

petr bogatyrev

SOUVISLOSTI TVORBY

*cesty k struktuře
lidové kultury a divadla*

ODEON

36 - 47

64 - 67

109 - 114

115 - 125

Folklór jako zvláštní forma tvorby

Naivně realistická deviace, zvláště charakteristická pro způsob teoretického myšlení v druhé polovině 19. století, byla již překonána novými směry vědeckého myšlení. Jen v oblasti těch humanistických disciplín, jejichž představitelé byli od té míry zaujati sbíráním materiálu a speciálními konkrétními úkoly, že nepocitovali potřebu revidovat filosofické předpoklady, a zůstali proto přirozeně ve svých teoretických principech pozadu, pokračovala expanze naivního realismu a počátkem našeho století dokonce leckdy sílila.

I když je naivně realistický filosofický světonázor moderním badatelům (přinejmenším tam, kde se nestal katechismem, nevratným dogmatem) docela cizí, přežívá nicméně v různých oblastech bádání o kultuře jako propašovaný balast, jako zbytky brzdící vědecký vývoj celá řada formulací, které představují bezprostřední důsledek filosofických předpokladů vědy z druhé poloviny 19. století.

Typickým produktem naivního realismu byla velmi rozšířená teze mladogramatiků, že pouze a výhradně individuální jazyk je reálným jazykem. Tato teze — epigramaticky vyostřeno — tvrdí, že koneckonců představuje skutečnou realitu jen řeč určité osoby v určitém časovém momentu, zatímco vše ostatní je jen vědeckoteoretická abstrakce. Nic však není modernímu jazykovědnému úsilí do té míry cizí jako právě tato teze, která se stala jedním z nosných pilířů mladogramatismu.

Vedle individuálního, partikulárního mluvního aktu — podle terminologie Ferdinanda de Saussura „parole“ — zná moderní jazykověda ještě jazyk, „langue“, tj. „souhrn konvencí přijatých určitým společenstvím k zajištění srozumitelnosti parole“. Do tohoto tradičního, nadindividuálního systému může ten či onen mluvčí vnést osobní změny, které však lze interpretovat jen jako individuální odchylky od langue a se zřetelem k langue. Fakty langue se stávají teprve tehdy, když je společenství, nositel dané langue, sankcionuje a přijme jako obecně platné. V tom tkví rozdíl mezi jazykovými změnami na jedné straně a individuálními jazykovými chybami (lapsy), produkty individuálních vrtochů, silného afektu nebo estetických instinktů mluvčího jedince na straně druhé.

Uvažujeme-li o „přijetí“ rozmanitých jazykových novot, můžeme předpokládat takové případy, kde k jazykovým změnám dochází svého druhu

socializací, zobecněním individuálních jazykových chyb (lapsů), individuálních afektů nebo estetických deformací řeči. Jazykové změny mohou však vznikat i jiným způsobem, a to tak, že vyvstávají jako nevyhnutelný, zákonitý následek už předchozích proměn jazyka a uskutečňují se bezprostředně v langue (tak jako biologická nomogeneze). Ať jsou však podmínky jazykové změny jakékoli, můžeme o „zrodu“ jazykové novoty jako takové mluvit teprve od okamžiku, kdy existuje jako sociální fakt, tj. kdy si ji přivlastnilo jazykové společenství.

Přejdeme-li nyní od oblasti jazykovědy k folklóru, narazíme tu na paralelní jevy. Existence folklórního výtvaru jako takového začíná teprve tehdy, když byl přijat určitým společenstvím, a existuje z něho jen to, co si toto společenství přivlastnilo.

Předpokládejme, že by člen nějakého společenství něco individuálně zbásnil. Kdyby toto ústní, jedincem vytvořené dílo bylo z toho či onoho důvodu pro společenství nepřijatelné, kdyby si je ostatní členové společenství nepřivlastnili, je odsouzeno k zániku. Může je zachránit jen náhodný záznam sběratele tím, že je přeneseno ze sféry ústního básnictví do psané literatury.

Francouzský básník 60. let minulého století comte de Lautréamont je typickým příkladem tzv. poètes maudits, tj. básníků současníky odmítnutých a umlčených, neuznaných. Vydal knížku, ale té se nevěnovala pozornost a nedošla rozšíření stejně jako jeho ostatní, nevytištěná díla. Ve věku dvaceti čtyř let ho stihla smrt. Míjejí desetiletí. V literatuře vyvstává tzv. surrealistické hnutí, které v mnoha směrech souzní s Lautréamontovou poezií. Lautréamont je rehabilitován, jeho díla se vydávají, je slaven jako mistr, ovlivňuje jiné. Co by se však s Lautréamontem stalo, kdyby byl jen autorem děl ústního básnictví? Jeho díla by s autorovou smrtí zmizela beze stopy.

Uvedli jsme tu krajní případ, kdy byla odmítnuta celá díla. Současníci však také mohou odmítnout nebo nepřijmout jen jednotlivé rysy, formální zvláštnosti, jednotlivé motivy. Prostředí si v takových případech vytvořené dílo upraví po svém a vše to, co prostředí nepřijalo, opět jako folklórní fakt prostě neexistuje, je vyřazeno z užívání a odumírá.

