatických, končí také období starých sociálních poměrů a hodnot (doba soukromého vlastnictví a po generace budovaných tradičních rodinných hodnot), aby mohl nastat „obrodný“ proces nového uspořádání - „jaro společnosti“ (komunismus a s ním spojená kolektivizace majetku). U Topola je tedy masopust obdobím změn na druhou. Je v tom naprosto zřejmý záměr zintenzivnit vnímání proměny českého lidového prostředí. Něco končí a cosi nového naopak začíná, tento proces je v přirozené harmonii ve sféře přírodního cyklu (střídání ročních dob, proces stárnutí, smrt - zrození apod..), pakliže se však o takovou proměnu pokouší člověk, byť „jen“ na úrovni systému společnosti, nemůže být nikdy zcela bezbolestná a svobodná (jak v Konci masopustu dokazuje osud rolníka Krále), neobejde se bez vnitřních nesouhlasů a jisté křečovitě disharmonie. Do ovzduší dynamických proměn navíc vtrhává jako větrný vír rej masopustních maškar, onen magický element, ale současně i statické ukotvení, jež nás v mnoha ohledech upozorňuje na místo, charakter i úroveň společnosti, v níž se dramatický děj odehrává. Postihnout charakter masopustních maškar obecnou definicí je naprosto nemožné. Je to svět mýtické obraznosti, tradičních figur i momentální nálady. Je to jakási síla, spíš energické těleso než skupina maskovaných osob, které v sobě obsahuje kus z pralátek lidové fantazie, historické zkušenosti, živelnosti, regionálního folklóru, vzletné poetiky i odpudivé

přízemnosti, archetypu a současně do sebe absorbuje aktuální pocity doby. Tak maškary v Konci masopustu mohou být jak antickým chórem, rozpustilým lidovým komediantem, tak i hlasatelem konkrétních politických názorů (komunistou). Všechny tyto polohy v sobě Topolův masopustní průvod maškar má.

Pro českou folklórní tradici je charakteristický obřadní průvod masek (maškar), který obchází vesnici s muzikou. To je primární scénář i pro Maškary z Konce masopustu. I ony vystupují za bohatého hudebního doprovodu, který si ovšem produkují samy (Maškara s bubnem, Maškara s trubkou). Ze specifických masopustních postav českého folklórního povědomí, jimž většinou náleží specifický kostým, rekvizita i chování, najdeme v Topolově hře vlastně jen Husara, jako postavu, která skutečně samostatně vystupuje a promlouvá. Ostatní Maškary jsou sice konkrétně vyjmenovány v seznamu osob v úvodu, nicméně v dramatickém textu vystupují jako kolektivní síla, které náleží společné jméno -Maškary. Patří sem Nevěsta, Ženich, Medvěďár, Medvěď, Bába s nuší, Nemluvně, Šašek, Kominík, Secesní švihák, Slaměný panák a Kůň. Tyto se nijak samostatně neprojevují.

Budeme-li hledat skutečné a konkrétní Topolovy folklórní inspirace v Konci masopustu, respektive jejich pravý původ, nalezneme je ve folklóru samotném, v lidových zvycích, jenž se provozovaly v místě dramatikova rodiště v Poříčí nad Sázavou. „...*když hledám kořeny tohoto zájmu, vzpomínám si, že jako dítě jsem poslouchal báby, které se u nás v Poříčí nad Sázavou scházely na draní peří. Všichni odrbávali pířka, i můj tatínek...a baby mlely a mlely...*“⁶⁸Jak potom sám dodává, v Konci masopustu zužitkoval právě *zápisky z draní peří*, autentické zážitky z dětství: *„jak jsem jako kluk chodil po vsi s masopustními průvody na konci jako cancour a chtěl jsem úprkem tomu podat ruku, než to všecko nadobro zmizí“* i znalost venkovského prostředí a konkrétních osob: *„Josefa Doležala, kostelníka, je ta hra plná. On mi byl předlohou i pro Smrťáka, ale zároveň i pro Krále...zaboha nechtěl vstoupit do JZD. Do poslední chvíle se držel svých pár políček...“* Topol cítil a ctil to přirozené sepětí vesnického člověka s lidovým uměním -metaforičností jazyka. *„Lidé z Poříčí nad Sázavou, snad nepřeháním, všichni byli tvořiví v jazyce...jeho mluva, jeho jazyk mě oslňovaly...“*⁶⁹

68 *Rozhovor s Josefem Topolem*. Dostupný z WWW: <<http://www.pwf.cz/cz/archiv/rozhovory/1548.html>>.

