

Historie / etnografie / archeologie

Masopustní obchůzky jako forma divadelního projevu

Shrovetide walks as a form of dramatic expression

Dana Přenosilová

Abstract

One of the types of folk theatre that has been kept up to now is a walking theatre. Shrovetide walks in the regions of Beroun and Hořovice, the topic of the article, mean a very complicated, structural system. They bear in themselves the dramatic role as well as the entertaining role. It means they are theatre and metatheatre at the same time. Carnival participants demonstrating a custom perform the situation that is theatrical itself. It is possible to compare performing folk customs with demonstration of the original Passion Plays, i.e. with the theatre about theatre, with metatheatre. This metatheatre serves as the continuing tradition of Shrovetide walks. The gist of the carnival theatre however enables to join the metatheatre with the theatre itself, with the proper theatrical expression, in which the actual theatrical creation bounded with traditional sign means is applied in order to shape the character of Shrovetide theatre.

Divadlo masopustních obchůzek představuje velmi složitý, strukturovaný systém. Obsahuje v sobě jak složku čistě divadelní, tak složku zábavnou, je divadlem i metadivadlem současně.

Za metadivadlo lze označit fakt, že v současné době aktéři masopustních obchůzek předvádějí oběje, a to proto, že tento oběje je z hlediska svého vnitřního smyslu plně antikvován.

Účastníci předvádějící oběje předvádějí divadlem to, co samo obsahovalo divadelní složku. Předvádění oběje je možno přirovnat k dnešnímu provádění tradičních pašijových her. Tedy k divadlu o divadle, k metadivadlu. Toto metadivadlo slouží jako zdůvodnění pokračování tradice masopustních obchůzek. Podstata masopustního divadla však umožňuje propojit metadivadlo s vlastním divadlem, s vlastním divadelním projevem, v němž se uplatňuje již vlastní divadelní kreativita, svázaná ovšem s tradičními znakovými prostředky spoluvytvářejícími charakter masopustního divadla. Divadelní podstata umožňuje aktérům opustit půdorys tradičního masopustního divadelního projevu a organicky přejít do podoby současného kamenného divadla.

Princip metadivadla formálně zdůvodňuje realizaci masopustních obchůzek, zatímco vlastní divadlo obsažené v masopustních obchůzkách činí toto metadivadlo schopným života a umožňuje jeho spontánní transformaci. Tvoří vnitřní odůvodnění realizace masopustního divadla, to jest masopustní obchůzky jako zábavy i jako divadla současně, pracujícího s principy exemplifikace a parodické destrukce, umožňující jak vlastní hereckou realizaci nositelů zvyku, tak i aktivní recepci diváky.

Dramatický půdorys divadla masopustu je určen prostorem, kterým je ve většině případů ulice a odděleností aktérů od ostatních maskováním. Podvojný dialog, komunikace mezi hercem, maškrou, která předvádí charakterizační výstupy specifického druhu, interakce mezi ní a divákem či účastníkem divadla, je dalším dvojným divadlem, divadlem uvnitř sebe a divadlem kolektivním. Interakce, kterou vstupuje divák hry masopustního původu, není již přímou komunikací jednotlivých individuí.

Divák se v určité situaci se stává svého druhu hercem, který neprovádí formální přeměnu maskováním, avšak tím, že s maškrou komunikuje, že reaguje na její podněty, se stává spoluvtvořcem, spoluhercem výstupu maškary. Bez této souhry herecká akce ztrácí smysl.

Divák musí tedy zůstat nemaskován, respektuje nereálnou skutečnost, vystupuje ze své reálné situace a improvizuje, aby vyřešil situaci vzniklou v nové divadelní realitě.

Masopustní divadelní projev tedy představuje zvláštní formu totálního divadla, seberealizaci herců ve vytvořeném formálním společenství ad hoc, kde všichni jsou současně herci i obecně, kde neexistují hranice mezi scénou, publikem, hereckým projevem, divadlem a zábavou.

Forma masopustní hry, která se odehrává především akcemi maškary v masopustním průvodu, představuje zvláštní, jedinečný typ, vycházející z primárního vrozeného herectví a chápání hry a herectví.

Při pokusu o typologizaci celého fenoménu masopustních obchůzek je možno hovořit o divadlu ve stadiu zrodu, divadlu vnímaném jako reálný život,

tvořícího základ k přechodu k vyššímu typu, nikoliv intelektuálně vysoce sofistikovanému, k divadlu selskému. Lidové divadlo pracovalo, v podstatě až do období nástupu televizního media, s názorným rozdílem mezi postavou a osobou, souhrou a dějem, scénou a místem děje.

Lidové divadlo pracovalo s jinými znaky, lépe řečeno, s jinou kvalitou znaků než divadlo kamenné. Jiný druh kódování vytvořil formálně jednoduché znaky, které je možno charakterizovat jako redukované, ve své podstatě více celostní. Tyto znaky jsou sice z hlediska šíře vyjádření chudé, o to však více výstižnější, více se vztahující k vlastní podstatě, komplexnější.