Jedna Gončarovova hrdinka usiluje dozvědět se rozuzlení zápletky románu dříve, než jej přečte. Předpokládejme, že si běžný čtenář v určité době počíná také tak. I on může např. při čtení díla přeskakovat všechna přírodní líčení, která pocituje jako brzdící, nudný balast. Jakkoli může čtenář román zkomolit, jakkoli může román co do kompozice odporovat požadavkům panující literární školy a ať už je vzhledem k těmto požadavkům přijímán jakkoli kuse, přece stále potenciálně existuje dál v intaktní podobě; přijde nová doba,

kteřá může kdysi odmítnuté rysy rehabilitovat. Přenesme však tyto skutečnosti do oblasti folklóru: předpokládejme, že společenství vyžaduje, aby rozřešení zápletky bylo sděleno předem; uvidíme, že si každé folklórní vyprávění v tomto prostředí nevyhnutelně osvojí kompozici onoho druhu, s níž se setkáváme v Tolstého povídce *Smrt Ivana Iljiče*, kde řešení zápletky předchází vyprávění. Jestliže společenství nemá v oblibě přírodní líčení, folklórní repertoár je vynechá atp. Slovem, ve folklóru se uchovají jen ty formy, které osvědčí svou funkčnost pro dané společenství. Přitom samozřejmě může být jedna funkce formy vystřídána jinou funkcí. Jakmile však nějaká forma přestane být funkční, pak ve folklóru odumírá, zatímco v literárním díle si uchovává potenciální existenci.

Ještě jeden literárněhistorický příklad: tzv. „věční průvodci“, spisovatelé, které v průběhu staletí z různých stran rozmanitě interpretuje každý po svém a novým způsobem. Mnohé zvláštnosti těchto spisovatelů, které byly současníkům cizí, nepochopitelné, zbytečné, nevídané, získají v pozdější době velkou hodnotu, náhle se aktualizují, tj. stávají se produktivními faktory literatury. I to je možné jen v oblasti literatury. Co by se bylo stalo v ústním básnictví s Leskovovým odvážným a „nečasovým“ jazykovým tvořením, které se stalo produktivním faktorem teprve po několika desetiletích v literární činnosti Remizovově a dalších ruských prozaiků? Leskovovské prostředí by bylo jeho díla očistilo od bizarní stylistiky. Tedy, již sám pojem literární tradice se podstatně liší od pojmu tradice folklórní. V oblasti folklóru je mnohem menší možnost reaktualizovat poetické fakty. Vymřou-li nositelé určité básnické tradice, nemůže se tato tradice už nikdy oživit, zatímco v literatuře se nově vynořují jevy staré sto či dokonce několik set let a stávají se opět produktivními.¹

Z uvedeného jasně vyplývá, že podmínkou existence folklórního díla je skupina, která je přijme a sankcionuje. Při studiu folklóru je třeba mít stále na zřeteli jako základní pojem preventivní cenzuru společenství. Záměrně užíváme výrazu „preventivní“, neboť při zkoumání folklórního faktu nejde o ty momenty jeho biografie, které předcházely jeho vzniku, nejde tedy o „počtí“, o embryonální život, nýbrž o „zrod“ folklórního faktu jako takového a o jeho další osud.

Folkloristé, zvláště slovanští, kteří disponují snad nejživotnějším a nej-

¹ Chceme jen mimochodem poznamenat, že nejen ústní podání, nýbrž i časově shodná existence slohů jako projevů úsilí o dosažení rozmanitých cílů v téměř prostředí je ve folklórní sféře mnohem omezenější, tj. rozmanitosti slohů ve folklóru většinou odpovídá rozmanitost druhů.

bohatším folklórním materiálem Evropy, zastávají často tezi, že mezi ústním básnictvím a literaturou není žádný principiální rozdíl a že v tom i onom případě máme co dělat s nepochybnými produkty individuálního tvoření. Tato teze vděčí za svůj vznik právě sugesci naivního realismu: s kolektivním tvořením nemáme žádnou zjevnou zkušenost, proto je prý nezbytné předpokládat individuálního tvůrce, iniciátora. Vsevolod Miller, typický mladogramatik stejně v jazykovědě jako ve folkloristice, říká v souvislosti s folklórními syžetami: „Kdo je vymyslel? Kolektivní tvorba masy? To je právě zase fikce, protože lidská zkušenost se s takovým tvořením nikdy nesešla.“ Zde přichází nepochybně ke slovu vliv našeho každodenního okolí. Ne ústní tvorba, nýbrž písemnictví je pro nás běžnou a nejnámější formou tvorby a obvyklé představy se tak egocentricky promítají i do oblasti folklóru. Za moment zrodu literárního díla platí okamžik, kdy je autor fixuje na papíře, a analogicky se interpretuje jako moment vzniku ústního díla okamžik, kdy se dílo poprvé objektivizuje, tj. kdy je autor přednáší; ve skutečnosti se však dílo stává folklórním faktem teprve v momentu, kdy je převzato společenstvím.