69 Tamtéž.

3.2.3. Funkce a důsledky folklórních prvků v dramatu

Fabulační konstrukce dramatu *Konec masopustu* by se dala rozdělit do dvou rovin. První linie je více příběhová a je i formálně silněji ukotvena v realitě. Je jí příběh odehrávající se na české vesnici v době kolektivizace. Ústřední postava sedláka Krále se dostává do konfliktu s předsedou obce a přívrženci strany. Král totiž jako poslední na vesnici nechce vydat svůj majetek do společného vlastnictví družstva. Druhá linie hry je naopak metaforická a alegorická. Tvoří vertikální nadstavbu -paralelu s první příběhovou linií. Obrazy této linie jsou povětšinou nedějové. Jejich aktéry jsou masky z masopustního průvodu, které jednájí podle pravidel karnevalového reje. Skrze ně do dramatu proniká magicko – mystická atmosféra, která se v souvislosti s tradicemi masopustu točí především okolo motivu smrti. Smrt, jak v reálné podobě (zabití Králova syna) tak i v obrazném smyslu (vynášení smrti, konec určité epochy) se stává dalším významným tématem hry. Co je však podstatné, je symbióza obou těchto rovin.

Protože základní formální i obsahové napětí v *Konci masopustu* vzniká právě ze vzájemného prolínání linií, které jsme výše označily za realistickou a alegorickou, není tedy možné, důsledně oddělovat jednu od druhé. Hra bez své alegorické roviny stala by se pouhým realistickým příběhem společensko-politického konfliktu individuí. Ovšem odmyslíme-li si zase ono reálné ukotvení hry, vyvstane nám poněkud nadsazený sled metaforických obrazů vycházejících z folklórní tradice. Proto jakkoliv důrazně se nám zpočátku jeví dramatická rovina, již jsem výše označila za alegorickou, jako nejsprávnější cesta k sledování folklórních inspirací v *Konci masopustu*, nelze ji nikdy zcela vymanit z té symbiotické celistvosti obou poloh dramatického textu. Toto sepětí vyrůstá z bytostné potřeby a Topol to ví a vědomě s tím pracuje. Neboť stejně jako v původním prostředí reálného venkova přirozeně koexistuje všední život pracujícího člověka s momenty, kdy je realita všedního života zpochybněna obrácením takřkajíc“na ruby“, jedná se tedy o momenty uplatnění karnevalového principu (čas svátku). Stejně tak existuje fabule dramatu, jako souvislý a nedělitelný proces života profánní a magicko - mystické úrovně. „*Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry*“⁷⁰ M.M.Bachtin tuto problematiku důsledně rozpracovává ve své knize *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* a jeho slovy možná nejlépe vystihneme i původní souvislosti k pochopení otázky -prolínání oněch dvou poloh života v Topolově *Konci masopustu*: „*Karneval nezná dělení na účinkující a diváky. Nezná rampu ani v zárodečné formě. Rampa*

70 BACHTIN, M.M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha : Argo, 2007, s. 14.

by karneval zničila!..V tomto smyslu nebyl tedy karneval uměleckým jevištním projevem, ale jakoby reálnou (jenom dočasnou) formou samotného života, která se nepředváděla, ale která se na dobu karnevalu skutečně prožívala...v karnevalu hraje sám život a rozehrává – bez scény, bez rampy, bez herců a bez publika, tj.bez specifických atributů uměleckého divadla – jinou, svobodnou formou seberealizace, vlastní obrození a obnovení na lepším základě. Reálná forma života je tu zároveň jeho obrozenou ideální formou...Za karnevalu hraje tedy sám život a hra se na čas stává životem. V tom je specifická podstata , osobitý způsob jeho existence“.⁷¹

V rámci lidového základu Konce masopustu, při odhalování jeho inspiračních folklórních zdrojů je důležité uvědomit si právě „charakter bachtinovského karnevalu“. Česká lidová masopustní tradice je totiž na principu karnevalu založena a chápeme-li Topolovo zobrazení folklórního masopustu ve hře jako přirozenou součást lidového života, chápeme jej právě a jedině v oněch realisticko-duchovních souvislostech jak byly výše popsány slovy M.M.Bachtina. A díky zachování těchto přirozených souvislostí při tvorbě dramatického textu, fungují lidové tradiční rituály (masopustní) ve hře nejen jako básnické obrazy folklóru dotvářející uměleckou hodnotu poetiky díla , ale také a to především jako sdělné prvky budující dramatického plynutí nejen v alegorické rovině díla.

Tak například už jen fakt, že u některých dramatických postav neznáme jejich „pravé“ reálné jméno, ale vystupují pod názvy označující charakteristické figury masopustních maškar, ačkoliv ve svých replikách nehovoří jen jejich specifickým metaforickým jazykem, ale vyjadřují se taky ke skutečnostem mimo tradiční scénář masopustního rituálu. Takovou postavou je Husar, kterého chápeme jako hlavního mluvčího sboru maškar, hybatele masopustního karnevalu, současně však taky jako jednoho z vesničanů, který se podílí „jen“ na spektakulárnosti masopustního veselí a tu a tam vystoupí z role Husara, přestože jím vlastně v realitě dramatu zůstává:

HUSAR: Z toho krev neteče, to je básnička.