Nelze tedy říci, že by divák lidového divadla, pevně spjatý s lidovým prostředím byl např. v 19. století odlišný od diváka v prostředí městském, že by jeho prožitek byl méně intenzivní, zejména citově. Rozdíl spočívá v tradičním kódování a tradiční ikonografii. Je možno hovořit o vysoké míře stylizace, daleko vyšší než v divadle kamenném, kde by, na základě jiného kódování, působila nevěrohodně a groteskně.

Lidové divadlo tohoto druhu je založeno na názorné odlišnosti technické a obrazové představy a přibližuje se výtvarnému umění (viz. antické herecké masky). Primární herectví masopustních obchůzek je herectví vytvářené na základě herectví dětského, to jest hraní si na něco. Primární podněty tohoto herectví, tedy napodobování, radost, empatie jsou přirozeným hereckým školením, které plně dostačuje k realizaci masopustního herectví. Rozdvojení na hrajícího a hrané, dvojitá představa, je jen formálním rozdělením.

Zásadní význam v odlišnosti od kamenného divadla tvoří kvalita divadelní prostoru. Zatímco toto divadlo nutně potřebuje formální rozdělení prostoru na hlediště a jeviště, neboť jedině jeviště vytváří předpoklad pro iluzi hry (prostor, který znamená svět), divadlo obchůzkové tuto podmínku nevyžaduje, ba dokonce se může odehrávat pouze v nerozděleném prostoru.

Sofistikované divadlo by pominulo jako umění obrazové, prostor by se změnil v estetizovaný život jako v moderní podobě karnevalu. Divadlo, o němž je řeč, je složitým útvarům obsahujícím složku hudební, taneční a herní. Je, jak již řečeno, divadlem ve stadiu zrodu, v němž se stírají rozdíly mezi hercem a divákem. Toto divadlo není divadlo jednoty času, místa a děje, toto je divadlo elementární, fragmentární divadlo hereckých izolovaných akcí, majících však svoji strukturu, logiku a průběh, divadlo typů, symbolů, hereckých etud.

Masopustní průvod se blíží současné podobě karnevalu, především použitím masek, není to však karneval. To, co jej odlišuje, je již zmíněná divadelnost, propojení divadla a zábavy, kvalita emocionálního náboje a především komunikace.

Principy masopustních obchůzek jako divadelního projevu lze blíže ozřejmit principy divadelní semiotiky.

Základní mechanismy divadelní fikce odpovídají základním mechanismům lidské interakce, přesněji lidské komunikace. Společenský život, který je rozložen jako kontinuální představení, lidská komunikace, ve své podstatě obsahuje i divadelní podstatu. Divadlo je schopno odrazit celou lidskou komunikaci. Divadlo je tedy jednou z forem lidské komunikace. Je komunikací o komunikaci. Divadlo v sobě obsahuje přímou lidskou komunikaci, formu o lidské komunikaci, a modelaci lidské komunikace lidskou komunikací. Lidskou komunikaci je možno definovat jako komunikaci divadla s divákem, tedy kolektivního autora divadelního představení včetně herců jako autorů hereckých kreací, s kolektivním divákem. Formu o lidské komunikaci představuje komunikace a interakce dramatické osoby s jinou dramatickou osobou a modelování lidské komunikace lidskou komunikací, představuje komunikace a interakce herecké postavy s jinou hereckou postavou, tedy komunikaci a interakci, pomocí níž je komunikace dramatických osob reprezentována.

Divadlo pracuje se čtyřmi základními informačními situacemi, a to současně, tedy s přítomným originálem, přítomným modelem, prezentovaní origi-

nálu, tedy ostenzí a neostenzivním sdělováním pomocí modelu. I když pracuje divadlo se všemi těmito informačními situacemi současně, přednostně využívá tzv. token: token modelování, kdy jedinečný exemplář je modelován v měřítku 1 : 1, je nazýván token a třída všech jedinečných exemplářů stejného druhu vytváří type. Jinak řečeno, jde o model v životní velikosti, který stojí na rozhraní mezi modelováním a ostenzí.

Divadlo jako zvláštní druh metakomunikace pracuje v podstatě s quasi token: token metodou, zaměřuje se na komunikaci tělesnou s tím, že modeluje celou lidskou komunikaci. Modely, které nabízí umění jsou konfrontovány s modely individuálními, s modely jednotlivce. Pokud model odpovídá individuálnímu stanovisku, individuálnímu chápání toho, co je modelem, přestává model fungovat jako model, který nahrazuje nepřítomný originál, a sám se stává originálem. Ten je ukazován a umožňuje přímé poznání. Tak herecká postava přestává působit jako sdělení pomocí modelu, a dostává rysy ostenze, tedy prezentování originálu. Účelem této jednoty ostenze a modelování je hypotetičnost a metafyzičnost⁶. Základní princip divadla, tedy hra, se však odlišuje od ostatních forem komunikace. Bere celou znakovou komunikační situaci a mění ji ve zprávu, vytváří zprávu. Do obsahu znakové situace, v níž znak může plnit svou úlohu a fungovat jako znak, patří uživatel znaku, herec, příjemce znaku, divák, kód, na jehož základě uživatel znaku znak používá, i vymykající se část skutečnosti, reálná či fiktivní, kterou znak, nositel informace nebo ze znaku vytvořená zpráva zpřítomňují. Situace transformovaná ve zprávu vytváří nové situační jádro, nový rámec širší komunikační situace⁷.

