

„Ej, duby, duby, zelené duby“. K mnemopoetice a symbolice (moravské) lidové písně*

Ondřej Skovajsa

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, East and Central European Studies
oskovajsa@gmail.com

SYNOPSIS

‘Green, Green Oaks’: Mnemopoetics and Symbolism in (Moravian) Folksongs

The paper introduces the concept of mnemopoetics, i.e., how songs are composed to be remembered, how they are shaped by oral memory as only the songs worth remembering were preserved by the community. After a brief discussion of ‘memory of the body’ (cf. Saussy 2016), the author introduces the *formal* mnemopoetic features (role of incipit, genre, rhythm, dialogue, incremental repetition, strophic arrangement, etc.). In the second part, he focuses on the *semantic* mnemopoetic role of incipit parallelism, which announces what will happen next in the song-story (cf. Andersen 1985; Marčok 1980; Bartmiński 2016). He then analyzes the first part of Jan Poláček’s song-collection from Moravian Slovakia (*Slovácké pěsničky*, 1936) and distinguishes nine main groups of songs with the incipit parallelism variously announcing: 1. erotic desire, 2. courtship, 3. longing for marriage, 4. an obstacle in the way of love, 5. a sinister omen leading to a bad outcome, 6. disappointment, 7. parting, 8. death; and 9. joyousness. For example, the image of ‘running water’ in the first verse suggests an unhappy development in the love affair portrayed by the song. The study further verifies the validity of six most prominent identified announcements on the broader material of František Sušil’s (1860) classical collection of Moravian folksongs. As suggested by fieldwork introduced in the study, traditional singers from Moravia and western Slovakia are typically aware of the ‘second’ meaning in songs, and this awareness of song symbolism helps singers — and readers — not only to remember songs better, but to do them justice when interpreting them. More broadly, the study represents a contribution to the methodological analysis of symbolism in traditional song lyrics.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Mnemopoetika; paměť; lidová píseň; symbol; symbolika; supranarativní funkce; strukturalismus; incipit; ústní tradice / mnemopoetics; memory; symbol; symbolism; folksongs; supra-narrative function; Structuralism; incipit; oral tradition.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2023.1.1>

* Tato publikace byla vydána s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 300218 s názvem „Paměť a formule v lidové písni“, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.



*Jak jsi krásný, milý můj,
jsi líbezný!*

A naše lůžko samá zeleň. — Píseň písni¹

Tato studie, jež zkoumá poetiku lidových písní primárně na textech moravských písňových sběrů, vychází ze základního předpokladu: přežily jen ty písně, které byly pro interprety začleněné v lidovém kolektivu zapamatovatelné a zapamatování hodné. Lidová píseň je *udělána* pro paměť; neologismem *mnemopoetika* označujeme ústním tradováním vzniklé rysy textů lidových písní, které pomáhají zpěvákovi či zpěvačce si píseň (za)pamatovat a (re)produkovat. Jde o otisk orální paměti v textu písně.²

V tomto smyslu je pojem *mnemopoetika* nový. Potřebujeme ho, abychom systematictěji poukázali na to, co však nové není a co vymezil nad hrdinskou epikou již Axel Olrik v roce 1909, když popsal „zákony“, které „limitují svobodu ústního skládání“ (Olrik 1999, s. 88). V kontextu mnemopoetiky písňové lyriky je pak třeba zmínit alespoň příspěvky Marcela Jousse (1990; 2000), Waltera Onga (2006), Davida Rubina (1995), Daniela Levitina (2008) a nejnověji Hauna Saussyho (2016) aj. Ve středoevropském kontextu na nositele mnemopoetiky, jako jsou rým, paralelismus a opakování, upozorňuje nad polskou lidovou písní Jerzy Bartmiński (2016) a z paralelismu vychází pronikavá analýza slovenské lidové písně z pera Viliama Marčoka (1980). Mnoho postřehů Přemysla Ruta (2017) o autorské písni lze uplatnit i na mnemopoetiku písně lidové.

Paměť zpěváků a zpěvaček v (reziduálně) orálním prostředí ovšem neznamená doslovnou reprodukci jednou vzniklého díla (Mukařovský 1966, s. 209–222; Sirovátka — Šrámková 1972; Ong 2006, s. 29–33). Nezbytný je prostor pro tvořivost v rámci „danej paradigmy motivov, postupov a výrazových prostriedkov“ (Marčok 1980, s. 107). Tvořivost je jednou z podmínek funkční mnemopoetiky. Kdyby byl proces ústní tradice pouze reprodukcí „navždy hotových textov, bez možnosti uplatniť vlastné estetické potreby a tvorivé schopnosti, prestal by byť pre človeka bytostne pritažlivý a skôr či neskôr by sa musil spretŕhať“ (tamtéž). Marčokovo diktum o slovenské lidové písni platí i pro české prostředí, ačkoli se v české a moravské písňové tradici spíš setkáváme s již zakonzervovanou formou písní, fixovanou knižními sběry. Důležitou výjimkou v ČR je současná romská tradiční zpěvnost, jež zahrnuje i písně zpívané v češtině a v níž stále dochází k variačnímu procesu.³

Tato studie zkoumá, jak zpěvákova a zpěvaččina paměť *skládá* píseň. Po kratším nástinu role limitů, které vitalizují paměť, a úlohy „paměti těla“ (Jousse 1990; Úlehla 1949) studie pojednává o formálních mnemopoetických prvcích (roli incipitu, žánru, rytmu, dialogu, přírůstkového opakování, rýmu, strofického uspořádání aj.). Následně pojednává sémantickou (resp. supranarativní a symbolickou) mnemopoetickou roli incipitového paralelismu v písních (Andersen 1985; Marčok 1980; Bartmiński

1 Český ekumenický překlad (1:16).

2 Právě ve formě písňových textů vstupují písně — v redukované podobě — do literatury daného jazyka. V případě češtiny lze říct, že záznamy textů lidových písní a jejich autorské „ohlasy“ stojí u zrodu novočeské literatury.

3 Srov. současný projekt autora tohoto článku: www.gilora.cz.



2016); domníváme se, že úvodní obraz v incipitu *předeseílá* další dění v dané písni.⁴ Na této cestě za sémantickou mnemopoetikou se podhaluje symbolika přítomná v lidových písních, jež se v případě interpretovaného materiálu částečně překrývá s lidovým erotickým kódem.⁵ V závěru podrobuje studie zjištění mnemopoetické analýzy písňových incipitů (obrazů ohlašujících další děj) statistickému testu na širším písňovém materiálu. Analýza se opírá o první díl sbírky *Slováckých písníček* od Jana Poláčka (1936) a výsledky ověřuje nad sbírkou *Moravských národních písní* Františka Sušila (1998 [1860]).

I. PLODNÁ OMEZENÍ PÍSŇOVÉHO ŽÁNRU

Zákony orální paměti v případě písně omezují „svobodu kompozice mnohem pevněji, než je tomu v případě západní psané literatury“ (Olrik 1999, s. 88), a naopak vitalizují paměť tím, že generují formulová spojení a posilují principy ekvivalence a stabilizace (Bartmiński 2016, s. 43). V případě zpívané řeči je to především: 1. limitované lexikum a limitovaný počet formulí, tedy formálně ustálených jednotek, které mají zároveň významovou strukturu symbolů; 2. tendence k otevřeným slabikám — přízvuky se posouvají tak, aby vyhovovaly hudebnímu rytmu (Bartmiński 2016, s. 43); 3. ustálený počet slabik ve verši; 4. ustálené asonanční schéma; 5. limitovaná gramatická kategorie čísla oproti běžné mluvě — převahu má jednoznačně singulár (srov. Marčok 1980, s. 183; Eisner 1949, s. 146). V tomto výčtu bychom mohli dále pokračovat a specifikovat jej co do konkrétních regionů. Uvedme však pár příkladů obecněji platných: „růže“ není v české a moravské lidové písni nikdy rudá, ale vždy je „červená“ a v nedoslovném čtení odkazuje k dívce. V české a moravské lidové písni v jazyce se silnou tendencí k deminutivům bude převládat „jablíčko“, resp. „jablůčko“ nad „jabkem“ či „jablkem“ a bude mít v nedoslovné interpretaci co do činění s láskou. Dále se téměř nikdy nesetkáme s „řekou“, ale s „vodou“, přičemž v tomto konkrétním spojení se ustaluje i slovosled: dominuje přísudek před podmětem: „teče voda“ před „voda teče“ — a v symbolickém plánu bude toto spojení ohlašovat cosi zlověstného. Rovněž platí vláda „konkrétního“ nad „abstraktním“ a další relevantní poukazy z výčtu typických rysů „psychodynamických vlastností orality“ Waltera Onga, jako jsou „vyřčené slovo jako moc a čin“, „aditivnost“, „kumulativnost“, „tradicionalismus“, „blízkost přirozenému světu“, „agonismus“, „účastenství spíš než objektivní odstup“ aj. (Ong 2006, s. 41–91; Skovajsa 2015, s. 29–84). Podobné limity platí i pro hudební stránku písní. Například Vladimír Karbusický zmiňuje „typové stavivo“ či „melodický materiál“, který je „omezen celkovým hudebním slohem“ (Karbusický 1968, s. 38).

4 I v případě milostných písní můžeme mluvit o ději a příběhu, srov. např. Węzowicz-Ziółkowska (1991, s. 89–118).

5 Viz např. Marčok (1980); Węzowicz-Ziółkowska (1991); Bušíková (2010); Navrátilová (2012); Niebrzegowska-Bartmińska (2020).



II. OD PAMĚTI TĚLA K INCIPITU

Klíčové svědectví o „paměti těla“ podává Ludvík Kuba ve vzpomínce na běloruskou informatorku, která si vybavila taneční píseň teprve tehdy, když se sama začala vrtět: „Sedmdesátiletá babka, výborná zpěvačka a jinak ochotná, nechtěla mi zazpívat skakuchu. A když konečně chtěla počít, zas nedovedla. Teprve když se poddala sama sobě, tj. když počala vrtět celým tělem jako při tanci, dokázala to“ (Kuba 1953, s. 265). Stejnou pasáž komentuje Vladimír Úlehla ve snaze dopátrat se specifického rytmu moravské písně. Úlehlova informatorka „tetička“ Žalmánková sice sedí, ale přesto se pohybuje jako „kráčející šuhaj“, „kolébá se zvolna ze strany na stranu“. Úlehla zde snad víc než rozkolébání sleduje samo kolébání, které má zřejmě i funkci udržení rytmu:

[...] Strážničaná se při zpěvu táhlé písni nevrtil. Ale nesedí klidně! Pohybují se, a v tom pohybu je taktová čára udána přesněji, než byste ji rozbořem našli. Proto dovedou současně zpívat potmě, stejně jako rekruti chodící ulicí večer [...] sedící tetička nebo strýček se vskutku pohybuje v zásadě jako kráčející šuhaj: kolébá se zvolna ze strany na stranu. Nevadí, že některý zpěvák dovede to provádět „vnitřně“, takže navenek se stěží pohybem prozradí. Rytmus jeho je stejný, jen rozkyv je potlačen (Úlehla 1949, s. 313).

Takovýto pohyb — nezáleží na tom, jak výrazný — pomáhá paměti nejen před započítím zpěvu, ale i při něm. Rytmus písně a rozkyv těla jsou spojeny: houpání sugeruje chůzi a naznačuje tak, že píseň je „cesta“, po níž zpěvačka kráčí, vede odněkud někam, má svůj začátek a konec (Skovajsa 2019, s. 107). Podle Přemysla Ruta si píseň nevybavuje jen hlava, ale celé zpěvákovo tělo. Píseň je obtištěna do „paměti těla“, není to „informace“, ale spíš „souhrn bytostných podnětů“:

[Písničku] nevnímáme jako souhrn informací, ale jako souhrn fyzických, nebo spíš bytostných podnětů, který rýmem uspokojuje náš hlad po souzvuku, tempem zrychluje či pozastavuje náš dech, klenutou frází zvětšuje náš vnitřní prostor, synkopou nutí naše ruce tlesknout a taktem uvádí do pohybu špičky našich nohou (Rut 2017, s. 90).