(když seberefektivně obhazuje vlastní představení „v roli“masopustní maškary)

HUSAR: Můžeš se spolehnout šéfe.⁷²

(když souhlasně přijímá Smrt'ákovy instrukce k zesměšnění Jindřicha a pohanění jeho otce)

71 Tamtéž, s. 14-15.

72 TOPOL, J. Konec masopustu. In *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha :, 1993, s. 23. (dále citován jako konec masopustu)

Posuneme-li se v textu o několik stran dál, hovoří již metaforickým jazykem karnevalového živlu:

HUSAR: Stromy jsou žíhaný a nebe je červený. Jablíčka zrajou pod zemí. V povětrí lítají žáby. Vrabci zobají pod vodou. Kozy běhají pozpátku a listí shazuje vrby a olše...⁷³

Schopnost Husarovy "metamorfózy" ovládají i další postavy představující průvod maškar. Z reality kolektivizované vesnice 50.let (1.obraz -Předseda a Tajemník v úřadovně venkovského národního výboru řeší Králův vzdor vůči zabavování majetku a přitom vesničané připravují masopustní maškary) přecházejí pozvolna do nadčasové reality masopustní hry, v ní pak fungují bez křečovitých pocitů něčeho předstíraného, hovoří plynně veršovaným básnickým jazykem plným metafor, vyjadřují se stejně obrazně i svými těly (když je třeba promění se ve stromořadí nebo hejno vran viz. následující ukázka) a všichni kolemjdoucí (Králova rodina) přistupují na tuto hru a jakoby spoluprožívají stejnou realitu.

HUSAR: Tak přijď na jaře. Ukážeme ti, jak se dělají listy.

MARIE: A vy to víte?

MAŠKARY: My to nevíme, my to děláme.

/Zvednou paže se zařatými pěstmi, kolébají se v bocích, pohybují pažemi a předloktím, otvírají dlaně, vlní chvějivě prsty, bubny duní/

MARIE: Že vás to nemrzí tak brzy.

HUSAR: V dubnu s tím začneme doopravdy.

MARIE: */se k nim přiblíží/* Tady je to smutný. Ani pták tady nepípne.

HUSAR: Chceš slyšet vrány? */Tleskne do dlaní/* Kšá!

/Maškary začnou mávat pažemi, zaplní celé jeviště, ozve se mohutné krákorání vran/

MARIE: */se dívá vzhůru/* Panebože, těch je! Úplně zakryjou nebe. Kde se tu vzaly?

HUSAR: Letí na funus. Dodejchává zima.⁷⁴

Důležité momenty Konce masopustu, uvažujeme-li dále v intencích bachtinovského karnevalu, představují ve hře právě ty pasáže, kde vystupuje sbor maškar, většinou v pestrém dialogu s některou s ústředních postav. Maškary působí jako stmelující prvek, rezonanční

73 Konec masopustu, s. 34.

74 Konec masopustu, s. 25.

deska, která současně formuje životní přerod z reality všedního dne do snové reality karnevalového reje.

Na úryvku dialogu Maškar s Marií jsme si mohli všimnout té energické nespoutanosti, která se Topolovi skrze jazyk podařila vložit do replik masopustních postav. Pod vedením nápaditého šéfa (Husara) valí se karnevalový průvod masek jako velká voda, kterou nic nezastaví. Pohotově a přitom s vtipnou gradací básnického obrazu reaguje na jakékoliv podněty z venčí. Není nic, co by tuhle kreativní partu svobodomyšlné fantazie vyvedlo z míry. Tato dramatická skutečnost nás více či méně nutí zamýšlet se nad kapacitou prostoru, kterou nabízí svět karnevalu ve srovnání s realitou všedních starostí. Masopustní figury svým jednáním i promluvami představují svět neomezené hravosti, nepředvídatelných možností, svět, kde neexistují striktní kritéria dobra a zla. Maškary se nebojí smrti. Nakládají s ní ze své přirozenosti, a tak jak to umí nejlépe -hravě:

HUSAR: /zvedne šavli/ Pozdravte mrtvého!

MAŠKARY: /křiknou/ Živijó!⁷⁵

JINDŘICH: Tak proč vzdycháte?

HUSAR: Abys byl ovzdychanej.

JINDŘICH: Proč hraje trubka a buben?

HUSAR: Protože pochováváme krále.

JINDŘICH: Proč máte kropítko?

HUSAR: Abys neokoral.

JINDŘICH: A proč máváte tím kadidlem?

HUSAR: Aby ti bylo teplejc.

JINDŘICH: /nedůvěřivě/ Proč jste na mě tak hodný?

HUSAR: Aby tě přešel strach. Bojíš se smrti?

JINDŘICH: Ty ne?

HUSAR: Já mám pro smrt uděláno.⁷⁶

Svět masopustního živlu nezná strach. Je to zkrátka realita obrácená “na ruby“. Tu sílu jakoby ovládal jen rozpustilý vír lidských emocí a snů. Zároveň se ale tato živelná síla řídí v Konci masopustu podle předem daných instrukcí (získat Jindřicha, aby ho Smrt’ák mohl “zrychtovat“ a s masopustním funusem počkat až na půl šestou). I tak však zůstávají

75 Konec masopustu, s. 62.

76 Konec masopustu, s. 63.

výstupy maškarního reje ve hře minimálně bouřlivou improvizací, která je svými folklórními kořeny, odkazujícími k jakémusi archetypu a hlavně živelností a plasticitou jazyka autora, stržena do velkokapacitního prostoru karnevalové reality.