Přivrženci teze o individuálním charakteru folklórní tvorby jsou nakloněni klást místo pojmu „kolektivní“ pojem „anonymní“. Např. v známé příručce o ruském ústním básnictví se říká: „Je jasné, že třebaže u obřadní písně není známo, kdo byl tvůrcem ritu, kdo zkomponoval první píseň, neodporuje to proto ještě individuálnímu tvoření; nasvědčuje to jen tomu, že ritus je tak starý, že nemůžeme zjistit ani autora, ani okolnosti vzniku nejstarší písně, která je s ritem úzce spjata, a dále tomu, že vznikla v takovém prostředí, kde osobnost autora nebudila pozornost, a proto se také nedochovala vzpomínka na ni. Idea o „kolektivním“ tvoření tu tedy nemá co pohledávat“ (M. Spersanskij). Zde se nevezalo v úvahu to, že nemůže existovat ritus, který by nebyl sankcionován společenstvím, že jde o contradictio in adjecto a že také, i když v zárodku toho či onoho ritu byl individuální projev, je cesta od něho až k ritu stejně dlouhá jako cesta od individuální deformace řeči až ke gramatické jazykové změně.

To, co bylo řečeno o vzniku obřadu (resp. díla ústního básnictví), může se uplatnit i ve vztahu k vývoji obřadu (resp. k folklórnímu vývoji vůbec). Rozlišování mezi změnou jazykové normy a individuální odchylkou od ní, které se uplatňuje v lingvistice — rozlišování, které nemá jen kvantitativní, nýbrž i zásadní, kvalitativní význam — je folkloristice ještě skoro úplně cizí.

Jednou z podstatných známek rozdílnosti mezi folklórem a literaturou je už pojem existence uměleckého díla.

39 Ve folklóru je vztah mezi uměleckým dílem na jedné straně a jeho objek-

tivací, tj. tzv. variantami tohoto díla při přednášení různými osobami na druhé straně zcela analogický se vztahem mezi langue a parole. Stejně jako langue je i folklórní dílo nadosobní a existuje jen potenciálně, je to jen komplex jistých norem a impulsů, osnova aktuální tradice, kterou přednášející oživují vzorem individuálního tvoření, stejně jako to činí promlouvající („aktér parole“), vzhledem k langue.² Jakou měrou tyto individuální novoty v jazyce (resp. ve folklóru) odpovídají požadavkům společenství a anticipují zákonitý vývoj langue (resp. folklóru), tak dalece se socializují a tvoří skutečnosti langue (resp. elementy folklórního díla).

Literární dílo je objektivováno, existuje konkrétně, nezávisle na čtenáři a každý další čtenář se obrací bezprostředně k dílu. Zde se neuplatňuje cesta folklórního díla od přednášejícího k přednášejícímu, nýbrž cesta od díla k přednášejícímu. Interpretaci dřívějších přednášek je sice možno mít na zřeteli, je to však při přejímání díla jen jedna z ingrediencí a naprosto ne jediný pramen jako ve folklóru. Úlohu přednášeče folklórních děl nelze ztotožnit ani s úlohou čtenáře, ani s rolí recitátora literárních děl, ale ani s úlohou jejich autora. Z hlediska folklórního přednášeče představují díla, která přednáší, fakta z oblasti langue, tj. skutečnost nadindividuální, danou nezávisle na přednášeči, i když připouštějící deformaci a vnášení nové básnické látky i prvků každodennosti. Autoru literárního díla se výtvar jeví jako fakt z oblasti parole; není dán a priori, je to záležitost individuální realizace. Dán je jen komplex v tom okamžiku působících uměleckých děl, na jejichž pozadí, tj. na pozadí jejich formálního rekvizitáře, má nové dílo být vytvořeno (tak, že si některé z těchto forem přivlastní, jiné přetvoří a další odmítne) a vnímáno.

Podstatný rozdíl mezi folklórem a literaturou je v tom, že pro folklór je specifické zaměření na langue, pro literaturu zaměření na parole. Podle správné Potěbnovy charakteristiky folklórní sféry tu básník sám nemá žádný důvod k tomu, aby pokládal dílo za své a díla jiných básníků stejného okruhu za cizí. Úloha cenzury prováděné společenstvím je — jak jsme výše uvedli — v literatuře a ve folklóru rozdílná. Ve folklóru je cenzura imperativní a vytváří nevyhnutelný předpoklad pro vznik uměleckých děl. Spisovatel přihlíží ve větší nebo menší míře k požadavkům prostředí, ale i kdyby se mu chtěl sebevíc přizpůsobit, chybí tu nerozlučitelné splynutí cenzury a díla, které je charakteristické pro folklór. Literární dílo není cenzurou předem určeno, nelze je z ní plně odvodit, vyciňuje jen přibližně — zčásti správně, zčásti ne-

² Je třeba mít na zřeteli, poznamenává Murko, že zpěváci nedeklamují po našem způsobu pevný text, nýbrž do určité míry vždy znovu tvoří.

správně — její požadavky; na leckteré potřeby společnosti se vůbec neohlíží.