Po Kubou, Úlehlou a Rutem popsanych „tanečních“ pohybech, byt možná pouze zvnitřnělych, nastupuje klíčový textový začátek, *incipit*. Tato studie používá slova *incipit*, začátek a počátek jako synonyma a definuje *incipit* jako část od první slabiky až po první sloveso v určitém tvaru se všemi větnými členy, jež ho rozvíjí. Moje informatorky buď litovaly, že si před mojí návštěvou nezapsaly písňové *incipity*, jako papradňanská Betka Bašteková (1927–2021) při mé návštěvě v červnu 2018, anebo si je před ohlášenou návštěvou naopak zapsaly a používaly je při nahrávání, jako informatorka Marie Jedličková (* 1928), rodačka z Otnic.⁶ *Incipit* neunikl zvýšené po-

⁶ Marie Jedličková zároveň během mé návštěvy 7. října 2018 projevila lítost, že o začátky písní sepsané otcem nešťastnou náhodou přišla. Otázku písňového repertoáru zpěvaček musíme bohužel z prostorových důvodů v této studii opomenout.



zornosti folkloristů, počínaje Zíbrtovou katalogizací (Zíbrt 1895), a z pohledu mnemopoetiky funguje jako základní „našeptávač“ písně. „Našeptávání“ písňového textu probíhá současně v rovině písňové formy a v rovině příběhu písně. Incipit vymezení písňový *žánr* a usnadní zpěvákům a zpěvačkám vybavení písně, což se týká jak použitých prostředků syntaktických, tak lexikálních formulí: „Úvodní verš jest jakoby základní akord, dávající ráz celé skladbě“ (Horák 1946, s. 132).

Je-li incipit v první osobě a přítomnosti, je vysoce pravděpodobné, že se ocitneme v žánru milostné písně a s ním spojeném formulovém předivu, syntaktickém i lexikálním. Podle mé statistiky prvního dílu Poláčkových *Slováckých písniček* více než 50 procent milostných já-písní je signalizováno svým úvodním paralelismem, tj. přírodním obrazem a jeho citovou reflexí.⁷ Je-li incipit v préteritu a třetí osobě, je pravděpodobné, že se ocitneme v legendě či baladě, tedy v žánrech, které stvrzují hodnoty kolektivu a s nimiž jde ruku v ruce ukončený děj a odstup od děje s typickými začátky „Byl jest jeden“. Jak naznačila Horáková metafora incipitového akordu, hudební melodie a rytmus pak fungují jako další paměťová vzpruha — „sepětí nápěvu a slov je takovou mnemotechnickou pomůckou: kolikrát jsme si vzpomněli, jak je to dál, jen díky tomu, že se nám v hlavě dochovala melodie. A pokud ani melodie nestačila přivolat do vědomí přesná slova, přivolala aspoň jejich metrum, délku slabik, rozložení samohlásek“ (Rut 2017, s. 89). Viz upozornění na „srostlost“ nápěvu a textu v některých lidových písních: například klesající interval na samém začátku písně „Ach není tu, není“ odvozuje Přemysl Rut z intervalu klesající velké sekundy povzdechu „ach jo“ (Rut 2017, s. 28), či poukaz Julie Ulehly na spojení melodické kontury s letem orla tematizovaným v dané písni (Ulehla 2017, s. 119–130).⁸

Incipit je tak klíčový i v rovině *rytmické*. Setkáváme se se dvěma typy, se sylabotónismem a starobylejším sylabismem. V prvním dílu Poláčkových *Slováckých písniček* funguje takřka dokonale sylabotónismus, tedy situace, kdy v jednotlivých strofách figuruje základní, stálý a pevný počet slabik a přízvuků, které korespondují s hudební složkou.⁹ I Erbenova sbírka je plně sylabotónická. V Sušilově sbírce, jež zachytila starší stav moravského písňového fondu, se někdy — často v následných slokách — přísný sylabotónismus narušuje, především v baladách, srov. například: „Stoji lipka, 'stoji / dřeva 'vyso'keho [...] / A 'nasbí'rala mu / 'desa'tere 'mascě“ (Sušil 1998, č. 321), kde verš „A nasbírala mu“ vybočuje z trochejského sylabotónického schématu. Mnemopoetickou baštu sylabismu, tedy přísně daného počtu slabik ve verši, však — až na možné výjimky — neopouští ani Sušilova sbírka.

7 Tomuto produktivnímu typu začátku se záhy budeme věnovat podrobněji.

8 Viz paralelu Karbusického s limity šachové hry: „Po zaznění prvního tónu máte možnosti asi jako po prvním tahu. Nejsou to možnosti naprosto neomezené — tak jako v šachu nemůžete první tah udělat králem nebo věží, tak nemůžete v lidové písni našeho stylu začít třeba intervalem decimy (ale oktávy už ano [...]). Podobně v každém dalším místě rozvíjení nápěvu máte jen omezené možnosti, přičemž volba toho nebo onoho melodického postupu je ovlivněna průběhem předchozí ‚hry‘ a má jen několik více či méně ‚optimálních variant‘“ (Karbusický 1968, s. 47).

9 Výjimkou potvrzující pravidlo je vyšínutí nejen z písňového sylabotónismu, ale přímo ze sylabismu, a to v posledním taktu druhé a třetí sloky písně „Ja, kdo by ně za starého kázal“ (Poláček 1936, č. 88).



Incipit tak nastaví — spolu s hudební složkou písňe — základní metrický půdorys, do nějž následně „zapadají“ další slova, fráze a formule. Jako jakýsi regulátor, aby se do metra, nastaveného incipitem, přesně „vešel“ požadovaný počet slabik, pak fungují deminutiva (Janko — Janíček) a úvodní citoslovce (aj, ej, haj), srov. začátek třetí strofy písňe „Vím já o děvčině“: „Haj, haj, haj husičky, nekalte vodičky...“ (Poláček 1936, č. 220).¹⁰

Kolektivní paměť vycizelovaný tvar incipitu určovala i zpěvní situace: dobře nasadit je pro zpěváka důležité, má-li se prosadit mezi jinými zpěváky ve zpěváckém souboji před muzikou a být „signálom pre hudbu“ (Marčok 1980, s. 76). Podobná situace nastává například v případě zpěvu „trávníc“ v Horné Marikové v horním Pováží. Je typické, že jedna zpěvačka zazpívá první verš a další se přidávají na druhý verš písňe. Počáteční verš má tak „charakter počiatocnej formuly, ktorou sa text začínal nielen v rovine významu, ale aj v rovine rytmu“ (tamtéž, s. 76). Kolektivní paměť rytmicky i významově vybroušený incipit, v dané oblasti všeobecně známý, umožňuje druhým okamžitě rozpoznat píseň, usnadňuje zpěvní situaci ve skupině a v této zpěvní situaci se i tvaroval.

III. FORMÁLNÍ ROVINA MNEMOPOETIKY: PŘÍRŮSTKOVÉ OPAKOVÁNÍ, DIALOG, ANTITEZE, ČLENĚNÍ STROF AJ.

Začněme formální (tj. především syntaktickou) rovinou písňové mnemopoetiky. Již *incipit* v sobě nese *zárodek možného navazování*, vedle konstatování bývá formulovaný jako žádost, zvolání či otázka, která vybízí k odpovědi: „Janko masár, Janko masár, / kde že sis to žitko zasál?“ což vybízí k odpovědi: „Zasál sem ho podla cesty, podla cesty, / aby maly husy šťastý“ (Poláček 1936, č. 89). Takovýto široce chápaný dialog člověka s lidmi i okolním světem není typický jen pro balady, ale i pro já-písňe. Badatelé poprávu poukazují na animismus, víru v oživený svět, [...] člověk rozmlouvá se světem, a tím se do něj začleňuje jako integrální součást, která je spojená s celkem světa tajemným, mystickým poutem“ (Bartmiński 2016, s. 58; srov. Horák 1946, s. 83; Marčok 1980, s. 35, aj.).

Jde-li o konstatování situace, často se úvodní verš či poloverš opakuje, podobně jako v (afro)americkém blues, aby byl následně doplněn další informací. V moravské baladice je častější opakování prvního verše, v české baladice druhého verše (Sirovátka — Šrámková 1983, s. 236). K rozvedení dochází především skrze princip *přírůstkového opakování*, tj. zopakování posledního verše či jeho části, a doplnění novou informací. V české tradici se pro tento klíčový kompoziční princip používá i termín *palilogie* (srov. Karbusický 1963, s. 79).

Francouzský antropolog a bibliista Marcel Jousse chápal fenomén přírůstkového opakování jako výraz zázračného tvoření vesmíru, který člověk-mim v úžasu napodobuje.¹¹ Fenomén přírůstkového opakování ilustruje Jousse na důvěrně známé si-

¹⁰ V citacích lidových písní rozlišujeme jednoduchým lomítkem konec verše a dvojitým lomítkem konec strofy, repetici celých veršů z důvodů přehlednosti nevyznačujeme.

¹¹ I podle estetičky Elaine Scarry krása naléhá stejně jako Jousseův vesmír: „Krása volá [...] Krása si vyžaduje akt zmnožení“ (Scarry 1999, s. 3; překlad O. S.).



tuaci ze školy, kdy se jeho spolužák nedostatečně dobře naučil básničku, ale vždy dokázal verš, či dokonce sloku dokončit, když mu někdo z první lavice pošeptal začátek. Jousse argumentuje, že v přírůstkové repetici si takto recitátor „sám napovídá“ nový verš posledními slovy verše předchozího.¹² Radovan Beťák (* 1978), zpěvák a znalec hornáckých písní, aniž by znal teze Marcela Jousse, mi k této problematice v červenci 2019 v osobním rozhovoru řekl, že „velmi typickým schématem výstavby písničky je, že to, čím jednu sloku končíš, tím druhou začínáš... když se nadýchneš, můžeš rovnou tušit, čím začínáš další sloku, a pak už kladeš jenom další a další slova do příběhu.“

Jousse popsaná mnemopoetická funkce přírůstkové repetice často doprovází mnemopoetickou funkci *dialogu*. Jak už jsme naznačili výše, otázka zpěvákům a zpěvačkám našeptává odpověď a pomáhá jim při vybavení dalších veršů básně, jako v následujícím případě, kde otázce paměťově asistuje ještě rým či asonance:¹³ „Zelenaj se, zelenaj, zelená trávo v lesi. / Jak já se mám zelenat, dy už sem na pokosi?“ (Sušil 1998, č. 631). Někdy dokonce píseň upřednostní mnemopoetiku rýmu před logickým významovým členěním textu, jako v závěru písně o koni ukradeném na Myjavě, kdy kvůli rýmu *koňa — hoňá* „zpropadenci“ Pavlenka stále pronásledují, ačkoli jej už v úvodní strofě vezli „svázaného v kozle“ (Poláček 1936, č. 19).

Dalším kompozičně-mnemopoetickým prvkem je přechod od způsobu oznamovacího k rozkazovacímu, jako zde ve třetí verši zbojnické balady, kdy „milá“ křičí na „holuby“, aby milého „neobjedli“: „Až té voděnky nabere, / holuby se mne zežene. // Ej, hukša, hukša s milého, / nejezte těla bílého. / Ej, nežeřte mu nožiček, / co k nám šlapaly chodníček“ (Sušil 1998, č. 196).

Často mívá přírůstkové opakování formu *antiteze*, v dialogu velmi přirozené: „Od Záhora teče voda rmutná, / prečo ty jsi, moja milá, smutná? // Či ta trápí ta záhorská voda, / lebo chlapi, čo k vám večer chodia? // Mňa netrápí ta záhorská voda, / Ani chlapi, čo k nám večer chodia. // Mňa trápajú moje černé oči, čo nespaly sedemdesiat nocí [...]“ (Poláček 1936, č. 156).