Nicméně jak už bylo řečeno, ty dvě úrovně života, které masopustní slavnost nabourává a současně spojuje, nelze nikdy úplně oddělit. Tedy ani básnický jazyk Maškar nezapomíná na problémy z všednodenní reality, jenž mají v Konci masopustu příchut' politicko-spoločenského napětí. Ba naopak skrze ně jsou tyto problémy vlastně vědomě, i když poněkud skrytě rozehrávány na úrovni metaforických výjevů lidového masopustu.

Masopustní rej se zcela vědomě zaměřuje na rodinu neústupného rolníka Krále. Hned první výstup Maškar, dialogické setkání s Marií (Králova dcera) je do jisté míry zosnováno jako jistý útok proti názorům a postojům jejího otce. Maškary skrze metaforický dialog skrytě míří na reálná fakta (Mimo jiné staví Marii před skutečnost, že ačkoliv je půvabná a žádaná, nedostane se příliš ven, neboť výchovné praktiky jejího otce ji zavazují k práci na rodinném hospodářství). Když se pak Maškary ve 4.obraze setkávají se slabomyslným Mariiným bratrem Jindřichem, jedná se už vlastně o předem promyšlenou akci, jejímž „režisérem“ je jen zdánlivě karnevalový vůdce Husar. Ve skutečnosti za nápadem nahradit Masopust, jež má symbolizovat pohřbívání zimy, Královým synem Jindřichem a vykonat tak skrze tento tradiční folklórní rituál symboliku aktuálnějších konotací -pohřeb „posledního krále lánů“, stojí postava místního holiče Smrt'áka a v širší perspektivě také celá venkovská společnost, která tradičně ze statutu anonymní většiny odmítá jinakost revoltujícího jedince (odmítajícího podepsat přihlášku do družstva). Společnost chápe chování Krále jako zpátečnické vůči vývoji, avšak ve skutečnosti mu spíš nemůže odpustit fakt, že si vědomě zachovává *konzistenci lidských a životních hodnot*⁷⁷. V těchto souvislostech lze pak sbor masopustních maškar v Konci masopustu vnímat také jako mluvčí sílu společenského prostředí. Maškary -maskovaní obyvatelé vesnice, získávají s masopustní maskou anonymitu a současně odvahu projevit skryté stránky své osobnosti. Jakoby až převrácená realita karnevalového reje umožňovala odhalit vnitřní napětí společenského života a vyzdvihnout jej na povrch pod alibistickou rouškou masopustní slavnosti. Protože maškarám je dovoleno vše, nemusí brát ohledy na okolnosti sousedského soužití, neuznávají hodnotový řád. Ve svém davu navíc nabízejí bezvadný úkryt pro každého zbabělého člověka. I odtud pramení lhostejné, škodolibé až kruté vystupování kolektivu maškar v Topolově hře, které se uplatní

77 KONIGSMARK, V. „Josef Topol : Konec Masopustu“. In *Česká literatura 1945-1970. interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 262.

nejvíce právě v zacházení s duševně zaostalým Jindřichem, aby se symbolické pohřbívání syna mohlo záhy stát výmluvným gestem nelibosti vůči jeho otci.

Setkání průvodu maškar s Králem v 6.obrazu je pak klíčovým dialogem hry, ať už na ni nazíráme z jakéhokoliv úhlu pohledu. V každé studii zabývající se Topolovým Koncem masopustu se setkáme alespoň s částečnou citací tohoto dialogu. Z hlediska, jaké se v této práci snažím postihnout, je důležitý neméně. Nabízí snad nejnázornější konfrontaci karnevalové nespoutanosti s pragmatickou realitou vzdorného Krále, setkání dvou poloh jednoho světa i jejich vzájemné sepětí, obohacené o prolínání metaforických promluv. Je to konfrontace dvou postojů i momentálních úmyslů:

HUSAR: */nadneseně/* Rolník František Král: Nechť se dostaví! Ihned!

Král zvedne pátravě hlavu. Maškary vypísknou smíchy.

KRÁL: *(se otočí)* Co tu děláte?

MAŠKARY: Chceme si nadejít.

KRÁL: Přes moje pole?

MAŠKARY: Přes vaše pole.

KRÁL: Kam jdete?

MAŠKARY: Do Černýho lesa. Nesem tam zlý děti

KRÁL: Zlý děti?

MAŠKARY: Jo, hodíme je vlkům!

...

KRÁL: Ani šlápnout! Všude jinde si můžete nadejít, patří vám všechno.

HUSAR: Nám patří jenom bubínek a trubka. To je náš majetek, naše pejcha!

Ozvou se bubny a trubka velmi honosně

Jenomže to je všeho všudy jen půlka. Někdo to musí slyšet. My si jdeme pro vaše uši.