Ve sféře národního hospodářství se jako blízká paralela ke vztahu literatury ke konzumentovi nabízí tzv. „produkce na odbyt“, zatímco folklór se blíží „produkcí na objednávku“.

Nesoulad mezi požadavky prostředí a literárním dílem může být důsledkem chyby, ale také důsledkem vědomého záměru autora, který zamýšlí přetvořit požadavky prostředí a literárně je převychovat. Takový autorův záměr ovlivnit poptávku může také zůstat bez výsledku. Cenzura nepovolí, mezi jejími normami a dílem vzniká antinomie. Existuje sklon představovat si „folklórního autora“ podobně jako „básníka literáta“, podle jeho vzoru, ale toto transponování je nenáležitě. V protikladu k „básníku literátu“ nevytváří „folklórní básník“ — podle Aničkovovy výborné formulace — „nové prostředí“, každá intence k přetváření prostředí je mu naprosto cizí: absolutní vláda preventivní cenzury, která činí každý konflikt díla s cenzurou neplodným, vytváří zvláštní typ účastenství na básnickém tvoření a nutí osobnost vzdát se všech snah o přemožení cenzury.

Ve výkladu folklóru jako projevu individuálního tvoření dosáhla tendence ke zrušení hranice mezi literární historií a dějinami folklóru svého vrcholu. Jak vyplývá z toho, co bylo řečeno, máme za to, že je nutné podrobit tuto tezi vážné revizi. Má tato revize být rehabilitací romantické koncepce, kterou představitelé uvedené doktríny tak tvrdě napadali? Nepochybně ano. Charakteristika rozdílu mezi ústním básnictvím a literaturou, jak ji podali romantičtí teoretikové, obsahovala řadu správných myšlenek a romantikové měli pravdu, když zdůrazňovali hromadný charakter ústní básnické tvorby a srovnávali ji s jazykem. Vedle těchto správných tezí obsahovala však romantická koncepce také řadu tvrzení, která před současnou vědeckou kritikou neobstojí.

Především romantikové přeceňovali genetickou samostatnost a samorostlost folklóru; teprve práce následujících vědeckých generací ukázaly, jak ohromnou roli hraje ve folklóru jev označovaný moderním německým národopisem jako „pokleslé kulturní bohatství“ („gesunkenes Kulturgut“). Může se snad zdát, že uznáme-li, jak významné, dokonce často přímo výlučné místo zaujímá toto „pokleslé kulturní bohatství“ v lidovém repertoáru, omezuje se tím podstatně úloha kolektivní tvorby ve folklóru. Ale není tomu tak. Umělecká díla, která si lidové básnictví vypůjčuje od vyšších společenských vrstev, mohou sama o sobě být typické produkty osobní iniciativy a individuálního tvoření. Avšak sama otázka pramenů folklórního díla je už svou podstatou za hranicemi folkloristiky. Každá otázka heterogenních pramenů se stane

problémem přístupným vědecké interpretaci jen v tom případě, je-li nazírána z hlediska toho systému, do něhož byly vtěleny, tzn. v tomto případě z hlediska folklóru. Pro folkloristiku jsou podstatné ne vznik a existence pramenů, které leží mimo oblast folklóru, nýbrž funkce výpůjčky, výběr a transformace vypůjčené látky. Z tohoto hlediska ztrácí známá teze „lid neprodukuje, reprodukuje“ svou vyostřenost, neboť nejsme oprávněni vést nepřekročitelnou hranici mezi produkcí a reprodukcí a vykládat reprodukci jako poněkud méněcennou. Reprodukce neznamená pasivní přejímání a v tomto smyslu není podstatný rozdíl mezi Molièrem, který přetvářel starobylé hry, a lidem, který — užíjeme-li Naumannova výrazu — „ein Kunstlied zersingt“ (mění charakter umělé písně tím, že si ji přizpůsobuje). Přetvoření díla, které náleží k tzv. monumentálnímu umění, do tzv. primitivu je rovněž tvůrčí akt. Tvoření se tu projevuje stejně výběrem přejímaných děl jako tím, že jsou přizpůsobována jiným zvyklostem a požadavkům. Ustálené literární formy se stávají po přenesení do folklóru látkou, která podléhá transformaci. Na pozadí jiného poetického okolí, jiné tradice a jiného vztahu k uměleckým hodnotám je dílo novým způsobem interpretováno a ani na formální inventář, který se na první pohled zdá být při přejímání zachován, nelze pohlížet jako na identický s výchozím dílem: v těchto uměleckých formách dochází — podle výrazu ruského literárního vědce Tyňanova — ke změně funkcí. Z funkčního hlediska — bez něhož nelze uměleckým skutečností porozumět — jsou mimo-folklórní umělecké díla a totéž dílo adoptované folklórem dvě podstatně rozdílné věci.