Na těchto příkladech je dobře patrné, jak se princip dialogu přátel s přírůstkovým opakováním: dialog, je-li dialogem a nikoli polemikou či hádkou, směřuje dál, posunuje se, něco se dodává. Lze ostatně říct, že každé opakování v lidové písni je už opakováním *přírůstkovým*. Nepřirůstá-li forma, vždy přirůstá význam: zintenzivňuje se to, co bylo řečeno, nebo naopak — jako často v baladice — s opakováním se spád děje zpomaluje a roste napětí a očekávání. Platí tedy, že téměř nikdy není význam druhého zopakovaného slova či slov totožný s prvním výskytem. S mnemopoetickou funkcí opakování jde tak ruku v ruce emotivní zintenzivnění, jako ve výše citované písni „Zelenaj se, zelenaj, zelená trávo v lesi“. Podobně to funguje i v následující písni s dvakrát zopakovaným „hájem“, který je záhy familiarizován na „bukovienku“, jako zde: „Pod háj, pod háj, pod bukovienku, pujdeme s milú na guralenku“ (Bartoš — Janáček 1901, č. 1312).

Jak ilustrují tyto příklady, přírůstkové opakování funguje nejen na úrovni verše, ale i na úrovni sloky, jde o základní mnemopoetický postup v kompozici písně, který, jak už jsme naznačili, bývá často paměťově doprovázen rýmem či asonancí: „Rodiče,

12 Víc Lefèvre (1929) a Skovajsa (2015, s. 29–68).

13 Pro písňovou mnemopoetiku není nutné rým a asonanci, preskripturní protějšek rýmu, ostře oddělovat.



rodiče, co ste za rodiče, nedáte si ně vzít, nedáte si ně vzít chudobnej děvčice. // Chudobnej nedáte, bohatá ně nesce, počkajte, rodičé, šak vás Pánbu stresce“ (Miškerík 1994, č. 552). Opakované slovo či slova však nemusí být nutně na poslední pozici opakovaného verše, v již citované zbojnické baladě se tak opakuje základ slova „vešat“ a v poslední citované sloce nabývá přírůstkové opakování podobu antiteze: „Nevěšajte mne na duby, / objedli by mě holubi. // Pověšajte mě radš na jedlu, / kam chodí milá pro vodu“ (Sušil 1998, č. 196). Tento postup členění slok je určován přírůstkovou repeticí a bývá označován jako princip „řetězový“ (srov. Bartmiński 2016, s. 48); snad by bylo lépe jej označovat jako „přírůstkový“.

Druhým, méně častým kompozičně-mnemopoetickým schématem je princip „pořadový“, kde „témata jednotlivých po sobě následujících částí textů navazují postupně na jedno téma nadřazené“ (tamtéž). Často se v tomto stavebním principu — nejen v baladách — hlásí o slovo Olrikův „zákon o třech“ s významově nejzatíženějším třetím členem trojice: „Pro jeden kúsek trávníčka musím opustit tatíčka. Pro jednu malú travíčku musím opustit mamičku. Pro jeden kúsek býlého musím opustit milého“ (Sušil 1998, č. 403). Výčtový princip je ovšem méně častý a *de facto* ani zde nejde o prostý, neutrální výčet, ale o skrytý dialog, ve kterém „přirůstá“ význam.

Princip přírůstkové repetice, ať už má konkrétní naplnění jakékoli, se tak uskutečňuje už v incipitu, ve chvíli, kdy zpěvák intonuje první slabiky písně. První verš a druhý verš s sebou nesou rýmové či asonanční schéma, jež pak ve vědomí zpěváka — spolu s rytmomelodikou nápěvu — spoluvytváří základní schéma členění strof. Nýty rýmu či asonance navíc fungují jako vertikální metafory: květ-svět: „zemřel mně z vonné růže květ, / mrzí mě celý širý svět“ (tamtéž, s. 172, č. 394) či ryba-libá: „a to je to ta ryba, mému srdcu libá“ (tamtéž, č. 395), a lze je vnímat jako součást principu sémantické ekvivalence paralelismu.

IV. SLOVESNÉ SÉMANTICKÁ ROVINA MNEMOPOETIKY: ROLE PARALELISMU A SYMBOLU

Paralelismus lze považovat za sémantický prostředek ekvivalence, za protějšek syntaktického (přírůstkového) opakování. Jev identifikoval a pojmenoval Robert Lowth, když hledal ve svých *Praelectiones Academicae de Sacra Poesi Hebraeorum* (1753) poetiku hebrejské Bible, která by obstála ve srovnání s poetikou klasickou.¹⁴ Pro naše potřeby vyjdeme z pozdějšího vymezení paralelismu, jak se ustálilo v dobové reflexi textů lidových písní u Jana Kollára, podle kterého se „počiatok piesne obyčajne od niektorého prírodného úkazu a predmetu, napr. slnca, mesiaca, hviezd, hory, doliny, stromu, kvetu, vtákov, rosy, atď., berie a k nemu sa cit alebo myšlienka nenútene pripája“ (Kollár, cit. podle Marčok 1980, s. 52). Paralelismus v lidové písni tak charakterizují tři základní rysy. Zaprvé, objevuje se především na počátku písní. Zadruhé, „subjekt a okolní svět jsou v něm konfrontovány jako dvě rovnocenné veličiny“ (tamtéž, s. 54). Zatřetí, tyto dva jevy jsou v pravém paralelismu pouze juxtaponovány, kladeny „nenuceně“, „nezáměrně“ „vedle sebe“. Podle Marčoka, který Kollárovo vymezení v návaznosti na Krčméryho a Štúra rozvíjí, tak jde o „volné“

14 Více k Lowthovi a jeho vlivu na Herdera a romantický diskurz viz Skovajsa (2015, s. 38–44).



či „skryté“ přirovnání, kde je pořadí členů prohozeno: nejprve přichází obraz přírody a teprve potom obraz „lidského nitra“ a z druhého verše vychází i interpretace paralelismu (tamtéž). Bartmiňski nezmiňuje zvýšenou přítomnost paralelismu v úvodních verších písní, jinak je jeho definice podobná Kollárově a Marčokové: paralelismus „vypovídá o podstatné podobnosti (resp. až identičnosti) zmiňovaných předmětů a jevů, která je skryta v jejich zdánlivé jinakosti [...] podobnost se týká na jedné straně přírodních dějů, na druhé straně událostí odehrávajících se v lidském světě: ořeší šumí — dívka pláče, slunce jde po nebi nahoru — nevěsta jde na svatbu [...] lípa a javor hoří — dívka a chlapec planou láskou, kácejí kalinu — pomlouvají dívčinu“ (Bartmiňski 2016, s. 55).

Před aplikací takové definice paralelismu na incipity první knihy Poláčkovy sbírky *Slováckých písníček* je třeba nejprve incipit vymezit i kvantitativně: Incipit, tj. písňový začátek, vymezujeme jako vše od první hlásky písně až po konec první (včetně) výpovědi, přičemž incipit pro nás zahrnuje i tu část výpovědi po slovesu v určitém tvaru, kterou toto *verbum finitum* určuje.¹⁵ Při takovémto přísném vymezení můžeme říct, že pravých, tj. mimovolných, „nezáměrně“ juxtaponovaných paralelismů ve shodě s Kollárovou definicí je pouze 45 z celkových 131 obrazných začátků z celkem 245 analyzovaných písní prvního dílu Poláčkových *Písníček*. Zde jsou příklady takových „pravých paralelismů“ v začátcích: „V našej zahrádce rostú hrebíčky, zapríhajú Jano, vrané koničky“ (Poláček 1936, č. 225), „Konopa, konopa, zelená konopa, hoja, kdo že večer na okno zaťuká“ (tamtéž, č. 111).

Zbytek písňových obrazných incipitů tvoří „nepravé paralelismy“ a „redukované paralelismy- symbolové počátky“. Za „nepravé“ považujeme ty paralelismy, kde dva páry jsou už syntakticky s větší záměrností tematicky propojeny, jako zde: „Zasela sem bazaličku, zasela, dyž sa naše verná láska začala“ (tamtéž, č. 241). Za součást takovýchto „nepravých paralelismů“ považujeme i „rozvítené nepravé paralelismy“, které přesahují až do druhé strofy, případně i dalších strof a jsou tematicky rozvíjeny: „Zasadil som čerešenku v humně, / zasadil som čerešenku v humně, / dá-li Pán Bůh, ona sa mně ujme. // Dyž počala čerešenka rodit / já som začal za svú milú chodit [...]“ (tamtéž, č. 239). Či zde: „Za našima humnama / vlašťovenka létala / Vlašťovenko neléťaj, bílého dňa nevolaj“ (tamtéž, č. 235), kde jsme již svědky vzniku symbolu vlašťovky, jež v nepřímém významu odkazuje k dívce.

Incipity s „redukovanými paralelismy — tj. symboly“, jak o nich podnětně uvažuje Bartmiňski,¹⁶ tvoří skupinu třetí. Příklady: „Koně moje, koně vrané, zajali vás Gajarané“ (tamtéž, č. 110, s obrazem koně v nepřímém významu odkazujícím k mužské touze) či „Ej, križu, križu, ukrižovaný, kdo ťa križoval, Zarazičani [...]“ (tamtéž, č. 45, s obrazem kříže nepřímo odkazujícím ke smrti).

15 Podrobněji k vymezení incipitu viz část V.

16 Srov.: „Vývoj lidového paralelismu může směřovat až k redukci jednoho členu paralely a k postupnému zformování svébytného symbolického, resp. paralelicko-symbolického kódu [...] [k]alina, lípa nebo zelená louka fungují jako symboly dívky; javor, dub či holub jako symboly milého; strom je symbolem světa; zlato symbolem štěstí a svatosti; slunce symbolem božství a pravdy atd. Tato symbolika se opírá o určité relativně pravidelné řady mytologizovaných ekvivalencí. Pro symbol je však zároveň typické, že si vždy ponechává jistý prostor nedourčenosti“ (Bartmiňski 2016, s. 55n.).



V čem je paralelismus pro popis písňové mnemopoetiky klíčový? Nejpodstatnější je fakt, že *písňový paralelický incipit* — ať už nabývá formy „pravého paralelismu“, „nepravého paralelismu“ či „zredukováného paralelismu, tj. symbolu“ — *nese v náznaku významové směřování písně*. Jak říká Marčok, úvodní obraz předaný paralelismem „naladí [...] na tóninu, v ktorej sa bude niest ďalšia výpoveď“ (Marčok 1980, s. 58).¹⁷ Doložme tuto tezi na příkladech. Začneme pravým paralelismem a v následující písni si všiměme významové spojitosti mezi obrazem kamenitého dvorku a vnitřním stavem opuštěné dívky, která „nemože zapomnět“:

*Na tem našem dvorku kamen na kaménku,
Nemožem zapomnět na tebjá šohajku,
Nemožem zapomnět na tebjá šohajku.*

*Už jsem zapomněla, na keho sem mohla,
na tebjá, šohajku, nény moja možná,
na tebjá, šohajku, nény moja možná (Poláček 1936, č. 141).*

Jde zde o opravdu častý příklad pravého paralelismu — obraz dvorku už není rozvíjen na tematickém plánu písně, přírovnání není explicitně formálně naznačeno, není zde slovo „jako“. Je zde „pouze“ juxtaponován přírodní obraz a smutek subjektu — opuštěné dívky. Poněkud jiná situace je v následující písni, kde úvodní obraz dubů a zelené dubiny není začleněn do zbytku písně, ale o duševním rozpoložení dívky se dozvíme až později v příběhu písně:

*Ej, duby, duby, zelené duby,
zelená dubina, zelená dubina.*

*Poslal ně milý, šáteček bílý,
z Peštu do Budína, z Peštu do Budína.*

*A já mu píšem, že už ho nescem,
že ho nemilujem, že ho nemilujem.*

¹⁷ Proti této tezi lze vznést následující námitky. Námitka první: Tato teze předpokládá jistou „stálost“ písně, tj. je v rozporu s představou Mukařovského (1966) a Sirovátky a Šrámkové (1972) o celkem rozvolněné písňové syntaxi, kde se jednotlivé formule poměrně svobodně řetězí a kupí a zcela mění význam písní. Námitka druhá: Zpětně si v úvodním „paralelismu“ můžeme nalézt právě takový význam, který nalézt chceme. Námitka třetí: Zabýváme-li se zapsanou sbírkou, především autorů 19. století, byli sběratelé často sami básníci jako Sušil a Erben a „skládali“ výsledný text tak, aby byl co nejvíce nabit významem. Co se týče úvodních paralelismů, mohli tak vybírat z obrazných začátků ten nejpřekvapivější, zcela v duchu komentáře vydavatelů Sušila: „Sušil z rozličných zapsaných variantů písně skládal výslední text ideově i esteticky nejlepší, při čemž znění méně cenná, ale přece podle jeho názoru pozoruhodná, dával pod čáru do poznámek“ (Smetana — Václavěk 1998, s. 749). Ve vymezeném prostoru této studie není možné na uvedené námitky odpovědět, odpovědi snad může být statisticky podložený výzkum, vycházející z co nejrůznějších sběrů, přičemž směr tohoto výzkumu tato studie naznačuje.