KRÁL: Pro moje uši?

HUSAR: A pro vaše oči.

KRÁL: Pro moje oči?

HUSAR: A pro vaši duši.

KRÁL: Co máte na mý duši?

MAŠKARY: Chceme z ní něco mít!

KRÁL: To věřím! Ale já se budu dělit jen se svými dětma: těma slyším, těma se koukám, ty leží na mém srdci, do nich si ustelu, do nich se obrátím, oni budou živý z mé duše.⁷⁸

Tento dramatický úsek v sobě vlastně obsahuje celý základní konflikt hry. Všimněme si, že hned v úvodní replice Husar rozpoutává dialog jakousi vědomou provokací, když zopakuje rozhlasovou výzvu z prvního obrazu (kdy Tajemník hlásil do mikrofonu obecního rozhlasu, aby se rolník František Král dostavil na místní národní výbor)⁷⁹. Škodolibé Maškary vědí co chtějí hned od počátku. Motivují svými promluvami odpovědi Krále, jakoby rozdmýchávaly ohnisko skrytého konfliktu, prověřovaly Krále zda je to on, komu mají ještě dnes provést onu morbidní vylomeninu. Schválně byt' nepřimo (prostřednictvím metaforického jazyka) provokují rolníkovu řeč, aby pak jen strážily uši, zda slyší to, co slyšet chtějí. Samozřejmě že Maškary neočekávají, že by je Král přes své pole nechal projít. Vědí o tom, že lpí na vlastní půdě a vůbec hodnotách rodinného majetku i práce a pod ochranou masopustního kostýmu, se zbraní v ústech (jejich hravý básnický jazyk) si lehce dovolí vyvolat konfliktní dialog a přitom se nebát. Vždyť ony nakonec jsou „jen“ maškarami, prchavými bytostmi dočasné slavnosti, kterým patří jen *bubínek a trubka*. Naopak Král je tady v nevýhodné pozici „nahého“ zástupce všední reality a reálných problémů, který se naprosto nemá za co schovat. Nutno dodat, že Král ani takovou skrývací potřebu nemá. Disponuje svým pevným přesvědčením a věří ve správnost svého počínání, proto také zůstal v tomto ohledu vesnickým solitérem. Přesto si všimněme, jak na konci výše citovaného dialogu jakoby postupně přejímal básnický jazyk masopustních figur (když říká, že slyší, kouká...svými dětma). Přistoupil na hravou rétoriku karnevalového reje a přitom si udržel své promluvy v pevné síle „selského rozumu“ zemitého rolníka. Kromě toho, že Král svou replikou demonstruje sílu vlastní argumentace, neboť Maškary už se na okamžitou bezprostřední reakci (jak už jsme si v jejich případě zvykli) nezmůžou, vyrůstá nám tady doslova před očima ukázkový příklad přirozeného sepětí venkovského člověka se schopnostmi vyjádřit skutečnost básnickým jazykem s obrazností. Tedy to, co můžeme chápat jako jednu z bytostných charakteristik folklóru.

Setkání Krále s Maškarami posléze vyvrcholí jakousi metaforickou hříčkou. Když nad horizontem Králova pole poletuje skřivánek, který zde zafunguje jako určitá metaforická rekvizita a stane se symbolickým zobrazením Krále a jeho osudu. Tuto folklórní tendenci

78 Konec masopustu, s. 39.

79 Konec masopustu, s. 10.

připodobňovat člověka a jeho chování k přírodním jevům, rozpoutají při pohledu na skřivánka poletujícího nad promrzlým únorovým polem Maškary (jak jinak), respektive jejich pohotový mluvčí Husar:

HUSAR: To je ten, co se nebojí zmrznout.⁸⁰

Tím, kdo nemá strach z umrznutí (pomyslného konce), má být v tuto chvíli Král (skřivánek), který paradoxně odsoudí sám sebe hned v další replice:

KRÁL: Já nejsem prorok, ale tohle mu přijde draho.⁸¹

A jakoby v duchu většinového názoru společnosti, s dávkou jisté přízemnosti zazní rada i obava (o osud osamocенého jedince -skřivánka na zimní obloze) dalšího přihlížejícího:

CIHLÁŘ: Jdi dolů hloupej, tam zmrzneš!

HUSAR: Spadnul na vaše pole. Můžeme si ho zvednout? Třeba bysme ho zadejchali?⁸²

Maškary pokračují „po svém“, vnímají skřivánka, jako možnost přechytračit Královu neústupnost a přece se dostat na jeho pole, když se stylizují do polohy jeho starostlivých ochránců. Na první pohled je tady patrný rozdíl různého vnímání trojjediné reality skřivánka. Zatímco pro Maškary je skřivánek hned od začátku určitý podnět k rozvíjení dalších konotací, Cihlár jej chápe přímo (jako fakt) jako politováníhodnou skutečnost, tak Král, pokud je vůbec ochoten připustit tuto možnost (neboť bytostně není z těch, kdo uvěří i neopodstatněné lži jen proto, že byla vyřčena většinovým kolektivem), pak ji hodnotí v rámci vlastního úsudku, podmíněného vnitřní potřebou souladu s přírodními cykly:

KRÁL: Jakýho skřivánka? Je zima na skřivánka.