Historie Puškinovy básně *Husar* poskytuje charakteristický příklad toho, jak mění svou funkci umělecké formy pronikající z folklóru do literatury a naopak z literatury do folklóru.³ Typické folklórní vyprávění o setkání prostého člověka se zasněženým (přičemž těžiště povídky je v popisu pekelných jevů) přetvořil Puškin zpsychologizováním postav a psychologickou motivací jejich jednání v řadu žánrových obrázků. Jak hlavního hrdinu, husara, tak i lidovou pověru prezentuje Puškin s humoristickým zabarvením. Pohádka, které Puškin užil, je lidová, v básníkově přetvoření se naproti tomu lidovost stává uměleckým prostředkem — je tak říkajíc signalizována. Nevyumělkovaná mluvní forma lidového vyprávěče je Puškinovi dráždivě zajímavým materiálem pro veršované zpracování. Puškinova báseň se vrátila zpět do folklórní slovesnosti a byla převzata do některých variant nejpůvodnějších hry

³ Srov. mou studii *Stichtovorenije Puškina Gusar, jęgi istočniki i jęgo vlijanije na narodnuju slovesnosť v knize Očerki po poetike Puškina*, Berlin 1923, str. 147–195.

ruského lidového divadla *Car Maximilian*. Je jí tu spolu s jinými výpůjčkami z literatury užito k amplifikaci epizodní vložky, patří k číslům pestrého zábavného programu, který přednáší hrdina epizody, husar. Husarovo troufalé chvástání odpovídá duchu komediantské estetiky právě tak jako humorné zpodobení čerta. Puškinův humor tíhnoucí k romantické ironii má ovšem málo společného s fraškovitou komedií o caru Maximilianovi, která báseň asimilovala. Dokonce i v těch variantách, v nichž je Puškinova báseň poměrně málo změněna, interpretuje si ji obecnost vychovaná folklórem velmi svérázně, zejména v přednesu lidových herců a na pozadí čísel, která jí obklopují. V jiných variantách se tato změna funkce realizuje přímo ve formě: dialogický mluvní styl, vlastní Puškinově básni, se snadno mění ve folklórní mluvní verš a z básně samé zůstává jen syžetové schéma zbavené motivací; na toto schéma je napojena řada typických komediantských vtipů a slovních hříček.

Jakkoli se osud literatury a ústního básnictví vzájemně proplétá, jakkoli bylo vzájemné ovlivňování intenzivní a na denním pořádku a třebaže měl folklór tak často co dělat s literární látkou a naopak literatura s látkou folklórní, neopravňuje nás to přesto k tomu, abychom ve prospěch genetických hledisek setřeli zásadní hranici mezi ústním básnictvím a literaturou.

Jinou závažnou chybou romantické charakteristiky folklóru byla vedle tvrzení o jeho samostatnosti i teze, že autorem folklóru, subjektem kolektivního tvoření může být pouze lid nerozčleněný do žádných tříd, kolektivní osobnost s jednou duší a jediným viděním světa, společenství, které v projevech lidské činnosti nezná žádnou individualnost. S tímto nerozlučným sepětím kolektivního tvoření s „primitivním kulturním společenstvím“ se za našich dnů setkáváme u Naumanna a jeho žáků, kteří se v řadě bodů s romantikou stýkají. „Neuplatňuje se tu ještě žádný individualismus. Nebojme se shledávat přirovnání v říši živočišstva: ta poskytuje ve skutečnosti nejbližší paralely... Právě lidové umění je uměním společenství ve stejném smyslu, jako jsou produktem pravého umění celého společenství vlašťovčí hnízda, včelí plástve a hlemýžďí ulity.“⁴ „Jsou všichni nesení týmž pohybem,“ píše dále Naumann o nositelích kultury společenství, „jsou prodchnuti stejnými záměry a myšlenkami“.⁵ V této koncepci tkví nebezpečí vlastní každému přímočarému vyvozování závěrů z určitého společenského jevu pro mentalitu, např. z vlastností jazykové formy pro vlastnosti myšlení (kde nebezpečí takové

⁴ H. Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena 1921, str. 150.

⁵ Tamtéž, str. 151.

identifikace znamenitě odhalil Anton Marti). Totéž je i v etnografii: neomezená vláda kolektivní mentality naprosto není nezbytným předpokladem kolektivního tvoření, i když taková mentalita vytváří pro úplnou realizaci kolektivního tvoření zvláště příznivou půdu. Kolektivní tvorba však není cizí ani kultuře prodchnuté individualismem. Stačí jen vzpomenout na anekdoty rozšířené v dnešních vzdělaneckých kruzích, na legendární klepy a pověsti, na pověry a vytváření mýtů, na společenské zvyklosti a na módu. Ostatně i ruští etnografové, kteří probádali vesnice Moskevské gubernie, mohou bohatě referovat o spojení bohatého a živého folklórního repertoáru s rozmanitým sociálním, hospodářským, ideologickým, a dokonce obyčejovým diferencováním selského prostředí.