Postavy masopustních obchůzek ztotožňují své modely, koncepty s modely, koncepty existujícími ve společenském vědomí, modely, které jsou typy, jsou existencí folklórního faktu, který začíná tehdy, kdy byl přijat určitým společenstvím, a existuje z něj jen to, co si toto společenství přivlastnilo. Postavy masopustních obchůzek nejsou jen ostenzí, jsou ostenzí příkladu, ostenzí vzorku a jde tedy o exemplifikaci. Postavy ve hře zastupují skupinu všech typů, množinu všech příslušných typů, kdy adresát nečiní rozdíl mezi postavou a svým konceptem typu, tedy skupinou všech typů daného typu obecně. Znaky, které určují, vytvářejí postavu, jsou dány sociálněpsychologickým kódem, folklórní ikonografickou konvencí. Tento kód není konstantní. Proměňuje se v závislosti vztahu komunity a objektu, v závislosti na stavu konceptu typu, který komunita v této postavě charakterizuje a vyjadřuje, o kterém podává zprávu. V okamžiku, kdy komunita přijme tuto konvenci, stává se každý znak významotvorným. Folklórní konvence, folklórní kód, umožňuje minimalizaci znaku. Exemplifikace jako jediná forma poznání pomocí znaků, zprostředkující přímé poznání, dovoluje vytváření projekce typu, konceptu, traduje postoj, vytváří postoj a postoj petrifikuje.

Ozřejmení způsobu masopustní hry je možno nejlépe dokumentovat na příkladu maskar, zpodobňujících reálná povolání, resp. zkratkovitý znakový koncept těchto povolání. Tyto maskary jsou jednak příznačné pro současnou formu, jednak představují nosný inovační prvek a dovolují nejlépe pochopit divadelní princip. Současně podléhají nejčastěji aktualizaci a mají parodický charakter. Tyto postavy jsou tradičně určeny dvěma základními znaky, to jest kostýmem a řečí. V současné době je toto určení redukováno již jen na první znak.

Podstatu masopustního herectví lze přiblížit na příkladu maskary esenbáka z masopustních obchůzek ze Lhotky u Lochovic v roce 1997. Tato maskara představovala neaktivnější maskaru, která vytvářela dílčí herecké kreace, herecké etudy, maskaru, která dokázala i neúčastněného diváka vtáhnout do hry, učinit ho spoluaktérem a vytvořit z něj herce zvláštního typu. V tomto případě jde o zvláštní příklad modelování v měřítku 1 : 1 a současně o ostenzi exemplifikaci. To znamená, že originál, to jest autentický příslušník VB, je modelován pomocí jasných typizačních znaků, ale nikoliv jako reprezentant, protože neodkazuje na jiný jedinečný exemplář téže třídy, neodkazuje tedy na jiného jedinečného představitele, příslušníka VB, ale odkazuje na celou třídu všech příslušníků VB.

Jde tedy o exemplifikaci, ukazování vzorku podle principu pars pro toto. Jinak řečeno, odkazuje na všechny příslušníky VB, odkazuje ke konceptu VB ve společnosti a vytváří ideologii, vytváří ideologickou abstrakci, spojuje tuto abstrakci s hodnotovým systémem dané komunity. Maskara příslušníka VB zastupuje celou kategorii, do níž sám patří. Není rozdíl mezi maskarou esenbáka a slovem esenbák, tedy lidovým konceptem pojmu tohoto slova. Zastupuje všechny příslušníky SNB, ale neodkazuje na příslušníky SNB bývalého režimu, nýbrž na všechny příslušníky policie. Tedy k lidovému konceptu všech příslušníků policie, přinejmenším v České republice. Tato ostenze exemplifikací je elementárním divadlem, elementární zprávou o určité třídě typů. Tato maskara je maskarou aktivní ve smyslu hereckého projevu. Esenbák zastavuje kolemjdoucí, charakterizuje se slovy „psy já mám rád, ale na lidi já jsem pes“, zastavuje i kolemjdoucí a vybírá od nich peníze. Tím propojuje diváky se svou hereckou akcí a činí z nich již zmíněné aktéry děje, přímé nositele

zprávy, kterou vytváří. Tato zpráva však není nová. Je to tradování konceptu této třídy a podle tohoto konceptu je také postava modelována. Jinými slovy: podává zprávu o konceptu a vrací ji zpátky do společnosti.

Jak již řečeno, divadlo masopustních obchůzek je uměleckým dílem svého druhu a jako umělecké dílo je sdělením, přičemž jeho sdělovací podstata je nadřazena projevu umění.

Masopustní obchůzky jako dramatické dílo svého druhu, protože i ono má svoji výstavbu, má svůj prolog a epilog, má svoji jednoduchou dramaturgii a režii, danou jak podstatou jednotlivých maskar, tak i domluvou mezi jednotlivými aktéry, vzniká jako dramatické dílo až v kontaktu s divákem, který je ovšem divákem specifickým.