*Že mám inšího a pěknějšího,
že za něho pujdem, že za něho pujdem* (Poláček 1936, č. 40).



Dub v incipitovém přírodním obraze vytváří první část paralelismu a v množném čísle předznamenává vyznění písně: jde o píseň o mužích, nápadnících dívky.¹⁸ Opakováním zintenzivněné duby a dubina zde konotují i možné místo milostného setkání. Protějškem, tedy druhou částí paralelismu, je v tomto případě celý zbytek písně. Stav dívky je vylíčen příběhem: až v poslední, čtvrté strofě zjistíme, že je tu druhý dub, sok v lásce, kterému dává dívka přednost. Z takového asymetrického paralelismu, kde přírodní obraz je mnohem kratší než jeho druhá část, je pak už jenom krůček k symbolu, k chápání dubu jako obrazu, který konotuje — v tradičním obraze světa — mužskou sílu, pevnost atp.

Než pokročíme dále k symbolu, je třeba uvést pár teorémů. Flemming Andersen se v monografii *Commonplace and Creativity: The Role of Formulaic Diction in Anglo-Scottish Traditional Balladry* (1985) zabývá významovou analýzou formulí, přičemž svůj výklad omezuje na 306 balad Childovy slavné sbírky. Andersen u baladických formulí vedle klasické „narrativní funkce“ vymezuje „supranarrativní funkci“, jež vychází z analýzy přidružených významů dané narrativní funkce v kontextech jednotlivých baladických variant. Formule: „Vzal ji za sněhobílou ruku“ (He took her by her lilly-white hand) tak má prostý narrativní význam, tj. uchopil dívku za bledou ruku, a zároveň supranarrativní význam, jímž je podle Andersena „svedení/znásilnění“. Obdobně formule „opřel/a ji/se/jeho o strom / dub / keř / kámen / zed“ (S/he sets his/her back against a tree / oak / thorn / stone / wall) má vedle zjevného narrativního významu význam supranarrativní, který se v jednotlivých podtypech liší. Opírá-li se o dub dívka, nese supranarrativní funkce význam „narození nemanželského dítěte“, opírá-li se muž, nese supranarrativní funkce význam „fyzického boje mezi protagonistou a dalším mužem či muži“ (Andersen 1985, s. 181–185). A poslední příklad: formule „trhání květin v lese“, s níž se setkáváme i v českých baladách (např. Sušil 1998, č. 52!), tak v supranarrativní funkci nese význam „předzvěsti, že přijde sexuální akt, obvykle násilný“ (Andersen 1985, s. 119).¹⁹

V tvrzení, že supranarrativní význam je zprostředkovaný právě významem narrativním, se Andersen blíží pojetí symbolu u Paula Ricoera:

Symbolem nazývám jakoukoli významovou strukturu, v níž smysl přímý, primární, doslovný, poukazuje navíc k jinému smyslu, nepřímému, druhotnému, přenesenému, jenž nemůže být jinak uchopen než skrze smysl první (cit. podle Hušek 2004, s. 158).

Právě tímto ustavičným návratem zpět k „prvnímu“ smyslu se symbol podle Ricoera liší od alegorie, která „skrývá to, co chce ukázat, ale jakmile je jednou rozluštěna,

18 Nabízí se přirovnání této „přírodní“ části paralelismu k teorii o „objektivním korelátu“ u amerického básníka a kritika T. S. Eliota (1991, s. 9–18).

19 Węzowicz-Ziółkowska (1991) nad polskou písňovou lyrikou vymezuje jednotlivé písňové druhy na ty, které líčí šťastnou a nešťastnou lásku, přičemž tyto dva hlavní typy dále člení a stanovuje pak jednotlivé fáze v ději písní. Právě parcelace na „dějové“ jednotky lyrické písně je cenná pro uvážení písňové mnemopoetiky.



může se odložit. Skrytý smysl je přístupný přímému diskurzu, který alegorii nahradí“ (Hušek 2004, s. 44). Pokud bychom přistupovali k lidové písni alegoricky a snažili se pouze významy dešifrovat, píseň i sebe bychom ochuzovali: je podnětější přistupovat k písni jako k významové struktuře symbolické, nikoli alegorické.²⁰ Zdá se tedy lepší nenahrazovat vlašťovku dívkou a javor chlapcem, ale pomalu promýšlet vztahy mezi členy dvojice, dvěma dvojicemi, sebou a celkem světa a pak se opět vrátet zpátky.

Andersen sice zůstává interpretačně uzavřen ve sbírce 306 balad a Ricoeur se naopak snaží svou hermeneutiku co nejvíce rozšířit — ale pro oba je přenesený, nepřímý, „supranarativní“ smysl přístupný skrze smysl první, doslovný, „narativní“. To je důležité pro naše další analýzy a úvahy o mnemopoetice. Ukazuje se totiž, že je možné Andersenův koncept narativní a supranarativní funkce uplatnit nejen na baladiku, ale rovněž na lyriku, tj. já-písně. I lyrikou probíhá děj, který ovšem není nutně zcela uzavřený jako v baladice (srov. Šrámková — Sirovátka 1983, s. 227).

Jak taková interpretace funguje v moravské lidové písni? V následujícím příkladu je děj ze symbolů (tj. redukovaných paralelismů) již zcela vystavěn.

*Ej, nepi, koňu, vodu, voda je nečistá.
Ej, nepi, koňu, vodu, voda je nečistá.
Ej, napadalo do něj, ej, napadalo do něj,
ej, napadalo do něj i z javora lista.*

*Ej, koňare, koňare, kde jste koně pásli?
Ej, koňare, koňare, kde jste koně pásli?
Ej, ztratila som věnec, ej, ztratila som věnec,
Ej, ztratila som věnec, či ste ho nenašli? (Poláček 1936, č. 51)*

Pokud by byl význam písně interpretován pouze doslovně, resp. narativně, postrádal by smysl. Jak souvisí volání dívky po věnečku s první strofou, kde jezdec odmítá svého koně napojit znečištěnou vodou? Obdobná situace nastává v případě mnoha dalších písní: jako dadaistický popěvek by bez symbolického výkladu například zněla i známá písnička „Vyletěla holubička ze skály“. Je proto třeba při interpretaci vyjít i z „nepřímého“ smyslu jednotlivých písňových obrazů. Interpretací incipitového paralelismu v kontextu dané písně se nám zároveň odkrývá také symbolický / supranarativní význam daného incipitového obrazu, jehož mnemopoetické / děj ohlašující funkci se podrobněji věnujeme v následující části studie.

Píseň se skládá ze dvou strof, v první má slovo milý, v druhé milá, oba mají stejný prostor — čtyři verše. Milý mluví v imperativu ke svým koním, s nimiž se v obrazném plánu identifikuje, a sebeoslovením si zakazuje pokračovat v milostném poměru k milé. Něco se totiž stalo. Obraz nečisté vody v prvním verši písně konotuje ztracenou „čistotu“ dívky, chlapec je spojen s obrazem koně, dívka je spojena s obrazem vody. Obraz javoru konotuje maskulinitu, stejně jako dub v předchozí písni. Obraz

²⁰ Proti alegorické interpretaci zároveň mluví i „prorostlost“ identit v lidové písni — tj. například obraz vonící rozmarýny není jenom obrazem maskulinity, ale vztahuje se i k touze v duši dívky.



spadaného javorového listí do vody ohlašuje poskvrnění, může jít i o znásilnění. To by potvrzoval rovněž obraz ztraceného věnce se znepokojivým oslovením v plurálu „koňaré“ — je možné, že dívka ublížilo víc mužů najednou. Milý reaguje odmítnutím, milá lituje ztráty počestnosti i ztráty vztahu s milým. Odkrývá se tu několik konotovaných významů klíčových slov: voda — dívka, kůň — chlapec, kůň pijící vodu — milostný poměr mezi chlapcem a milou, napadané listí z javoru — poskvrnění dívky mužem či muži, ztráta věnečku — ztráta počestnosti dívky.²¹

Co se týče mnemopoetiky, je podstatné, že obraz koně ve spojení s nečistou vodou v této písni — a v řadě písní dalších — je předzvěstí konce vztahu mezi milenci na základě poskvrnění, „nevěry“ milé, ať už dívkou zaviněné či nikoli. Hned v incipitovém obrazu („ej, nepi koňu vodu“) zazní základní významové jádro písně — výzva k potlačení touhy, k odmítnutí milé, které se v dalších verších pouze rozvíjí na základě sémantické ekvivalence i výše zmíněných formálních principů mnemopoetiky (především přírůstkové repetice, metra a rýmů a formálního členění na strofu milého a strofu milé).

Porozumění nepřímému významu písně pomáhá lidovým zpěvačkám a zpěvákům si píseň zapamatovat. Po řadě rozhovorů se zpěvačkami mohu konstatovat, že jsou si písňové symboliky — která se koncentruje právě v úvodním paralelismu — plně vědomy. Mé informátorky z obcí Horná Mariková a Papradno na západním Slovensku, například vynikající zpěvačka z Papradna Betka Bašteková, interpretovaly paralelismus v písni „Čunček javorový, vesialko klenové, / prevez mňa šuhajko, cez červené more“²², že jde o pro zpěváky známý popis mileneckého vztahu: „Nepremýšľala som nad tým, vôbec nie, lebo som to vedela... každý vedel, kto spieval... ved' je to frajerka s frajerom, milenci...“ Karolína Balušíková (* 1928), švagrová Betky Baštekové ze stejné vesnice, na tutéž otázku, otevřeně formulovanou, odpověděla „teraz sa mladí ľudia pýtajú: Zastavíš sa na kávu? Kedysi sa pýtali: Zastavíš sa na mlieko?“ Podobně mi Marie Jedličková, rodačka z Otnic, žijící ve Slavkově u Brna, v říjnu 2018 řekla, když jsem se jí opatrně ptal na možný nepřímý význam hájku v lidové písni: „Zelený háj, to není žádný symbol, kam jinam měli ti milenci chodit?“ Pro outsidersy, jako jsou generace českých městských dětí, které se v hodinách hudební výchovy učí lidovým písničkám, nepřímý — ať už symbolický či jen metonymický — zástupný význam slov zůstává skryt, jako například u slova háj zůstával až donedávna skryt mně. Stejná situace zřejmě panuje na základních uměleckých školách, ba ve folklorních souborech. Podle výpovědi Vlastimila Ondry (1972), vedoucího úspěšného dětského folklorního souboru Nivnička, řada dětí zpívá písně mechanicky, protože se pramálo pozornosti věnuje právě interpretaci textů písní. Dodejme, že základ porozumění textům lidových písní spočívá v pochopení toho, jak funguje paralelismus a symbol. Konkrétně: pokud se zbojník Janošek chce nechat pochovat „pod lipku zelenú“, konotuje tato lipka Janoškovu milou, jež na něj bude po smrti myslet (Poláček 1936, č. 223);

21 Srov. Navrátilová (2012, s. 91–110). Podobně bohatou symbolickou obsazenost má píseň: „Čí je to polečko, pole nezorané, pase tam Janíček štyry koně vrané. / Štyry koně vrané a páté hříbjátko, nese mu Mariška v náručí diťátko. Co to za mnú neseš, šak to moje není, chodili za tebu aj mládenci jiní“ (Poláček 1936, č. 25).