Existence ústního básnictví (resp. literatury) je vysvětlitelná nejen psychologicky, ale do značné míry i z funkčního hlediska. Srovnáme např. současnou existenci ústního básnictví a literatury v těchže ruských vzdělaneckých kruzích v 16. a 17. století: literatura tu plnila kulturní úlohy určitého druhu, ústní básnictví úkoly jiného druhu. V městském prostředí získává přirozeně nad folklórem vrch literatura, produkce na odbyt nad produkcí na objednávku; konzervativní vesnici je však individuální básnictví jako společenský fakt stejně cizí jako produkce na odbyt.

Přijetí teze o folklóru jako výrazu kolektivního tvoření staví folkloristiku před řadu konkrétních úkolů. Přenesení metod a pojmů vypracovaných při studiu literárněhistorického materiálu do oblasti folkloristiky nepochybně leckdy omezovalo analýzu folklórních uměleckých forem. Podceňoval se zejména důležitý rozdíl mezi literárním textem a zápisem folklórního díla, který už sám o sobě toto dílo nevyhnutelně deformuje a transponuje do jiné kategorie.

Kdybychom mluvili ve vztahu k folklóru a k literatuře o identičnosti forem, bylo by to homonymické označování. Např. verš, pojem, který se na první pohled zdá mít stejný význam v literatuře jako ve folklóru, se ve skutečnosti z funkčního hlediska hluboce liší. Citlivý znalec ústního rytmického stylu (style oral rythmique) Marcel Jousse považuje tento rozdíl za tak závažný, že rezervuje pojmy „verš“ a „poezie“ jen pro literaturu, zatímco pro ústní tvorbu — aby předešel vkládání obvyklého literárního obsahu do těchto pojmů — zavádí odpovídající označení „rytmické schéma“ a „ústní styl“. Mistrovsky odkrývá mnemotechnickou funkci těchto rytmických schémat. Rytmičtý ústní styl v „milieu des récitateurs encore spontanés“ (v prostředí ještě živelných přednášečů) interpretuje Jousse takto: „Představme si řeč s dvěma až třemi sty rýmovaných vět, s čtyřmi až pěti sty typy rytmických

schémat, která jsou přesně fixována a tradují se, aniž je ústní podání modifikuje: osobní přínos by pak spočíval v tom, že se s užitím těchto rytmických schémat jako vzoru vytvářejí analogicky a za pomoci větných klišé jiná rytmická schémata podobné formy, stejného rytmu, stejné struktury... a pokud možno stejného obsahu“⁶ Zde je zřetelně rozveden vztah mezi tradicí a improvizací, mezi langue a parole v ústním básnictví. Verš, strofa a ještě komplikovanější kompoziční struktury jsou ve folklóru na jedné straně mocnou oporou tradice, na druhé straně působivým prostředkem improvizáční techniky (což s předchozím těsně souvisí).⁷

Typologie folklórních uměleckých forem musí být vybudována nezávisle na typologii forem literárních. Jedním z neaktuálnějších problémů jazykovědy je propracování fonologické a morfologické typologie. Je už zřejmé, že existují obecné strukturální zákony, které v jednotlivých jazycích nejsou porušovány: ukazuje se, že rozmanitost fonologických a morfologických struktur je omezená a lze ji zredukovat na poměrně nevelký počet základních typů, což je podmíněno tím, že je omezena rozmanitost forem kolektivního tvoření. Parole připouští bohatší rozmanitost modifikací než langue. Proti těmto zjištěním srovnávací jazykovědy lze postavit na jedné straně rozmanitost syžetů, která je příznačná pro literaturu, a na druhé straně omezenou řadu pohádkových syžetů ve folklóru. Tato omezenost se nedá vysvětlit ani shodností pramenů, ani shodností psychiky a vnějších okolností. Podobné syžety vznikají na základě obecných zákonů básnické kompozice (teze Viktora Šklovského); tyto zákony jsou stejně jako strukturální zákony jazyka vůči kolektivní tvorbě stejnotvárnější a přísnější než vůči tvoření individuálnímu.

Dalším úkolem synchronní folkloristiky je charakterizovat systém uměleckých forem, které tvoří aktuální repertoár určitého společenství — vesnice, oblasti, etnické jednotky. Přitom je třeba mít na zřeteli mimo jiné vzájemný vztah forem v systému, jejich hierarchii, rozdíl mezi formami produktivními a takovými, které už produktivnost ztratily, atp. Folklórním repertoárem se nerozlišují jen etnografické a geografické celky, ale také skupiny určené pohlavím (mužský a ženský folklór), věkem (děti, mládež, starci), povoláním (pastýři, rybáři, vojáci, zloději atd.). Pokud uvedené skupiny podle povolání produkují pro sebe vlastní folklór, mohou se tyto folklórní cykly srovnávat se speciálními jazyky profesí. Existují však folklórní repertoáry, které sice

⁶ M. Jousse, *Études de psychologie linguistique*, Paris 1925.