Tato dialogičnost, jako nutná podmínka realizace dramatického díla, se projevuje nejen v obvyklém dialogu herce s publikem, přičemž slovo dialog naznačuje recepci obecně, ale odehrává se v dialogu skutečném, ve skutečném propojení herecké akce a obecně. Ani zde nechybí podstata divadelního dialogu, a to totiž výměna rolí, příjemce a původce zprávy.

Tato výměna rolí je v masopustním divadle v zásadě odlišná od výměny rolí v kamenném divadle. Zatímco důsledná výměna rolí mezi herci a publikem je v kamenném divadle nemožná, daná již samotnou architekturou divadelního prostoru, v divadle masopustních obchůzek je tato výměna rolí nejen možná, ale je dokonce podstatou tohoto divadla. Bez tohoto specifického vztahu diváka a herce by nebylo možné masopustní obchůzky realizovat. Kamenné divadlo jako forma masové komunikace, stojící na hranici skupinové a masové komunikace, si z komunikace skupinové zachovalo kvalitu přímého kontaktu, kvalitu bezprostředních vzájemných vztahů. Masopustní obchůzky jako forma skupinové komunikace je divadlem bezprostředního kontaktu. Jestliže se masopustní divadlo odlišuje od kamenného divadla dialogičností herců a publika, neznamená to, že to platí absolutně, že se všichni diváci mohou stát herci v jednom okamžiku, je to možnost, která je naplněna, ale děje se postupně.

Díky zvláštní interakci se jednotliví diváci zapojují aktivně do tohoto dramatického útvaru. Ani v divadle masopustního průvodu není však zrušena charakteristika základního vztahu herců a publika, obvykle definovaná jako komplementarita, to jest kolektivní komplementarita.

Diváci a herci si nejsou ani v masopustním průvodu zcela rovnocenní, alespoň pokud jde o jejich zapojení do hry. Herecká aktivita je tím aktivním prvkem, který vyvolává ze skupiny diváků jednotlivce, kteří se stávají hercem svého druhu, až již na základě postupu masopustního průvodu obcházejícího jednotlivé domy dané lokality nebo i zapojením zcela náhodného diváka, nepatřícího k dané komunitě pořádající masopust, který se tím, že přistoupí na konvenci, stává hercem vlastně proti své vůli. Herecká akce je v současném masopustním průvodu nadřazena svou aktivitou aktivitě publika. Komplementarita podřízení jednoho účastníka druhému je samozřejmě provázena metakomplementaritou. V kamenném divadle metakomplementarita spočívá v tom, že se diváci svou účastí podřizují tomu, aby herci převzali aktivní roli v divadelní komunikaci, metakomplementarita masopustního průvodu je na jiné úrovni. Je to ochota dané komunity realizovat masopustní průvod, je to ochota strpět veselí, které by za jiné situace strpěno nebylo, ale je to i ochota se účastnit masopustu, formálně vyjádřená i přípravou masopustních darů⁸.

Divadlo masopustního průvodu je příkladem homeostatického systému. Jestliže v kamenném divadle lze o této kvalitě uvažovat jen na základě předpokladu, že inscenace určitého typu je přijímána opět jen segmentem všech možných diváků, tedy opět diváky určitého typu, v divadle masopustního průvodu je to vlastně publikem, které svou ochotou akceptace vyvolá v život realizaci masopustního průvodu. I když vlastní herecká akce je dána již jen aktivitou několika jedinců, je to publikum, které se divadelního projevu aktivně účastní. Bez jeho účasti by se masopustní průvod změnil ve zcela jiný útvar.

Komunikační společenství je tedy jiné než v divadle kamenném. To je dáno podstatou divadelního prostoru, kterým jsou všechna veřejná prostranství. To, co bylo řečeno o komunikaci diváka a herce platí plně i pro 19. století, zásadní odlišnost je právě v komunikaci odehrávající se v soukromém prostoru. V 19. století účastníci masopustního průvodu zacházejí do jednotlivých stavení, zde předvádějí některé herecké akce, které jsou navíc spojeny s tradičním zvykoslovím (vymetání komína, zametání světnice, medvěď tancuje s hospodyní, vyskakování a podobně).

Zvykoslovná složka v současné době vymizela a linie ohraničení divadelního prostoru ukazuje i na postavení masopustního průvodu v životě současné společnosti.

Hranice divadelního prostoru je současně hranicí myšlenkovou, je hranicí oficiální kultury a subkultury.

Další odlišnost od kamenného divadla spočívá v otázce co je vlastně představováno v dramatické hmotě divadla masopustního průvodu. Základem je samozřejmě ostenze, prezentace, to jest sdělení ukázáním něčeho a dáním tak k dispozici poznávací aktivitě druhého.

Zásadní rozdílnost je dána již maskováním herců, tedy maskarou, často s obličejovou maskou, přitom použití obličejové masky, které je dáno masopustní tradicí, je základním rozlišovacím znakem v typologii maskar. Rozdíl mezi kamenným divadlem a divadlem masopustním spočívá především v kvalitě toho co je sdělováno. Kamenné divadlo jedinečnosti a neopakovatelnosti, toto jedinečné ovšem v sobě obsahuje možnost rozšíření výpovědi i na obecné. Sdělení, které nabízí forma masopustního divadla je jiné, je to sdělení o obecnosti a opakovatelnosti.