22 Píseň v zápisu Jaroslava a Vlasty Smutných je dostupná zde: <http://folksong.eu/cs/melody/17076>. Srov. Sušil 1998, č. 552.



do interpretace pak vstupuje i archaický animismus — neohraničenost identit: krása pavích per je i krásou dívky, která pávy pase (tamtéž, č. 160). Něco podstatného uniká, ba píseň přestává dávat smysl, pokud se neotevřeme symbolické interpretaci a nevníáme milostný podtón při interpretaci obrazu hřebíčku na zahradě a obrazu koní: „V našej zahrádce rostú hřebíčky, zapríhraj, Jano, vrané koníčky“ (tamtéž, č. 225).

V. OBRAZNÉ INCIPITY POLÁČKOVÝCH SLOVÁCKÝCH PĚSNIČEK I A JEJICH DALŠÍ DĚNÍ OHLAŠUJÍCÍ MNEMOPOETICKÁ FUNKCE

Tato část analyzuje 131 obrazných incipitů, obrazných písňových začátků, z celkem 245 textů písní prvního dílu Poláčkových *Slováckých pěsniček* (1936)²³ s ohledem na jejich další dění v písní ohlašující mnemopoetickou funkci. Domníváme se, že obrazový incipit tvoří významové jádro písně a spolu s výše zmíněnými formálními prvky pomáhá směřovat zpěvákovi paměť. Obraznými incipity míníme pravé paralelismy, nepravé paralelismy a redukované paralelismy (tj. symbol či spojení symbolů) na počátku písně. Vedlejšími produkty analýzy této děj ohlašující funkce je rozkrytí nepřímých, přenesených významů u některých z nich. Obrazným počátkem tedy míníme takový počátek písně, který vychází z původně paralelní struktury (jak ji definoval Kollár), byť mohl projít redukcí na „nepravý paralelismus“ či redukovaný paralelismus — tj. symbol.

První díl Poláčkovy sbírky tvoří 245 písní. Ze 131 písní, jež jsou otevřeny obrazně a které jsme podrobili naší analýze, tvoří „pravé paralelismy“ pouze 45 písní, zbylých 86 písní tvoří buď „nepravé paralelismy“, tedy paralelismy, jejichž dva páry jsou už syntakticky i sémanticky více propojeny (viz výše část IV), či kdy dvojici nahrazuje symbol anebo spojení symbolů. Zbývajících 114 písní z celkem 245 tvoří přímé, neobrazné začátky typu „Dobře pijem“ či „Boženku, otčenku, daj ně takú ženku“ či „Žiaden nevie, čo ma bolí“.

Mnemopoetická funkce neobrazných incipitů je stejně důležitá jako u incipitů obrazných, tvořených paralelismem či symbolem, ale je celkem průkazná: významové jádro, které určí zbytek textu písně, zazní explicitně, není třeba jej rozkrývat. Nutno dodat, že hranice mezi „obraznými“ a „neobraznými“ začátky je neostrá, viz výše uvedenou reakci informátorky na „háj“.²⁴ Nejde nám zde však o neprůstřelnost statistik, ale o podhalení principů mnemopoetiky.

Po rámcovém seznámení s písňovým materiálem jsme písňový incipit v této studii vymezili jako vše od první hlásky písně až po konec první (větné) výpovědi, přičemž incipit pro nás zahrnuje i zbylou část výpovědi po slovesu v určitém tvaru, kterou toto *verbum finitum* určuje. Zde jsou příklady toho, co považujeme za incipit: „Ej, rychtá-

23 Tato sbírka, první část zapsaného repertoáru prvorepublikového brněnského Slováckého krúžku, byla zvolena pro svůj rozsah, díky němuž může být podrobena důkladnější analýze v Andersonových stopách bez podpory širšího badatelského týmu, a také proto, že Poláčkovy zásahy do textů zřejmě nebyly výrazné.

24 Velmi průkazně zde funguje hermeneutický kruh: po prvních analýzách se rozšíří badatelské chápání — to, co nejprve za obrazný začátek nepovažoval, může tak po první analýze začít vnímat.



rové koně, pěkně šírované, zabili Janoška, hore háj, na trávě zelenej“ (č. 55) či: „Tulipán, tulipán, sedm razů kvítel“ (č. 203). Toto pevné stanovení incipitu umožňuje následnou verifikaci předkládané analýzy — jsme si však vědomi neúprosných limitů tohoto vymezení, neboť řadu obrazů bohužel nepojme. Například z písně začínající verši „Zítřa se ja vydávat mám / na zelený fěrtoch nemám“ je pro nás incipitem pouze verš první, verš druhý už stanovené vymezení incipitu přesahuje, protože následuje až po ukončené výpovědi s *verbem finitem* („mám“). Obraz zeleného fěrtochu tady nemůže být do naší analýzy zahrnut. Stejně se nám do analýzy nepromítne obraz „okna“ v písni „Ked sa dívča vydávalo, šohajek pod oknem stál“ (č. 104).

Co se týče kritérií, v případech, že v daném incipitu se objevují dva či více obrazů, řadíme je v analýze do obou skupin, např. „Nad naším huménkem nade dvorem zatočil sa šohaj vraným koněm“ řadíme jak pod „obraz humná“, tak pod „obraz koně“. Při zařazování písně se řídím obrazem, a nikoli realizací. Například píseň „Když sem k vám, má milá, chodíval“ (Poláček 1936, s. 110, č. 99) řadíme k začátkům obrazným ohlašujícím dvoření kvůli prominentnímu motivu cesty (tj. chodníčku), ačkoli je tento incipitový obraz realizován slovesem („chodíval“). Nejde ovšem o častý případ.

Pro potřeby této průzkumné studie o úvodních paralelismech coby náznacích významového směřování písně se držíme textové Andersenovy metodiky a jednotlivé významy jsme vysuzovali jenom z významového kontextu jednotlivých písní. Interpretací postup jsme naznačili výše na písni „Ej, nepi, koňu, vodu“.

* * *

Ve snaze uspořádat analyzovaný materiál zde v interpretaci analýzy incipitových obrazů vystoupilo osm hlavních okruhů ohlášení dalšího dění v písni. Zaprvé, máme co do činění s incipitovými obrazy ohlašujícími erotickou touhu s nadějí v plodnost vztahu, či zmar této touhy; zadruhé, jsou tu obrazy ohlašující namlouvání (obraz okna/oken, obraz sadby stromu, obraz cesty k milé aj.); zatřetí, incipitové obrazy ohlašující touhu po svatbě (obraz kostela); začtvrté, obrazy ohlašující překonatelnou překážku ve vztahu chlapce s děvčetem (obraz hory aj.); zapáté, obraz ohlašující „pravost“ citu; zašesté, obrazy ohlašující zklamání či nepříznivý vývoj vztahu (obraz plynoucí vody, obraz černého lesa, obraz tulipánu aj.); zasedmé, obrazy ohlašující smutek a loučení (obraz rosy aj.); zaosmé, obrazy v incipitu ohlašující smrt; zadeváté, obrazy ohlašující extatickou radost spojenou s hudbou či pitím.

Jednoznačně nejvýrazněji je u prvního dílu Poláckových *Slováckých písniček* v incipitech zastoupen okruh první, z něho je nejčetnější obraz *zeleného háje* (jako místa milostných schůzek) s nepřímým významem ženy coby subjektu či objektu touhy, kterému sekunduje obraz *oraného pole* coby erotizovaného obrazu ženství. Jejich protějšky pak tvoří obraz *javoru* a obraz *(vraného) koně* coby obrazy mužství a mužské erotické touhy po ženě. Tyto erotické obrazy doplňuje obraz *hory*, který ve svém přeneseném významu ohlašuje vzdálenost a překonatelnou překážku v milostném vztahu, a obraz *vody*, který ohlašuje ve vztahu nevídanou změnu, přerušení.

Hvězdičkou (*) jsou označeny incipity, jež lze interpretovat jak doslovně, tak obrazně, ale symbolická, obrazná, supranarativní interpretace nemá v textu oporu. Znakem (X) označujeme obrazy, které naše výklady nabourávají: tj. jejich supranarativní,



ohlašující symbolická funkce není v souladu s jinými obrazy stejného druhu. Za incipitem po čárce následuje číslo písně v Poláčkově sbírce. Za pomlčkou (–) následuje možný komentář. Repetici fráze o více než jednom slovu neuvádíme. Ve výjimečných případech, kdy Poláček zařazuje dvě varianty písně se stejným začátkem, do analýzy zahrnujeme jen první z nich. Jednotlivé obrazy v sekcích řadíme podle četnosti výskytu. Zde jsou celkové výsledky analýzy.

1. Obrazy v incipitu ohlašující erotickou touhu a/či naději v „plodnost“ vztahu s druhým, či zpětně zmar této naděje — především z dívčiny strany tyto obrazy vyjadřují naději na pokračování vztahu v manželství, či naopak v podobě ztráty zeleně, „uschnutí“ či „posekání“ zklamání této naděje.

1.1 „Zelené“ obrazy rostlin ohlašující erotickou touhu

1.1.1 „Zelené“ obrazy rostlin spjaté s dívkou, ať už subjektem či objektem touhy.

Obraz (zelené) trávy: Co dělá Káča v trávě zelené, č. 15; U Hradišča na trávníčku stavjajú tam šibeničku, č. 210; Ej, rychtárove koně, pěkně šírované, zabili Janoška, hore háj, na trávě zelené, č. 55.

Obraz zeleného vršku: Který ftáček na dvoch vrškov sedá tak jako ten šohajček, č. 109; Na vršku Javori hladný vlček vyje, č. 143.

Obraz ořeší: Ej, orešinko, orešná, č. 53; Háj, háj, háj, háj, zelené ořeší, kdo mi moje srdelenko potěší, č. 3.

Obraz zelené konopy: Konopa, konopa, zelená konopa, hoja, kde že večer na okno zatuká?, č. 111.

Obraz zeleného lístečku: Liboce sa lísteček, č. 117.

Obraz zeleného jetele: V širém poli jatelinka, pěkná zelená, žala ju tam má panenka, č. 227.

Obraz žita: Janko masár, kde že sis to žitko zasál, č. 89*; Žitka zelenajú, č. 250.

Obraz jarého ovsa: Pod horú je oves jarý, č. 167*.

Obraz rozmarýny: Ej, pode mlýnem, nade mlýnem, umývala se rozmarýnem, č. 48.

Obraz kvetoucího jahodníku: Kebych byla jahodú, bílým kvítkem v háji, č. 100 — Pozn.: *Zjevně neli-dový text.*

Obraz lípy: Vyrostla lipka, č. 232.

Obraz hrušně: Stojí hruška v širém poli, č. 193.

Obraz břízy: Brezová, Brezová, škaredá dědina, nemohla vychovat pro ňa čedína, č. 13; Ej, lesina, lesina, pod lesinú brezina, pod brezínú milá, uplakaná byla, č. 47.

Obraz „zeleného“ (plodu): Neránaj, neránaj, zelené padajú, č. 155.

1.1.2 „Zelené“ obrazy rostlin spjaté s chlapcem, ať už subjektem či objektem touhy.

Obraz javoru: Javorina, chlapi, Javorina, má milá má modré pod očima, č. 93; Na vršku javori, hladný vlček vyje, č. 143; Nad javorinú ftáček zpívá, č. 145; Nad Javornýčkem zpjevá hrdlička, č. 146; Sedí sokol na javori, č. 184; Teče voda z javora mojej milej do dvora, č. 201; V javorovej hori tichý oheň horí, č. 223; Zahrajte ňe husličky z javorovej destičky, č. 234. — „Zelené“ obrazy vegetace ohlašující erotickou touhu a naději vs. „uschlé“ obrazy ohlašující zklamanou touhu a ztracenou naději subjektu.

Obraz dubu: Uvázal koníčka u halúzky dubca, č. 211; Ej, duby, duby, zelené duby, zelená dubina, poslal ňe milý šáteček bílý z Peště do Budína, č. 40; Žeň děvečko, žeň krávy, do zelenej dúbravy, č. 248.