...Mně nepověsíte bulíky na nos. Žádněj skřivánek nezpíval...⁸³

Podobně jako s „metaforickou rekvizitou“ skřivánka, jejíž kořeny musíme hledat ve vyjadřovacích schopnostech folklóru, pracuje Topol na mnoha místech hry. Motiv s jablkem rozvíjený nejprve při setkání Maškar s Marií (2.obraz) a opakovaný později i v 10.obraze, když Maškary „pochovávají“ Jindřicha, tady vystupuje jako vícevýznamový symbol. Oba sourozenci Královi, přesto, že jednají odděleně, nabízejí Maškarám jablko jako dárek. Pro

80 Konec masopustu, s.40.

81 Konec masopustu, s. 44.

82 Tamtéž.

83 Tamtéž.

Marii i Jindřicha však jablko neznámá jen pokrm, má pro ně hodnotu malého přírodního zázraku, který spíš než k jídlu je určen k potěšení obdarovávaného. Reprezentují tím hodnotový řád rodiny, založený na sepětí člověka s přírodou.

JINDŘICH: Dám ti krásný červený jabko. Nedám ti jich víc, aby tě nakrmily, dám ti jedno, aby tě potěšilo.

HUSAR: Za potěšení nedám.⁸⁴

Maškary prostým potěšením z jablka pohrdají. Pokora vůči plodům přírody, jakou v sobě chovají Marie s Jindřichem je jim cizí. Jak by taky nebyla, když doba trvání masopustního veselí (realita Maškar) je natolik omezená, že žádný strom tak rychle neplodí. Je vlastně mimo jejich realitu. Navíc kreativní svět Maškar dovoluje, aby si strom kdykoliv vytvořily samy (viz. setkání s Marií). Jablko tady může fungovat i jako symbolický střet dvou životních pohledů. Na jedné straně (Královi) život spjatý s přírodním cyklem, respektující jeho časovost a na straně druhé (reprezentují Maškary) život založený na dočasně platných pozemských hodnotách, arogantní vůči přírodním zákonitostem, připomínající krátkozrakost politiky.

Lidové motivy, jejichž platnost se otevírá v mnohavýznamové rovině, rozvíjí Topol v Konci masopustu poměrně často. Dalo by se říct, že doplňují a obohacují metaforickou linii hry. Patřil by sem například ještě motiv rukou, rozvíjený opět v rodinných souvislostech rolníka Krále. Odkazující nejen k práci, ale též k jakési výpovědní hodnotě o stavu člověka. Proto otec, jehož syn ho veřejně zhanobil, reaguje na situaci takto:

KRÁL: ...Koukni se na svý ruce!⁸⁵

Nebo “přerovnávaní“ vajec při klíčovém dialogu Marie a Rafaela (9.obraz) symbolizující křehkost jejich vztahu. Hodnotu zajímavého symbolického atributu má i zelený věnec, který dostává ve 14.obraze (u muziky) Věra od Maškar, jako určitý druh upozornění na Věřinu situaci neprovdané ženy.

Jména postav mají v Konci masopustu často již na první pohled zřejmou příznakovost. V podstatě se dá říct, že syžet dramatu je realizován paralelně se rozvíjejícími příběhy jednotlivých postav. Jejich označení (postav) je pak příznačné jejich charakteru osobnímu i charakteru svého příběhu. To platí zejména v případě klíčové postavy posledního

84 Tamtéž., s. 84.

85 Konec masopustu, s. 76.

vzdorujícího rolníka ve vsi Františka Krále. Jeho příjmení tady archetypálně konotuje schopnosti neústupného vládce, který si je vědom své moci i zodpovědnosti. Vládne své půdě, majetku, práci i rodině a odmítá se o to nechat připravit. Je to král, který věří v sílu tradice rodového dědictví a celkového odkazu svých předků. Pokusíme-li se vytvořit jakousi symbolickou hierarchii postav ve hře podle jejich jmen, zjistíme, že z tohoto hlediska není Králi nikdo nadřazen a z obsahu textu tušíme, že za touto dominantní pozicí stojí také výše morálního kreditu. František Král je jako zosobnění panovníka, který neutíká bez boje. Nemůžu si pomoci, ale za Topolovým nápadem pojmenovat “posledního mohykána“ soukromého vlastnictví na českém venkově, jakoby stála okřídlená věta „*Toho boh dá nebude, aby český král z boje utíkal...*“, s lehce ironickou nadsázkou odkazující k linii hrdinných králů malých českých zemí, jejichž vnitřní síla vyvěrající z lásky k zemi, z potřeby uchovat dědictví otců svým synům a snad trochu i z vlastní ješitnosti, jim nedává utéct z předem prohraného boje. Z pohledu dramatického vyústění konce masopustu (smrt Králova syna Jindřicha) se tady navíc odkrývá až netušená biblická konotace krále jako toho, jemuž přísluší zachovávat Boží řád ve jménu společnosti (národa), ale jehož provinění je vždy trestáno přísněji než selhání druhých.