V tom se divadlo masopustu propojuje s tradicemi středověké a renesanční karnevalové kultury. Jestliže základem kamenného divadla je dramatický děj, v němž nositeli děje jsou herci, pak základem masopustního průvodu je herec sám, maskara sama o sobě, která sama nese sdělení, samozřejmě v souvislosti s dramatickou akcí. Dramatická akce, i když minimálního rozsahu, je přirozenou složkou, již pouhý pohyb maskary je dramatickou akcí. Dramatická postava na scéně musí projít dějem a vývojem, a to vnitřním vývojem, ale i vývojem názoru diváka na postavu.

V masopustním průvodu dramatický děj dotváří sdělení, vytváří kolem nové situace novou zprávu. Ale již samo ukázání maskary dává podstatné sdělení, dává podstatnou zprávu. Je samozřejmě, že i ostenze maskary je i ostenzí modelu. Maskara je sdělováním pomocí modelu, přinejmenším je jeho ostenzí. Tento model je tvořen znaky vytvořenými podle ikonografické konvence. Použití znaků je dáno předem normovaným kódem. Znak má k svému designátu jak vztah metonymický, tak i zastupující designát na základě podobnosti.

Z hlediska znaku a ostenze je třeba uvést tři mezní případy maskar. První je maskara znázorňující konkrétní povolání, ta je právě příkladem modelu v měřítku 1 : 1. Znaky, které určují maskaru, jsou znaky ostenze (uniforma). Oděv je znakem věci samé, resp. samého povolání, a nemá za úkol nic jiného, než jednoznačně identifikovat, resp. vytvořit model.

Druhým případem je model žida, jehož znaky dané ikonografickou konvencí jsou znaky mnohdy hypertrofované a jsou znaky - metaforou, to jest nepovídané o věci samé, ale vlastně vypovídají o skutečnosti úplně jiné (typickým příkladem je nos, který nabývá jasného faloidního charakteru nebo pytel, který je znakem hrabivosti a krádeže).

Právě tento příklad znaků metafory, znaků hypertrofování, které odkazují k určité formě abstrakce, k určitému myšlenkovému konceptu, je prvkem, který probíhá karnevalovou kulturou od středověku do současnosti. Třetím případem je ukázání tradiční masopustní maskary zoomorfního typu, která v dnešní době již není modelem, protože aktérovi ani divákovi není v zásadě jasné co modeluje (např. klibna). Je to tedy ostenze originálu, která se ovšem může změnit v ostenzí modelu, pokud se aktéři domnívají, že napodobují koně.

Je tedy jasné, že model i v masopustním průvodu se stává modelem tehdy, jestliže funguje jako noetická náhražka.

Předmětem dramatického umění je podle Zicha nikoli jakékoli jednání osob, ale tak zvané jednání vespolečné. Charakteristickým rysem této vespolečnosti je dialog s obousměrným tokem informací. Dialogy jsou samozřejmě v masopustním průvodu specifické a je možno je v zásadě rozdělit na dialog mezi jednotlivými aktéry a na dialog s obecností, které se stává hercem. Dialog mezi herci je v podstatě omezený, je dán v zásadě pohybovou hereckou akcí, celkově jde spíše o vzájemné ostenzivní sdělování, oboustranný uzavřený okruh vzájemného vnímání, základní formu lidské komunikace.

Dramatická akce je dána již jen pouhou existencí maskary v dramaticky koncipovaném pohybu celého průvodu. Zvláštní formu dialogu pak představuje vystoupení herců ze své role před diváky, které ovšem složí pouze k instrumentální domluvě. Dialogická akce je obrácena směrem k divákům, ať již k divákům aktivním či divákům pasivním. Dialogem je samozřejmě pouhá interakce s divákem, maskara pobíhá mezi diváky, straší děti, předstírá hrozbou činnost, jde tedy o nonverbální dialog. Dalším druhem je dialog verbální mezi maskarou či skupinou maskar a obyvateli domu. Dialog je obvykle velmi krátký a asymetrický, to znamená, že promluva maskary je delší než promluva dárce a je projevem komplementárnosti vztahu. Rovněž délka replik, dnes již velmi krátká, se odlišuje od stavu v 19. století, kdy naopak šlo o vztah symetrický. Tato symetrie ukazuje na již zmíněný fakt, že masopust byl pevně začleněn do systému lokální kultury. Třetí formu dialogu představuje rovněž dialog maskary s divákem, kterého vtáhne do děje své herecké akce a učiní ho spolukrátkem. I tato forma dialogu je asymetrická, protože je to právě aktivita maskary, která vytváří divadelní akci. Jako příklad lze použít zastavování automobilu esenbákem, předstírajícím silniční kontrolu a současně žádajícím o dar. Vedle dialogu se maskara obrací k obecnosti s monologem a je opět příznačné, že to jsou maskary zpodobňující povolání. Většina promluv maskar, s výjimkou ustálených formulí žádostí o dar, je výsledkem improvizace, reakcí na nečekané podněty, nastalou situací, a slouží i k dotvoření sdělení o maskare samé.