Obraz sečení trávy: Já mám kosu, kosenku, mám ja kosu ostrú, č. 123*; Či to lúčka nekosená, ej stráznického pána, pojdme chlapi zkosíme ju, č. 29*.

Obraz hřebíčku: V našej zahrádce rostou hřebíčky, č. 225.

1.2 Obrazy míst (háj, pole, zahrada, dolina, dvůr, humna)

1.2.1 Obrazy míst spjatých s dívkou coby objektem či subjektem touhy

Obraz zeleného háje: Háj, háj, háj, háj, zelené ořeší, kdo mi moje srdelenko potěší, č. 3; Za hájíčkem, za zeleným, ore dívča, č. 65; Mokrohajské pole je pěkně zorané, č. 136; Pod háječkem, pod zeleným, ore dívča s volkem jedným, č. 166; Pri tej Nitri, pri dvore, pri císarскеj obore, zabil Jano Aničku



- v tem zeleném hájíčku, č. 18; V lipovském háji, na samém kraji dvě lipky, č. 224; Z pravej strany hája, šohaj sa k nám dáva, č. 246.
- Obrazy (oraného) pole: Čí je to polečko nezorané, č. 25; Ej, nechod ty k nám přes pole, šohajku, č. 50; Mokrohájské pole je pěkně zorané, č. 136; Stojí hruška v poli, č. 193; To velické širé pole, to je, Bože, polečko, č. 202; V širém poli jatelinka, pěkná zelená, žala ju tam moje milá svýma rukama, č. 227; V tem trnavském poli, hostyneček nový, doňho sa scházajú všelijaký pány, č. 228. — *Obraz orání pole zde v symbolickém výkladu odkazuje ke koitu.*
- Obraz zahrady: Chodí Martin po zahradě, pláča, č. 81; Pršalo, bylo tma, ej, za našú zahradkú, č. 182; V našej zahrádce rostou hřebíčky, č. 225.
- Obraz (orané, malované) doliny: Až pojedu orati na dolinu, č. 6; Ja dolina, dolina, ej malovaná dolina, č. 87; Jede forman dolinú a zbojníček bučinú, č. 94X; Jede Janko dolinú, ej, za tú švarnú děvčinú, č. 94; Na petrovských dolinách rozmarýn odkvétá, č. 150; Vím já o děvčině, v strážnickej dolině, č. 220.
- Obraz dvoru před domkem: Teče voda z javora, č. 201; Chodí kněz po dvoře, č. 80. — *Kněz-predátor: Pri tej Nitri, pri dvore, pri cisarskej obore, zabil Jano Aničku v tem zeleném hájíčku, č. 180.*
- Obraz louky: Čí to lúčka nekosená, č. 29*; Porúbali tesarú na velických lukách, č. 174*.
- Obraz prostoru mezi dvěma vinohrady: Mezi dvěma vinohrady, leží Jano porúbaný, č. 131.
- Obraz (mokrého) háje: Mokrohájské pole je pěkně zorané, č. 136.
- Obraz domu: V Zarazicách krajní dom, ej, mám tam galánečku, Bože můj, č. 233.
- 1.2.2 Obrazy míst spjatých s mužem coby subjektem touhy
- Obraz pily: Na breclavskej pile, stojí koně šimle, č. 139.
- Obraz mlýna: Ej, pode mlýnem, nade mlýnem, umývala se rozmarýnem, č. 48; Mlynári, šafári, z vašeho mlýna švarná děvčina vychází, č. 137; Švarná děvčina, dovez do mlýna, málo lebo moc, č. 199.
- Obraz kopce: V tych Lužicách na kopečku, sekajú sa o děvečku, č. 229.
- 1.2.3 Obrazy míst spjatých se sexem
- Obraz humen: Nad naším huménkem nade dvorem, zatočil sa šohaj s vraným koněm, č. 148; Po huménku chodila, č. 172; Ty Kúty, ty Kúty, ty kútarské humna, prenocuj, zanocuj tejto noci u mňa, č. 204; Za našima humnama, vlašťovénka létala, č. 235.
- Obraz tance v komoře: Tancoval tlustý s tlustú v komori za kapustú, č. 200.
- 1.3 Obrazy domestikovaných a divokých zvířat ohlašující touhu
- 1.3.1 Zvířecí obrazy touhy spjaté s mužstvím
- Obraz (vraného) koně: A já mám koníčka vraného, č. 1*; Ej, nepi koňu vodu, č. 51; Čí sú to koníčky ryzovrané, č. 28; Koně moje, koně vrané, zajali vás Garajané, č. 110; Ej, rychtárové koně, pěkně šírované, č. 55; Uvázal koníčka u halúzky dubca, č. 211; Nad naším huménkem nade dvorem zatočil sa šohaj s vraným koněm, č. 148; Na breclavskej pile stojí koně šimle, č. 139.
- Obraz muže pasoucího dobytek: Pásel Jano krávy, č. 159; Pase Jano junce, v hluboké dolince, č. 161; Sivé volky, sívé, majú rohy krivé, č. 186.
- Obraz hladového vlka: Na vršku Javori hladný vlček vyje, č. 143.
- Obraz generického „ptá(č)ka“: Který ptáček na dvou vrškov sedá, tak jako ten šohajíček, č. 109; Pod mostem rak, na mostě flák, ve vodě rybička, na mostě Anička, tu já mám rád, 169; Vyletěl flák hore nad oblaky, č. 231.
- Obraz sokola: Kebych mala, kebych, sokole krídala, ej zaletela bysom, kde moj mily bývá, č. 101; Letěl sokol nad Krakov, č. 116; Sedí sokol na javori, č. 184.
- Obraz raka: Pod mostem rak, na mostě flák, ve vodě rybička, na mostě Anička, tu já mám rád, č. 169.
- Obraz roje: Letěl, letěl roj, č. 115.
- 1.3.2 Zvířecí obrazy spjaté s ženstvím
- Obraz vlašťovky: Lašťovienka lítá, č. 113; Za našima humnama, vlašťovénka létala, č. 235.
- Obraz hus/y: Sívá huska, sívá, dolu voda splývá, č. 185; Čí sú to husičky na tej vodě, č. 26*.
- Obraz kachny/kachen: Čí sú to kačeny v tem našem jačmeni, č. 27.



Obraz rybky: Pod mostem rak, na mostě fták, ve vodě rybička, na mostě Anička, tu já mám rád, č. 169.
 Obraz (vyhánění, pasení) zvířat: Vyhнала krávy, č. 230; Žeň děvečko, žeň krávy, do zelené dúbavy, č. 248; Páslo dívča, páslo pávů, č. 160.

1.4 Erotizované obrazy plodů

Obraz rozsypaných třešní: Čerešičky, čerešně, vy stě sa mi rozspaly na cestě, č. 22.

Obraz višně: Červené vínečko jak višňa, ty moja galánko šidíš ňa, č. 24.

1.5 Jiné obrazy ohlašující erotickou touhu

Obraz větru ovívající klas: Veje vetor po ovesném klasu, č. 216.

Obraz šoupání: Co to tam šupoce za tú stodolú?, č. 29.

Obraz černých očí: Černé oči, černé, jako ta Trnečka, oni sa vrezaly do mého srdčeka, č. 23; Pondělí, pondělí, smutné po neděli, že sa moje černé oči s milým neviděly, č. 173.

Obraz červeného vína: Červené vínečko jak višňa, ty moja galánko, šidíš ňa, č. 24; Lepší je vínečko nežli voda (lepší je cérečka nežli vdova), č. 114; Pime, chlapci, pime víno, 162x; Vínečko, ne voda, pije ho svoboda, č. 222X.

2. Obrazy v incipitu ohlašující namlouvání

Obraz okna: Co sem sa nad oknem nastál, č. 18; Pod naším oknem šohájek zmokel jako myš, č. 170; Pod tým naším oknem, teče voda skokem, č. 171; Konopa, konopa, zelená konopa, kdo že večer na okno zaťuká, č. 111. — *Je-li obraz okna kombinovaný v incipitu s obrazem vody, nevěstí to konec namlouvání i vztahu.*

Obraz kosírky/péřečka: Měl jsem já kosírky, č. 130. — *Mladík má/měl s milou intimní vztah.*

Obraz sadby stromu: Zasadil som tri stromečky borové, č. 240; Zasadil jsem bobovniček, č. 237; Zasadil jsem čerešenku v humně, č. 249; Zasela sem bazaličku, č. 241. — *Obraz sadby lze tak v symbolické rovině číst jako víru v „růst“ vztahu; možná je i erotická interpretace.*

Obraz cesty po mokřadech: Ty strážnické hatě, na vodě, na blátě, nemožu muj šohajku, zapomenout na tě, č. 206. — *Hatě jsou spjaty s močálem a věští nenaplněnou lásku.*

Obraz cesty milého k milé: Když jsem k vám, má milá, chodíval, č. 99; Nechoď k nám, šohajku, dyž já ti nekážu, č. 152.

Obraz chlapců jdoucích po vesnici: Hore dědinú, chlapci chodijú, č. 77.

Obraz vyzývání dívky, aby vstala: Katerinko, staň hore, č. 96. — *Zde dívka dvoření odmítá.*

3. Obrazy v incipitu ohlašující touhu po vztahu a svatbě

Obraz kostela: Ej, za kostelem bílý dům, ta je děvča, bože můj, č. 64; Išla bych já do kostela, č. 86.

Obraz bílého domu: Ej, za kostelem bílý dům, ta je děvča, bože můj, č. 64.

Obraz služby na faře: Keď sem slúžil na tej fári, č. 119.

Obraz prohýbajícího se mostku před farářem: Pred farárom mostek prehýbá sa, č. 177. — *V této písni získal objekt touhy jiný.*

Obraz dvou hvězd nad městem: Nad Myjavú sú dvě hvězdy jasně, č. 147.

4. Obrazy v incipitu ohlašující překážku

Obraz hory: Ej, hora, hora, vysoká hora a z té horečky, kdosi ňa volá, č. 42; Ej hory, hory černé, neraz jsem přečel přes ně, č. 43; Dyž jsem já šel přes ty hory zelené, č. 39; Ej, už sa na tej hore listie červeneje, č. 61; Hory, hory černé, neraz jsem přešel přes ně, č. 78; Na Bielej hore, sedláček ore, č. 138; V javorovej hori, tichý oheň horí, ej, tichý oheň horí, č. 223; Zapadá slunečko za vysoké hory, č. 236.

Obraz města Písku / obraz písku: Až pojedu z Písku, č. 7.

Obraz červeného vína: Červené vínečko jak višňa, ty moja galánko šidíš ňa, č. 24.

Obraz vzdálenosti mezi opačnými konci vesnice: Na horním konci já bývám, č. 140.

Obraz domova s jámou: V našem domě jako v jamě, hněvajú sa všichni na mně, č. 226.

— *Do hry vstupuje fyzická i vztahová vzdálenost. — Pokud jsou hory „černé“ či pokud za vysoké hory „zapadá slunéčko“, jde o překážku nepřekonanou či nepřekonatelnou (č. 78, č. 236).*



5. Obraz v incipitu ohlašující pravost pravé a nepravost levé strany

Z pravé strany hája, šohaj k nám sa dává, č. 246.

6. Obrazy v incipitu ohlašující zklamání, nepříznivý vývoje událostí

Obraz plynoucí vody: Od Záhora teče voda rmutná, č. 156; Okolo Hradišča voděnka teče, č. 157; Pod tým naším oknem, teče voda skokem, č. 171; Sivá huska, sivá, dolu vodu splývá, č. 185; Ej, láska, láska, ty nejsi stálá, jako voděnka mezi brehama, studená, č. 46; Na tichém Dunaju kačeny sa perú, č. 142X; Pres dedinu teče voda, pretekává, č. 178; Při potoku seděla, na kačeny volala, č. 179.

Obraz milého „za vodou“: Ej, škoda tě, šohajku, že za vodou býváš, č. 58.

Obraz havrana pijícího vodu: Ej, tam dole na dolině, černý havran vodu pije, č. 60.