Proti osobnosti Krále stojí ve hře nejdůrazněji postava-neosobnost Smrt'áka. Ačkoliv jeho pozice je spíše divácká či pozorovatelská, jak už bylo dříve naznačeno, je právě on iniciátorem skutečnosti, že se masopustní slavnost zvrhne v útok proti stanoviskům Krále. I když stojí za celým tím masopustním řáděním, k Maškaram samotným se příliš nehlásí. Udrzuje si bezpečnou vzdálenost a vytváří tím přímou opozici k postavě Krále jakéhosi zbabělého antihrdinu. Ale vraťme se zpět k příznakovosti jeho pojmenování, které má opět povahu archetypu. Smrt jako záhubný či destruktivní proces je s postavou Smrt'áka úzce spjata, byť ne zcela jednoznačně. Smrt'ák je totiž na první pohled sympatický vesnický holič, hlavní organizátor místní zábavy. Nakonec je to však on, kdo „pohřbí“ Jindřicha. Nejprve z něj „udělá mrtvého“ pomocí šminek, později zrežiruje maškarní akt v němž je Jindřich „pohřben“ a nakonec i příčinu Jindřichovy skutečné smrti musíme hledat v té síle, kterou Smrt'ák rozpoutal. V průběhu dramatického dění se odkrývá skutečná Smrt'áková podoba. Je to chladný, bezcharakterní jedinec, jehož nápady se rýsují v poloze intrik. V podstatě je ve hře postavou, reprezentující nebezpečný typ člověka. Nedělá mu problém přizpůsobit se a zároveň své postoje společensky obhájit. Je velký manipulátor a jeho charisma mu toto umožňuje, nicméně kdykoliv začne „přituhovat“, vytratí se, aby zase zítra mohl žít svůj život přizpůsobivého živočicha bez zodpovědnosti. Je vlastně ideálním člověkem pro život v komunistickém prostředí politické totality.

Postava holiče Smrt'áka pochopitelně není jedinou variantou motivu smrti v Topolově hře. Můžeme říct, že smrt je v dramatu všudypřítomná. Objevuje se v dialozích na symbolické i faktické úrovni. Je neustále připomínána Husarovou šavlí, která se nakonec stane skutečnou usmrcující zbraní a má mnoho dalších podob. Období masopustu je navíc se smrtí (koncem) spojeno odpradáвна a lidový fenomén symbolického pochovávání se v Konci masopustu uplatňuje hned ve více rovinách.

Topolův nápad vsadit děj hry do lidového prostředí ještě nevyvanutých folklórních tradic a konkrétně do období končících masopustních oslav (které vrcholí pochováním tedy symbolickou smrtí) se jeví jako takřka geniální. Bez složitých fabulačních konstrukcí se mu tak podařilo vytvořit dramatický svět, v němž se spontánně setkává stará lidová tradice s palčivými problémy aktuální reality. Smrt jako magicko – mystický rituál tady potkává smrt skutečnou a společně pohřbívají nejen zimu, basu či Baccha a Jindřicha, ale také jednu celou epochu lidského žití. A to navíc v kompaktním i když poměrně složitém dramatickém tvaru, kde každá replika má své opodstatnění a každá část v sobě zrcadlí hodnotu celku. V jazyce, který je metaforičností doslova „prošpikován“ jakoby hra byla přímým pokračovatelem lidově hravé jazykové tvořivosti a obraznosti, na níž upozorňoval a o níž usiloval i E.F.Burian. Metafora (základní prvek folklórního vyjadřování) se Topolovi stala prvkem zásadně určujícím celou dramatickou kompozici. Konec masopustu je tedy třeba považovat za drama výsostně metaforické.

4. ZÁVĚR

V Burianově Vojně jsme viděli, jak je možné vytvořit důrazně protiválečnou inscenaci i s využitím dětských lidových říkanek a her. Jak se může zdánlivě prostý verš proměnit v tragickou skutečnost, bez toho aniž by se ho kdokoliv snažil zdeformovat. Jednoduchým, ale velmi účinným způsobem zpracoval Burian folklórní látku do scénického celku plného vnitřních metaforických kontrastů, aby mu z toho nakonec vzešel kompaktní a plně funkční tvar s jednoznačnou výpovědní hodnotou.

V Lidových suitách pracoval jiným způsobem. Nechával promlouvat lidovou tradici přímo z doby své působnosti. Bez větších obav ji zavedl o dvě staletí nazpět, umístil do podmínek starého ochotnického divadélka, navlekl do tradičních kostýmů a nechal se na ni dívat z dnešního pohledu. Celou ji takto „moderně“ odcizil, s předpokladem, že společensko-politické pocity pobělohorských nevolníků a českých obyvatel okupovaného národa najdou k sobě cestu i tak. A našly.