Modely v masopustní obchůzce je možno rovněž rozdělit na modely naturalistické a na modely symbolické. V masopustním průvodu se vlastně sjednocují dva rozdílné principy sdělování. Je to ostenze modelu, kdy model ukazuje jako originál pro model sám, pro to co model ukazuje, to jest předvedení maskary jako určitého artefaktu. Tato ostenze modelu, jak bylo již řečeno, je typickým příkladem pro situace, kdy se modeluje podle tradice a nepředvádí se to, co se modeluje. To jest není již znám koncept, podle kterého se modeluje. Druhý případ je sdělení pomocí modelu, který je metonymickým modelem v životní velikosti, to jest modelem, který se vztahuje k celému druhu, k celé skupině a maskara není typem, ale prototypem. Jakmile se maskara dostane do improvizované herecké akce, proměňuje se podstatným způsobem. To platí přednostně o maskarách bez obličejové masky, maskarách parodujících povolání. V okamžiku herecké akce přestává být maskara ostenzí modelu, exemplifikací a stává se quasi token: token modelem 1 : 1, protože zde nastupují principy současného dramatického divadla, to jest divadla, které na herce působí na základě jeho divácké zkušenosti⁸.

To je dáno tím, že současné masopustní divadlo nemá zafixované dramatické postupy, nemá vytvořenou ustálenost typů, především vnějšími mimickými a verbálními znaky. V tomto okamžiku se objevuje možnost, aby se postava mohla přiblížit typu *commedia dell'arte*, tato možnost, ale zůstává jenom možností, je vyjádřením pouze příbuznosti kvality typu právě proto, že není spojena se strukturálním konceptem dramatické výstavby tohoto typu komedie.

Model 1 : 1 stále funguje jako noetická náhražka. Token : token modely jsou modely v životní velikosti a jejich fungování je dáno tím, co je chápáno jako originál. Pokud je předmět noetického zájmu vztažen k celému druhu, zkoumané token nevstupuje jako metafora, jako model, ale jako synekdocha, jako vzorek. Jde tedy o situaci částečně přítomného originálu. Pokud token vystupuje jako informační náhražka jiného token, pak se stává metaforou a modelem. Token _ token modely stojí na vratkém předělu modelování a ostenze, modelu a vzorku. A právě tato hranice vysvětluje možnost jak, změnou úhlu pohledu, může herec maskary organicky přejít od představování prototypu k představování konkrétní postav⁹.

Divadlo ovšem nepracuje přímo s token : token modelem, ale s quasi token : token model interakce dovoluje přesněji vysvětlit situaci přeměny diváka v herce. Hra začíná tím, že herec nabídne divákovi token : token model své interakce. Divák je tedy konfrontován přímo s modelem, herec se totiž chová podle zákonů jiné situace, než nastává v běžném životě, podle situace jejíž model nabízí. Divák má pouze dvě možnosti, buď hru přijmout nebo odmítnout. V naprosté většině případů ji přijímá, je doslova přemožen situací, a svoji nezanedbatelnou roli hraje i to, že si vlastně uvědomuje, že se ocitá ve zvláštním divadelním prostoru. Oba aktéři jsou pohlaceni modelem, který je vyslán a přijímán. A protože lidská komunikace je metaforická, pracuje s modely, tak modelování komunikace je další modelování. Přijme-li partner hru, vznikne kooperativní situace sdílené hry, jejímž originálem již může být komunikační interakce. Důraz je položen na akci na modelovaném sdělovacím modelu, tedy na ději, ovšem stejně tak je kladen i důraz na modelovaném původci akce, tedy na postavě. Tato improvizovaná hra je přirozeně velmi krátká¹⁰.

V současném divadle masopustu, jako projevu lidové, spontánní, tradiční zábavy, odehrávající se na tradičním půdorysu, podle tradičního schématu, se objevují i prvky groteskního realismu jako derivát středověkého groteskního realismu, ovšem již podobě frontonální, která se nevztahuje k žádnému soudobému konceptu. Tento princip se objevuje především v jednotlivých komponentech, v jednotlivých znacích vytvářejících maskaru. Vysvětlit k jakému konkrétnímu konceptu se vztahují tyto znaky je obtížné. V současné době je možno vysvětlit pouze část znaků. Typickým příkladem je maskara žida (Lhotka u Lochovic 1981), která, i když přetrvává, pojmána tradičním způsobem, se vztahuje k jinému konceptu než v období před rokem 1945. Protože konkrétní objekt, originál noetického zájmu, ve společnosti jako společenský faktor přestal existovat, existující koncept židovství je v podstatě metakonceptem, konceptem o konceptu.

Živé jádro masopustního projevu je soustředěno na derivát groteskního realismu středověkého karnevalu, na princip parodické destrukce. Tento princip je možno uplatnit pouze na část maskar vztahujících se především k povoláním, a to k povoláním soudobým. V této souvislosti je třeba zmínit maskary plesového typu, které jsou zapojeny do průvodu na základě podobnosti a v mnoha případech jsou obrazem postav z literatury či filmu a vyjadřují zlidovění, dobovou popularitu, určitého typu.

Takovým příkladem je maskara rakousko-uherského důstojníka (Zadní Třebáň), kterou divák nemůže identifikovat jednoznačně a její identitu zná pouze tvůrce maskary. Pro diváka je nepochybné, že jediný možný výklad této maskary, vyplývající z kontextu masopustu, odkazuje na Haškovu dílo *Osudy dobrého vojáka Švejka*.