Obraz srnky pijící vodu: Hej, tam dole v dolině, srnka vodu pije, č. 74.

Obraz nasbíraného ovoce vysypaného do vody: Moje milé, červené jahody, vy stě sa ně vysypaly do vody, č. 134.

Obraz vody tekoucí ze stromu: Teče voda z Javora, mojej milej do dvora, č. 201.

Obraz cesty po mokřadech: Ty strážnické hatě, na vodě, na blátě, nemožu muj šohajku, zapomenout na tě, č. 206.

Obraz Dunaje: Na tichém Dunaju, kačeny sa perú, č. 142; Stála Kačenka u Dunaja, č. 192; U Dunaja šaty prala, č. 208.

Obraz praní šatů v řece: U Dunaja šaty prala, č. 208.

Obraz potoka: Při potoku seděla, č. 179.

Obraz červenajícího se listí: Ej, už sa na tej hore listie červeneje, č. 61.

Obraz (černého) lesa: Ej, lesina, lesina, pod lesinů brezina, pod brezinú milá, uplakaná byla, č. 179.

Obraz černých hor: Ej hory, hory černé, neraz jsem přečel přes ně, č. 43.

Obraz tulipánu: Tulipán, sedm razů kvítel, č. 203.

Obraz pánů: Co dělajú páni?, č. 16.

Obraz slunce před západem: Slunéčko sa níží, č. 199.

Obraz soboty: Sobotěnka ide, č. 190; Sobotěnky s nedělú, može por mňa nebyt, č. 191.

Obraz neděle: Sobotěnky s nedělú, može por mňa nebyt, č. 191; Včera bola neděla, 214; Včera byl zasvěcený deň, č. 215.

Obraz mračného nebe: Z večera je jasno, o púl noci mračné, č. 247.

7. Obrazy v incipitu ohlašující smutek a loučení

Obraz padající rosy: Studená rosenka tej noci padala, č. 194; Padá, padá rosenka, č. 158.

Obraz vycházejícího slunce: Nad Breclavú zasvítilo slunéčko, č. 144.

Obraz havrana pijícího vodu: Ej tam dole na dolině, černý havran vodu pije, č. 60.

8. Obrazy v incipitu ohlašující smrt

Obraz kříže: Ej, křížu, křížu, ukřížovaný, kdo ťa křížoval, Zarazičani, č. 45.

Obraz šibenice: U Hradišča na trávníčku stavjajú tam šibeničku, č. 210.

Obraz Božích muk: Za starú Breclavú, u tej boží muky, stojí tam děvečka, č. 242.

9. Obrazy v incipitu ohlašující radost vyvolanou alkoholem či hudbou

Obraz hostince: Ej, ta hucká hospoda z drobného kamení, a kdo peníze nemá, č. 59; V tom trnavské poli hostyneček nový, doňho sa scházajú všelijaký pány, č. 228.

Obraz hudebních nástrojů: Cigáne, cigáne, ukovaj ně grumle, č. 14; Zahrajte ně husličky z javorovej destičky, č. 234.

Obraz předení lnu: Ráda pradu, ráda len, č. 183.



Shrnuji: Ve snaze uspořádat analyzovaný materiál zde v interpretaci analýzy incipitových obrazů vystoupilo osm hlavních okruhů mnemopoetického *ohlášení dalšího dění* v písni:

1. *Incipitové obrazy ohlašující erotickou touhu s nadějí v plodnost vztahu, či zmar této touhy. Především z dívčiny strany tyto obrazy vyjadřují naději na pokračování vztahu v manželství, či naopak v podobě ztráty zeleně, „uschnutí“ či „posekání“ zklamání této naděje: „zelené obrazy“ rostlin spjaté s chlapcem coby subjektem či objektem touhy (obraz javoru, obraz dubu, sečení trávy, hřebíčku); obrazy míst spjatých s dívkou coby subjektem či objektem touhy (háj, pole, zahrada, dolina, dvůr, humna), jiné obrazy s milým jako subjektem či objektem (obraz pily, mlýna, kopce), obrazy ohlašující sex (humna, tanec v komoře), obrazy domestikovaných zvířat ohlašující touhu (obraz [vraného] koně, obraz muže pasoucího dobytek, hladového vlka, generického ptáčka, sokola, raka, roje), zvířecí obrazy spjaté s ženstvím (obraz vlaštovky, husy, kachny, kachen, rybky, vyhánění/pasení zvířat), obrazy plodů (rozsypané třešně, obraz višně), jiné obrazy erotické touhy (obraz větru ovívajícího klas, obraz šoupání, obraz černých očí, obraz červeného vína).*
2. *Incipitové obrazy ohlašující namlouvání: obraz okna/oken, kosírky/péřečka, obraz sadby stromu, obraz cesty po mokřadech, cesty milého k milé, obraz chlapců jdoucích po vesnici, obraz vzývání dívky, aby vstala.*
3. *Incipitové obrazy ohlašující touhu po svatbě: obraz kostela, bílého domu, služby na faře, obraz prohýbajícího se mostku před farářem, obraz dvou hvězd nad městem.*
4. *Incipitové obrazy ohlašující překonatelnou překážku ve vztahu chlapce s děvčetem: obraz hory, obraz města Písku, obraz červeného vína, vzdálenosti mezi konci vesnice, obraz domova s jámou.*
5. *Incipitový obraz ohlašující „pravost“ pravé a zřejmě falešnost levé strany: obraz pravé strany háje.*
6. *Incipitové obrazy ohlašující zklamání či nepříznivý vývoj vztahu: obraz plynoucí vody, obraz milého za vodou, havrana pijícího vodu, koně pijícího nečistou vodu, srnky pijící vodu, nasbíraného ovoce vysypaného do vody, vody tekoucí ze stromu, cesty po mokřadech, obraz Dunaje, praní šatů v řece, obraz potoka, červenajícího se listí, obraz černého lesa, obraz černých hor, obraz tulipánu, obraz pánů, obraz zapadajícího slunce, obraz soboty, obraz neděle, obraz mračného nebe.*
7. *Incipitové obrazy ohlašující smutek a loučení: obraz rosy, vycházejícího slunce, havrana pijícího vodu.*
8. *Incipitové obrazy ohlašující smrt: obraz kříže, obraz šibenice, obraz Božích muk.*
9. *Incipitové obrazy ohlašující extatickou radost: obraz hostince, obraz hudebního nástroje, obraz předení lnu.*

VI. OVĚŘENÍ NEJČETNĚJŠÍCH OBRAZNÝCH PARALELICKÝCH OHLAŠOVACÍCH INCIPITŮ Z POLÁČKOVÝCH SLOVÁCKÝCH PĚSNIČEK I NAD SUŠILOVÝMI MORAVSKÝMI NÁRODNÍ PÍSNĚMI

Abychom získali celistvější obraz a ověřili možnou širší platnost ohlašující mnemopoetické funkce, ověřili jsme nejčtenější paralelické obrazové incipity v prvním díle

Poláčkových *Slováckých písniček* — obraz zeleného háje, obraz pole, obraz javoru, obraz koně, obraz hory, obraz vody — v databázi www.folksong.eu ještě nad *Moravskými národními písněmi* Františka Sušila.²⁵ Výsledky jsou následující:



1. Co se týče obrazu *háje* — spjatého v přímém významu s místem milostných schůzek a v nepřímém významu s dívkou coby objektem či subjektem touhy — u Sušila najdeme celkem 34 písní s obrazem háje/hájku/hájíčku v incipitu. Ve většině výskytů jde o ohlášení erotické touhy po dívce — či následné zklamání, z toho jsou velmi zajímavé čtyři výskyty v legendách: obraz háje v nich akcentuje roztoužení andělů po Panně Marii a ohlašuje narození Ježíška (č. 13-15, č. 2236). Další pozorování: Spojení háje a vody (č. 635) jednoznačně ohlašuje neblahý vývoj vztahu. V jedné písni figuruje háj v doslovném významu jako tragické místo schůzky: „V zeleném hájíčku milovali se dvě. / Padlo na ně dřevo, zabilo je oba. // Dobře udělalo, že oba zabilo, / nebude bédovat jeden pro druhého“ (č. 1840).

2. Co se týče obrazu *pole* — spjatého s dívkou coby objektem či subjektem touhy — u Sušila najdeme celkem 46 písní s obrazem pole v incipitu, ve 39 z nich jde v supranarativní významové struktuře o ohlášení chlapcovy erotické touhy po dívce či — vzácněji — touhy dívčiny po chlapci, či zmaření této touhy. V alespoň jedné písni ohlašuje obraz pole narození nemanželského dítěte (č. 433). Ve čtyřech případech je supranarativní výklad nedoložitelný, ale možný (č. 1431 — č. 1433, č. 1496). Zbylé čtyři případy jsou zcela jiné: v baladě jde spíš o „válečné pole“, kde jedinou dívkou je vojáková sestra (č. 363), a v legendovém materiálu (č. 2327) pole spíš funguje coby město, *polis*, Jeruzalém, kde Kristus s anděly a apoštoly nenalezne nocleh a na něž padne zkáza, stejně tak v písni začínající „Stojí v poli Boží muka“ (č. 1464) erotický význam chybí. V sarkastické písni „Zakukala kukulenká“ (č. 1954) je rovněž obtížné nalézt touhu po erotickém spojení.

3. U Sušila najdeme celkem 19 incipitových obrazů *javoru* se supranarativním významem chlapce coby objektu či subjektu touhy. Částečně se tomuto výkladu vzpírá jen jedna píseň z nich, byť i tu lze vyložit jako píseň trojúhelníku dívka (zelená lúka) — synek (javor číslo 1) — myslivec (javor číslo 2), zpívaném z pohledu dívky: „A co to tam píská, a co to tam píská / v tej naší javorině? V tej naší Javorině? // Pase synek ovce, ja, na zelenej lúce. / Přišel naň myslivec, postřelil jeho srdce. / Čemu sa nebránil, dyž měl obušek v rukách?“ (č. 173).

4. U Sušila najdeme celkem 52 incipitových ohlašujících obrazů *koně* (koníčka, koníčků aj.), drtivá většina z nich nese supranarativní funkci, jež ohlašuje mužskou erotickou touhu, jako zde: „A u Šaratic nade dvorem / točí se šuhaj s vraném koněm, / panenka je ráda, / vrata mu votvívá, / pojed', milé, pojed' honem.“ (č. 675). Je zde však několik specifických případů: Ve dvou legendových variantách sv. Jiří nefiguruje jako

25 Sušil uvádí často řadu torzovitých textových obrazů; pokud jsou zastoupeny delší variantou, zahrnujeme do analýzy jen ten delší. V případech, kdy Sušil uvádí především hudebně odlišné varianty, a nikoli varianty textové, uvádíme pouze jednu verzi: zmiňujeme číslo varianty, ne typu, do něhož Sušil píseň řadí.



svůdce, nýbrž — podle očekávání — jako zachránce dívky (č. 88, 89). Ve třech písních nelze konotovaný význam doložit (č. 180, 1483, 1528) a v jednom případě není jasné, zda se Janko loučí s matkou, či s milou, již symbolizuje „lůčka“ (č. 268). V několika dětských písních je mnemopoetická supranarativní funkce ohlášení touhy oslabena: „Hulu, belu, koně v zelú / a kravičky v petruželú. // Mama v městě, tata v rynku, / kúpíj ti na peřinku. / Na peřinku katunovú a čepičku samínovú“ (č. 1404). Specifickým případem jsou písně vojenské: u většiny z nich figuruje erotizovaný obraz koně a loučení s (nevěrnou) milou — místo za milou jede milý na vojnu: „Poček jenom, počkej, / mé nevěrné děvče, / bude tebe teskno / po tvém milém ješče“ (č. 1650). Existují i vojenské písně s výskytem koně, kde milá absentuje (č. 1644). Konečně existuje specifická skupina písňových textů líčící dialog mezi umírajícím koněm a jezdcem (č. 1483–1486).