Josef Topol zacházel s folklórní tradicí poněkud jiným způsobem. Maškary v jeho Konci masopustu už nebyly jen projevy lidové obřadnosti z dávných dob, byly zpřítomněnou leč nesnadno defínovatelnou silou, která si drze dovolovala co se jí zachtělo, podobně jako vládnoucí komunistická moc. Za Topolovými Maškarami už tušíme skutečné lidi, obyvatele vesnice, kteří potřebují masku a pocit většinové souhry názoru.

Jak Burian tak i Topol přistupují k folklóru s velkým vnitřním pochopením. Díky tomu, že jej jako zdroj tvůrčí inspirace nepodceňují, ale naopak vidí v něm možnost jak vyjádřit věci bytostně lidské i „nadlidské“, mohou tvořit díla aktuální svými promluvy a přitom staré jako lidstvo samo hodnotami, které zobrazují.

5. SEZNAM LITERATURY

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Argo, 2007. 489 s.

BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha : Národopisná společnost československá, 1940. 314 s. Knihovna STEZKA, sv. 4.

BURIAN, Emil František. *Láska, vzdor a smrt*. Praha : Československé divadelní a literární jednatelství. 50 s.

BURIAN, Emil František. *Vojna*. Praha : Orbis, 1955. 337 s.

BURIAN, Emil František. *I. Lidová siuta: Hra o 3 dílech*. (Hra nebyla oficiálně vydána -možnost prezenčního studia v knihovně Divadelního ústavu v Praze)

BURIAN, Emil František. *II. Lidová siuta: Hra o 3 dílech*. (Hra nebyla oficiálně vydána -možnost prezenčního studia v knihovně Divadelního ústavu v Praze)

ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla*, sv. 4. Praha : PANTON, 1987. 435 s.

ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla*, sv. 5. Praha : PANTON, 1988. 380 s.

FRAZER, James George. *Zlatá ratolest*. Praha : Odeon, 1977. 734 s.

GALÍK, Josef aj. *Panorama české literatury*. Olomouc : Rubico, 1994. 547 s.

HERMAN, J. „Básnické drama Josefa Topola, Františka Pavlíčka, Ludvíka Aškenazyho“. *Amatérská scéna*, 1992, roč. 29, č. 2, s 10-11.

HERMAN, J. „Konec masopustu Josefa Topola“. *Amatérská scéna*, 1992, roč. 29, č. 3, s 10.

HOFFMANN, B. *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století*. Praha : Blug, 1992.

HORÁK, Jiří. *Naše lidová píseň*. Praha : Jos. R. Vilímek, 1946. 155 s.

HOŘÍNEK, Z. *Divadlo jako hra*. Brno : Blok, 1970.

JANOUSHEK, P. *Studie o dramatu*. Praha : AVČR, 1993.

JUNGMANNOVÁ, L. „Čas a maska v Konci masopustu“. *Divadelní revue*, 2002, roč. 13, č. 3, s. 34-45.

KROČA, David. *Poetika dramatu a básní Josefa Topola*. Brno : Paido, 2005. 123 s.

- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host, 2002.
- LUKEŠ, M. *Umění dramatu*. Praha : Melantrich, 1988.
- MACHONIN, S. „Konec masopustu aneb pátrání po pravdě“. *Literární noviny*, 1963, roč. 12, č. 22, s. 4.
- MARTINKOVÁ-ONDRÁŠKOVÁ, Jitka. *Časovost v dramatické tvorbě Josefa Topola*. Brno : JAMU, 2008. 222 s.
- MAZÁČOVÁ, B. „Brožura o Topolových hrách“. *Divadelní revue*, 2000, roč. 11, č. 3, str. 76-78.
- OBST, Milan; SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha : Nakl. Československé akademie věd, 1962. 324 s.
- SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939-1941*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980. 429 s. Literárněvědné práce, sv. 24.
- SRBA, Bořivoj. *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha : Divadelní ústav, 1981. 246 s.
- SOCHOROVÁ, Ludmila. *Člověk a lidová kultura: Člověk a lidové divadlo – lidové divadlo v životě člověka*. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 2004. 107 s.
- ŠŤASTNÝ, Radko. *Čeští spisovatelé deseti století*. Praha : HQ Kontakt, 2001. 503 s.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. „K metaforičnosti Topolova Konce masopustu“. In *Studia Bohemica VII*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. 8 s.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Topolovo básnické drama*. Olomouc : Danal, 1999.
- URBANOVÁ, A. „Pohřeb zimy“. *Kulturní tvorba*, 1963, roč. 1, č. 19, s. 13.
- VEDRAL, J; KÖNIGSMARK, V. *Bloudění a východiska dramatiky 60. – 80. let*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1990.
- KÖNIGSMARK, V. „Josef Topol: Konec masopustu“. In *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakl., 1992, s. 258-267.
- TOPOL, Josef; In *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha : Československý spisovatel, 1993.
- ZÍBRT, Čeněk. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha : Vyšehrad, 2006. 636 s.