Navic tato maškara spadá do kategorie tradiční maškary. Již svým kostýmem je maškaroou historickou a vztahuje se, ať již je vykládána jakkoli, k tradovanému konceptu, nikoliv ke konceptu současnému. Proto tento typ maškary nemůže být nositelem principu parodické destrukce, podstatu této maškary lze vyjádřit jako „jít za něco“, je to čistě plesová konstrukce převleku.

Podstata parodické destrukce se vztahuje ke konceptu žijícímu ve společnosti, ke konceptu, který je lidový, to jest je přijímán většinou společností, a přitom je odlišný od konceptu oficiálního. Lidový koncept odráží simplifikující, zobecňující chápání určitého jevu. Oficiální koncept je v rozporu s lidovým konceptem a úkolem parodické destrukce je destruovat tento oficiální koncept a současně třídu všech originálů, které vstupují do lidového konceptu. Parodická destrukce je snižení, je provedení inverzního procesu. Uvedené plně platí pro 19. století.

Parodie v kamenném divadle je však zásadně odlišná od současné parodické destrukce masopustního divadla, jejíž současná podoba se odlišuje od podoby 19. století.

To je dáno tím, že současné masopustní divadlo nemá již ustálené modely chování postav, jejichž type je bráno ze současnosti. Tradiční parodická destrukce žida v 19. století byla tvořena maškaroou s určitými znaky, které již samy nesly destruuující metaforu a herecká akce maškary dovýtvářela sdělení.

Současná parodická destrukce je destrukcí pracující s minimálním počtem znaků. Metaforické znaky jsou mnohdy omezeny na minimum nebo chybí vůbec, a to co identifikuje maskaru jako nositele parodické destrukce je mnohdy pouhé zařazení maskary do masopustního průvodu, spojené ovšem s její možnou hereckou akcí. Princip ikonografické konvence, jasně vystupující do popředí v 19. století, je rozvolněn nebo dokonce opuštěn. Takovým příkladem je maska esenbáka z Lhotky u Lochovic. Ta vyjadřuje všeobecně sdílený postoj k tomuto povolání a parodická destrukce není vyjádřena robustně, ale spíše kontextuálně. Její akce navíc není pouhou parodickou destrukcí, esenbák zastavuje projíždějící vozy a svým počínáním již nehypertroufuje všeobecně sdílený koncept, ale modeluje akci zastavení vozidla v měřítku 1 : 1.

Již toto počínání je parodickou destrukcí. Ta vyplývá nikoliv z ikonografické konvence nebo z konvence akce. Je to imanentní konvence masopustu, která říká, že maskary tohoto typu provádějí parodickou destrukci. Způsob provedení je velmi individuální a je dán především hereckou potencí aktéra.

Obdobným příkladem jsou maskary turistů z masopustního průvodu v Zadní Třebáni. Výběr znaků je opět identifikační, znaky nejsou hypertrofovány. Herecká akce je minimální. A přesto jde o kontextuální parodickou destrukci, vyjádření lidového konceptu jevu, který je pocitován jako negativní, jako obtěžující. Tyto maskary jsou příkladem velmi vratkého rozmezí mezi masopustní maškaroou a plesovým převlekem.

Dalším typem maskar jsou maskary indiferentní, které jsou vytvářeny na obecném principu tradiční ikonografické konvence, bez porozumění této konvenci. Tyto maskary vlastně nepředstavují nic, jsou to maskary samy pro sebe. Jejich konstrukce vychází pouze z principu směšnosti velmi individuálně chápáného, z principu grotesknosti, který se projevuje převlekem.

Ten je zrušením současné konvence oblékání a spojováním oděvních součástí, které působí groteskně či bizarně. A je to opět kontext masopustu, který tyto převleky dovoluje chápat jako směšné a zábavné. Tyto masky se nevztahují k žádnému obecně známému konceptu. Jsou to vlastně originály, které se pouze vztahují ke směšnosti a zábavnosti masopustu.

Parodická destrukce masopustního průvodu a parodie v kamenném divadle jsou odlišné. Parodie kamenného divadla je parodií modelující jiné dílo, je to zpráva o zprávě. Je to žánr bez specifického materiálu a bez specifického způsobu modelování. Modeluje svůj originál v jeho měřítku a v jeho materiálu. Divadelní parodie lze charakterizovat jako hru na dílo¹¹.

V případě masopustu jde o destrukci konceptu, a to konceptu oficiálního, a současně o destrukci třídy originálů. Destrukce esenbáka v sobě obsahuje nejen princip destrukce oficiálního modelu, oficiálního konceptu, která je druhoplánovou destrukcí. Prvoplánová destrukce je v podstatě ideologická, je vyjádřením ideologie lidového názoru na určitou skupinu, je tedy destrukcí originálů, resp. celé třídy všech originálů daného typu. Tato destrukce je především dána pouhou ostenzí modelu.