⁷ Podnětné poukazy na specifické zvláštnosti této improvizáční techniky podává G. Gesemann ve studii *Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung* v knize *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926.

náleží určité profesní skupině, ale jsou určeny konzumentům, kteří jsou této skupině vzdáleni. Produkce ústního básnictví je v těchto případech jedním z profesionálních příznaků skupiny. Tak např. ve velké části Ruska přednášejí duchovní básně „kaliki perechožije“, potulní žebráci, kteří jsou leckdy organizováni v specifických společenstvích. Přednášení duchovních básní je jim jedním z hlavních zdrojů obživy. Mezi takovým případem naprostého odtržení producenta od konzumenta a opačnou krajností, tj. případy, že téměř celá společnost je zároveň producentem i konzumentem (přísluší, anekdoty, žertovné lidové popěvky, určité druhy obřadních a neobřadních písní) existuje celá řada přechodných typů. Z určitého prostředí vystupuje skupina nadaných osob, která si víceméně monopolizuje vytváření určitého folklórního druhu (např. pohádek). Nejsou to žádní profesionálové a poetická produkce není jejich hlavním zaměstnáním, zdrojem jejich výdělku; jsou to diletanti, kteří se poezii věnují ve volných chvílích. Nelze tu zjistit naprostou rovnost mezi producentem a konzumentem, ale nejsou od sebe také úplně odloučeni. Hranice tu kolísá. Jsou lidé, kteří jsou ve větší nebo menší míře vypravěči pohádek a přece zároveň také posluchači; produkující diletant se snadno stane konzumentem a naopak.

I v případě odloučení producenta od konzumenta zůstává ústní básnické tvoření tvorbou kolektivní, jenomže kolektiv tu nabývá specifických rysů. Jde tu o společenství producentů a „předběžná cenzura“ se tu více emancipuje od konzumenta než při identitě vytvářejícího a konzumenta, kde cenzura bere stejnou měrou v úvahu zájmy produkujících i konzumujících.

Jen v jednom případě se ústní básnictví svou podstatou vymyká z rámce folklóru a přestává být kolektivní tvorbou, a to tehdy, když se dobře sehrané společenství producentů se zajištěnou profesionální tradicí chová vůči určitým básnickým výtvorům s takovou pietou, že se všemi prostředky snaží uchovat je bez jakýchkoli změn. Že je to ve větší či menší míře možné, dokazuje řada historických příkladů. Tak tradovali po staletí kněží védské hymny od úst k ústům, „jako v koši“ podle buddhistické terminologie. Všechno úsilí bylo zaměřeno k tomu, aby tyto texty nedošly zkolení, a toho se také — nehledě na nepodstatné inovace — dosáhlo. Tam, kde úlohou společenství je pouze uchovávání básnického díla povýšeného na nedotknutelný kánon, neexistuje už žádná tvůrčí cenzura, žádná improvizace, žádné kolektivní tvoření.

Jako protějšek k mezním formám ústního básnictví lze připomenout i mezní formy literatury. Tak např. činnost středověkých anonymních autorů a opisovačů měla některé rysy, jimiž se — aniž opouští oblast literatury — zčásti

sbližují s ústním básnictvím: opisovač často zacházel s opisovaným dílem jako s materiálem podléhajícím přetváření aj. I kdyby však takových přechodných jevů na rozmezí individuálního a kolektivního tvoření bylo sebevíc, přece jen nebudeme následovat příkladu proslulého sofisty, který si lámal hlavu otázkou, kolik zrněk je třeba odebrat z hromady písku, aby přestala být hromadou. Mezi kterýmikoli dvěma sousedními oblastmi kultury jsou vždy hraniční a přechodné zóny. Tato okolnost nás ještě neopravňuje k tomu, abychom popírali existenci dvou rozličných typů a produktivnost jejich oddělování.

Umožnilo-li ve své době sblížení folkloristiky s literární historií objasnit řadu otázek genetického charakteru, dovolí pravděpodobně oddělení obou disciplín a obnovení autonomie folkloristiky vysvětlit funkce folklóru a odhalit jeho strukturní principy a zvláštnosti.

(1929)

Príspevek k strukturálnej etnografii

Pri etnografických bádaniach, podobne ako pri studiu jiných sociálnych javů, setkávame sa s faktami, ktoré majú niekoľko funkcií, pričom niekedy rôzne funkcie spolu tak úzko súvisia, že nemôžeme presne stanoviť, ktorá funkcia sa v danom prípade uplatňuje nejsilnejšie. Dobrým príkladom takej úzkej súvislosti dvoch funkcií môžu byť zaříkadla. Pri studiu formy zaříkadla jasne pociťujeme jej poetickú funkciu. Forma zaříkadla sa značne sblízuje a v niektorých prípadoch priamo splýva s formou lyrických a epických písní a jiných druhů lidovej poezie. Na druhej strane sa nemenej jasne prejavuje i druhá funkcia zaříkadla, funkcia formulí, ktoré majú hypnoticky pôsobiť na zaříkávaneho. Touto svojou funkciou blíži sa forma zaříkadla formulím, ktoré sa vyskytujú pri hypnotizme.