5. Co se týče obrazu *hory*, identifikovali jsme 48 incipitových výskytů. 40 z nich ohlašuje překážku, povaha této překážky se však různí: může jít o překážku vzdálenosti (č. 122 aj.), vojny (č. 800 aj.), ztraceného času mládí, ale i svítání (č. 1550) či v legendách je to překážka uvěření v Boha (č. 87), překonání zapírání obviněné v baladě (č. 205) či překážka, jakou je záletnictví milého: „Rozmarýn, rozmarýn, rozmarýnové hory, / popuščal syneček červené voly po nich. / Popuščal, popuščal, nemohl jich polapat, / moselo děvčátko, ja, moselo zaplakat“ (č. 1811). Ve zbylých osmi případech supranarativní interpretace významu hory coby překážky v kontextu písně jako celku nefunguje (č. 104, 365, 697, 1456, 1539, 1818, 1958, 1975).

6. Co se týče obrazů *plynoucí vody* (tj. řeky, potoku) — nejde tedy o vodu ve studni u dívky na dvorku, která může být čistá či nečistá, jak jsme viděli výše! —, našli jsme u Sušila celkem 70 obrazů vody v incipitu, 55 obrazů jednoznačně ohlašuje nepříznivý vývoj okolností a/či zklamání v lásce, jako zde: „Běži voda, běži, / po kamenich šusti. / Zkazal mně můj mily, / že mne už opusti“ (č. 445). Ve zbylých obrazech je situace komplikovanější. Pouze dva texty s téměř identickým incipitem však jdou zcela proti tomuto výkladu: „Ješče ja raz kole vody zajdu“ (č. 1019) a „Ješče sobě kole vody zajdu“ (č. 572), voda v halekačce (č. 1473) taky nic špatného neohlašuje. Ve čtyřech legendách s vodou v incipitu obraz vody sice věští opuštěnost lidskou, ale protagonisté volají o ochranu nebeskou, neštěstí lidské v poslední sloce, jež voda ohlašuje, tak není všemocné: „Už mne opuscili, kteří byli se mnu, ene mne ty něopuščaj, který jsi nade mnu!“ (č. 116). V další legendě, která se otevírá obrazem vody, se hladovějícímu malému Ježíškovi s matkou nic nestane, naopak už jako novorozenec přejme odpovědnost za obživu: „[...] má milá matičko, nestaréte se nic, já půjdu na ryby do vody studené“ (č. 76). Další písně s incipitovým obrazem plynoucí vody jsou ambivalentní, co se týče vývoje mezi milenci, jako zde: „Okolo Pavlovic teče voda, / napí se jí, milá, holuběnko sivá, šak je dobrá. / Už jsem se napila, už jí mám dost, / děkuju ti, milý, můj holúbku sivý, / za upřimnost“ (č. 744, podobně i č. 972, 1005, 1113, 1858).

Tyto analýzy šesti nejčteněji zastoupených obrazů (háj, pole, javor, kůň, hora, plynoucí voda), jak se ukazuje, potvrzují předchozí vymezení písňové dění ohlašujících mnemopoetických incipitových obrazů u Poláčka.

VII. ZÁVĚR

Zjistili jsme, že jak formální, tak sémantická (tj. další děj písňě ohlašující) mnemopoetika — tyto části ovšem nelze striktně oddělovat a činili jsme tak jen z pracovních důvodů — vycházejí z incipitu a ve vzájemné souhře pomáhají zpěvačkám a zpěvákům si písňový text vybavit. Vedlejším produktem mnemopoetické analýzy obrazných paralelických incipitů se ukázalo poodhalení symboliky, skryté v úvodních paralelismech či symbolech, které jsou si lidové zpěvačky a zpěváci vědomi. Studie naznačuje další postup při rozkrývání písňové symboliky, které — chceme-li být písňím při interpretaci právi — je smysluplné porozumět. Ohlašovací, supranarativní funkci šesti nejčtetnějších obrazů v Poláčkové sbírce jsme testovali i nad Sušilovou sbírkou. Závěry však musí potvrdit rozsáhlejší výzkum, bylo by třeba zahrnout do bádání více písňových sběrů (alespoň sbírku Erbenovu) a analyzovat i výskyty obrazů u Poláčka méně častých (např. obraz oken coby obraz namlouvání a obraz černého lesa coby předzvěsti tragického dění) či nezastoupených (např. obraz střelené husy coby svedené dívky) a na základě těchto zjištění modifikovat výměr ohlašující funkce, stejně jako upravit počet stávajících devíti vymezených okruhů; případně vymezit incipit výhodněji, než jsme učinili my. Dále můžeme konstatovat následující: 1. Mnemopoetický i symbolický význam nenesou jen apelativa, ale i propria: vlastní jména jako „mokrohajské pole“ (obraz mokrého háje), „V lipovském háji“ (obraz lípy), „Bílá hora“ (obraz hory), „Až pojedu z Písku“ (obraz písku), „Nad Javornýčkem“ (obraz javoru) aj. 2. Písňová baladika využívá delšího prostoru, aby mohla uzavřít děj — funguje doslovněji a incipitové obrazy jsou méně rozkošatělé než v lyrice. 3. Paralelismy se nejhojněji vyskytují právě v incipitu. 4. Formální mnemopoetické prvky a významová (symbolická) mnemopoetika fungují v součinnosti. 5. Ve variačním procesu je sémantická struktura moravských písňí stabilnější, než naznačují průbojně studie Jana Mukařovského (1966) a Marty Šrámkové a Oldřicha Sirovátky (1972). Písňové formule se v ústní tradici — jejíž otisk podávají klasické písňové sběry — nekombinují zcela volně, předkládaná analýza ukazuje, že incipitový paralelismus vymezuje významový rámec písňě a písňové rodiny: začíná-li píseň obrazem tekoucí vody, nebude se vztah mezi milenci rozvíjet harmonicky, podobně i černý les bude předzvěstí neštěstí aj.

PRAMENY

Bartoš, František — Janáček, Leoš (eds.):

Národní písňě moravské v nově nasbírané. Praha 1901.

Erben, K. J. (ed.): *Prostonárodní písňě a říkadla.*

ELK, Praha 1937.

Koláček, Jan (ed.): FolkSong.eu: Online katalog

lidových písňí [5. 4. 2023].

Miškerík, Jarek (ed.): *Horňácký zpěvník*

sedláckých. Velká nad Veličkou, Albert 1994.

Smutný Jaroslav — Smutná, Vlasta (ed.):

Písňové sběry <<http://folksong.eu/cs/collection/14656>> [5. 4. 2023].

Sušil, František (ed.): *Moravské národní písňě.*

Argo — Mladá fronta, Praha 1998.

Poláček Jan (ed.): *Slovácké pěsničky.* Slovácký

krúžek, Brno 1936.



LITERATURA

- Andersen, Flemming G.:** *Commonplace and Creativity: The Role of Formulaic Diction in Anglo-Scottish Traditional Balladry*. Odense University Press, Odense 1985.
- Bartmiński, Jerzy:** *Jazyk v kontextu kultury*, přel. Irena Vaňková. Karolinum, Praha 2016.
- Bušíková, Zuzana:** *Symboly v moravských lidových písních*. Diplomová práce, FF UP, Olomouc 2010.
- Eisner, Pavel:** *Malované děti*. Práce, Praha 1949.
- Eliot, T. S.:** *O básnictví a básnicích*, přel. Martin Hilský. Odeon, Praha 1991.
- Horák, Jiří:** *Naše lidová píseň*. Josef Vilfmek, Praha 1946.
- Hušek, Vít:** *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. Trinitas, Svitavy 2004.
- Jousse, Marcel:** *The Oral Style* [1925], přel. Edgard Sienaeert a Richard Whitaker. Garland Publishing, New York 1990.
- Jousse, Marcel:** *The Anthropology of Geste and Rhythm*, přel. Edgard Sienaeert a Jean Conolly. Mantis Publishing, Durban 2000.
- Karbusický, Vladimír:** *Mezi lidovou písní a šlágregem*. Supraphon, Praha 1968.
- Kuba, Ludvík:** *Cesty za slovanskou písní*. SNKLHU, Praha 1953.
- Lefèvre, Frederic:** *Nová psychologie jazyka (Orientační studie k orálnímu stylu P. Marcela Jousse)*. Josef Florian, Stará Říše na Moravě 1929.
- Levitin, Daniel:** *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. Penguin, New York 2008.
- Lowth, Robert:** *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* [1835], přel. G. Gregory. Garland Publishing, New York 1971.
- Marčok, Viliam:** *Estetika a poetika l'udovej poézie*. Tatran, Bratislava 1980.
- Mukařovský, Jan:** Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění. In *týž: Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík. Odeon, Praha 1966, s. 209–222.
- Navrátilová, Alexandra:** *Namlouvání, láska a svatba v české lidové kultuře*. Vyšehrad, Praha 2012.
- Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława:** *Sexuální (ne)způsobilost v polské lidové poezii*. In: Irena Vaňková (ed.): *Horizonty kognitivně-kulturní lingvistiky III. Tělo a tělesnost v jazykových a kulturních konceptualizacích*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2020.
- Olrik, Axel:** *Epic Laws of Folk Narrative* [1909]. In: Alan Dundes (ed.): *International Folkloristics*. Rowman & Littlefield, Oxford 1999, s. 83–98.
- Ong, Walter J.:** *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*, přel. Petr Fantys. Karolinum, Praha 2006.
- Ricoeur, Paul:** *Život, pravda, symbol*, usp. a přel. Miloš Reichert. OIKOYMENH, Praha 1993.
- Rubin, David C.:** *Memory in Oral Traditions: Cognitive Psychology of Epic, Ballads and Counting-Out Rhymes*. Oxford University Press, Oxford 1995.
- Rut, Přemysl:** *Parlando Cantabile. Od řeči ke zpěvu a zpět*. Brkola, Praha 2017.
- Saussy, Haun:** *The Ethnography of Rhythm: Orality and Its Technologies*. Fordham University Press, New York 2016.
- Scarry, Elaine:** *On Beauty and Being Just*. Princeton University Press, Princeton 1999.
- Sirovátka, Oldřich — Šrámková, Marta:** Doslov. In: *České lidové balady*. Melantrich, Praha 1983.
- Sirovátka, Oldřich — Šrámková, Marta:** *Textové stavební jednotky v lidové lyrické písni. Národopisné aktuality 3. Krajské středisko lidového umění, Strážnice 1972, s. 169–188.*
- Skovajsa, Ondřej:** *Psaný hlas. Whitmanovy Listy trávy a Millerův Obratník Raka*. Malvern, Praha 2015.
- Skovajsa, Ondřej:** „Už sa on ten suchý javor zelení“. *Filozofie Martina Bubera a živá lidová píseň*. In: Irena Přibyllová — Lucie Uhlíková (eds.): *Hudba a spiritualita. Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia*. Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou 2019.
- Smetana, Robert — Václavek, Bedřich:** Doslov. In: František Sušil: *Moravské národní písně*, eds. Robert Smetana — Bedřich Václavek. Argo — Mladá fronta, Praha 1998, s. 746–762.

Ulehla, Julia: „Aj, ty milý orle, viděls krávy moje?“ Reflexe moravské písně v severoamerickém domorodém prostoru. In: Irena Příbylová — Lucie Uhlíková (eds.): *Od folkloru k world music: Zrcadlení*. Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou 2017.

Úlehla, Vladimír: *Živá píseň*. František Borový, Praha 1949.

Węzowicz-Ziółkowska, Dobrosława: *Miłość ludowa. Wzory miłości w polskiej pieśni ludowej XVII-XX wieku*. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1991.

Zíbrt, Čeněk: *Bibliografický přehled českých národních písní*. Akademia, Praha 1895.



INFORMÁTOŘI

Balušíková, Karolína (* 1928), penzistka, Papradno.
 Bašteková, Betka (1927–2021), penzistka, Papradno.
 Beťák, Radovan (* 1978), analytik, zpěvák, Praha.

Jedličková, Marie (* 1928), penzistka, Slavkov u Brna, původem z Otnic.
 Ondra, Vlastimil (* 1972), vedoucí dětského folklorního souboru Nivnička z Nivnice.