Parodie je princip divadelní, který v lidovém prostředí v sobě spojuje prvek výtvarného umění s prvkem umění divadelního. V lidovém divadle 19. století se objevuje parodická destrukce v elementární podobě. Je omezena a zhuštěna do zkratky, což je dáno již zdůrazněným charakterem tohoto divadla jako divadla elementárního. Jestliže čistě divadelní parodie pracuje v zásadě s principem nedotčeného originálu, podstatou divadla masopustního průvodu je destrukce originálu. Parodie v lidovém podání je spontánní černá kritika, neobsahuje odstíny, neobsahuje intelektualizaci, je přímočará a jednostranná. Vykládá a popisuje svět ve schématu absolutního kontrastu, je výrazem polemiky.

Lidský smích, v individuální a kolektivní podobě, je imanentní lidství. Je nerozlučně spojen s kvalitou lidského rozumu a citu. Podstata smíchu zůstává po celé dějiny lidstva stejná, mění se ovšem podmínky smíchu, mění se předmět, k němuž se smích vztahuje.

Toto vztahování je základem skutečnosti, že vnější projevy, které se smíchem souvisejí, se mění. Jsou závislé na celém složitém společenskokulturním komplexu, v němž dochází ke smíchu. Tento komplex pak modifikuje a vytváří jednotlivé vnější atributy smíchu. Pokud se parodická destrukce (i groteskní realismus) odehrává v prostředí, které zná kód, podle kterého se destrukce odehrává, zná originál, k němuž se destrukce vztahuje, zůstává parodie parodií.

K jiné situaci dochází v případech, kdy tento originál nebo kód již znám není, resp. když destrukce jako výraz polemiky se rovněž mění, a to v propagaci. Parodie se prosazuje jako dílo samo, jako vzorek. Tento princip vysvětluje nejen princip používání tradičních maskar i v dnešní době, ale vysvětluje i částečně fakt, že Rvačovského Masopust z 16. století, který je svého druhu rovněž parodickou destrukcí, působí v 19. století jako stále živoucí východisko realizování masopustních her.

Do 19. století přezívá, v silně pozmeněné podobě, podstata lidového smíchu z doby středověku a renesance v některých uměleckých dílech, která vytvářejí možné srovnávací paralely jako je tomu v případě M. M. Bachtina a jeho analýzy Rabelaisova díla.

Dobová kritika díla J. Offenbacha je hodnotí jako bulvární ironii jako cynické blaguérství, které „se neobrací...k tomu co je směšné, není to ostražitá...kritika toho, co kritiku zasluhuje...naopak. Útočí na to, co je čestné, ušlechtilé, účtyhodné. Snižuje vznešené, špiní čisté, hanobí nezištné. Je to pomsta vulgarity. Obrací se k našim nejnižším instinktům a popichuje je proti vyšší části naší povahy. Je to druh neustálé parodie“¹².

Parodický princip současného masopustního průvodu, tak jak byl zdokumentován v této práci, pracuje s obdobnou technikou jako divadelní, televizní či filmová parodie. Je to technika zlehčujícího a tedy vlastně poloparodického postoje, který je jemný, kontextuální, vyhýbá se silně groteskním destruujícím znakům.

Vztahuje se ale k smíchu stále stejné kvality. Je uvolněním napětí, je to smích bagatelizace nepřijemnosti. Je to smích jiné pravdy, lidové pravdy. V parodii je bezděčné a nepřiznané. Smích je ale tím záračným prvkem, který dovoluje, aby skutečnost pocitovaná jako negativní, tíživá, ať jakékoli povahy, se změnila v pouhý model, v destruovaný model. Tento princip tak propojuje současný smích se smíchem středověkým, smíchem, jako projevem víry ve šťastný konec, víry v konečný úspěch. Je to víra v realizaci toho, o čem člověk usiluje, v realizaci toho, co je bližší lidským představám a tedy podobnější originálnímu ideálu i ideálnímu originálu¹³.

Literatura:

- ¹ ■ Srv. Beneš B. (1982): Výroční zvyk jako hra, divadlo a zábava. - *Výroční obyčej*: 68. Brno
- ² ■ Srv. Beneš B.: c.d., s. 68
- ³ ■ Srv. Bogatyrev P. (1940): *Lidové divadlo české a slovenské*. - Praha: 13 a následující.
- ⁴ ■ Srv. Zich O. (1931): *Estetika dramatického umění*. - Praha: 353 a následující.
- ⁵ ■ Osolobě I. (1974): *Divadlo, které mluví, tančí a zpívá*. - Praha: 15 a následující.
- ⁶ ■ Osolobě I. (1988): Jméno Eco a semiotické záhady divadla. - *Dramatické umění*, 3: 37-45. Praha.
- ⁷ ■ Osolobě I. (1967): Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění. - *Estetika*, 4: 2-40.
- ⁸ ■ K celému srv. I. Osolobě: Ostenze...c.d., dále též: *Dramatické dílo jako komunikace o komunikaci*, in: *Otázky divadla a filmu*, Brno 1970, s. 11-46.
- ⁹ ■ Osolobě I. (1974): *Divadlo, které mluví, tančí a zpívá*. - Praha: 44-48.
- ¹⁰ ■ Srv. I. Osolobě: *Divadlo...c.d.*, s. 58-63.
- ¹¹ Tamtéž str. 190.
- ¹² Tamtéž str. 202.
- ¹³ Tamtéž str. 204.