Má-li jistý etnografický jav niekoľko funkcií, vede nás tato funkčná mnohoválnosť k užití metod podobných metódam strukturálnej psychológie (Gestaltpsychologie). Dohodneme sa, čo budeme rozumieť pod pojmom „struktúra“. Ujímame definície Koffkovej: „Solch Zusammensein von Phänomenen, in dem jedes Glied ‚das andere trägt‘, in dem jedes Glied seine Eigenart nur durch und mit dem andern besitzt, wollen wir fortan eine Struktur nennen.“¹ Pojem struktúra obsahuje teda tieto dva znaky:

1. Určitou mnohosť a rôznorodosť častí alebo prvků faktu či javu, ktorý sa vyznačuje štruktúrou, a zároveň
2. usporiadanosť, vzájomnou koreláciou týchto prvků, jíž vdčí daný fakt alebo jav za to, že si uchováva svoju ucelenosť a jednotu.²

Domnívam sa, že strukturálna skúmanie etnografických faktů môže byť veľmi plodné. Na základe takejto skúmanie budeme môcť stanoviť etnografické zákony. Zmínim sa len o dvoch.

Pri odumieraní etnografického faktu mizí vo vedomí sedlákov jednotlivé jeho vlastnosti, ktoré dříve boli pociťované ako kladné, priamo úmerne k mizneniu ostatných kladných vlastností a v obrátenom pomere k vzrústu vlastností negatívnych; a naopak: pri pronikávaní nového etnografického faktu do života

¹ K. Koffka, Die Grundlagen der psychischen Entwicklung. Eine Einführung in die Kinderpsychologie, Osterwieck am Harz 1921, str. 94.

² A. I. Temnikova, Ponjatije apperceptii v psichologii sozdan'ja i problema struktury v psichologii poveden'ja, Sbornik Obščestva istoričeskich, filosofskich i social'nych nauk pri Permskom universitete, vypusk III, Perm 1929, str. 147.

mizí vo vedomí sedlákov všetky jeho vlastnosti, ktoré dříve boli pociťované ako negatívne, v priamom pomere k mizneniu ostatných negatívnych vlastností a v obrátenom pomere k vzrústu kladných.

Zdarilou ilustráciou tohoto zákona je úvaha jednej selky o príčinách toho, proč sa v jejích vesnici prestaly nosiť staré pokrývky hlavy:

„Bělo to na hlavě těžky a co dalo práce, než ho jak se patří zavázala, a co se pře tom kolekrát ě nařvala. Třeba desetkrát ho z hlavě zhodila a vázala znovů. Děž potom začal cholomět na tě šátkě maly šátečkě alebo tě dršče a přeš to ješče vlnák, tož měla každá hlavě jako říčeců. Děvčata v tem šátko ‚na hōše‘ (na uši) vėpadajó jak stary robě, hlava z tego boli a člověk nic neslěši.“³

Zde jsou zdůrazněny obtíže pociťované při oblékání této pokrývky hlavy a dále její nehezkosť: „... každá hlavě jak říčeců. Děvčata v tem šátko ‚na hōše‘ (na uši) vėpadajó jak stary robě...“

Dále se poukazuje na bolest, kterou vyvolávala tato pokrývka hlavy, a na jiné obtíže s ní spojené: „... hlava z tego boli a člověk nic neslěši.“

Některé z těchto vlastností nyní zastaralé pokrývky hlavy, pociťované jako negatívne, se dříve, když byla módní, určité pociťovaly jako vlastnosti kladné (např. vzezření ženy v této pokrývce hlavy), jiné, byť i byly pociťované jako negatívne (nepohodlí při oblékání, bolest, kterou tato pokrývka hlavy působí), se přece jen nejevily nepohodlnými v té míře jako dnes, a rozhodně se toto nepohodlí nepokládalo za tak významné, aby bylo nošení této pokrývky hlavy na překážku.⁴ Obvykle se při záměně starého šatu za nový poukazuje na niekoľko dôvodů: z úvah hospodárskych např. na to, že nový šat je lacinejší, ale uvádí sa také, že je hezčí, pohodlnejší apod. Když jsem na Podkarpatské Rusi sbíral názory na to, jaké důvody nutily sedláky, aby starou obuv („postoly“, „chodaky“) vyměnili za novou, „boganči“, byla motivace nejrůznějšího druhu. Zároveň s příčinami hospodárského rázu — že „boganči“ přijdou levněji — se často poukazovalo na to, že ta obuv je „delikatnější“ apod.

Druhý zákon můžeme formulovat takto:

Když některý etnografický fakt ztrácí jednu nebo několik ze svých funkcií a uchováva si přitom životnosť, rostou ostatní jeho funkcie priamo úmerne

³ J. Zbořil, Jak hynul kroj hanácký v Lešanech u Prostějova, Český lid 28, 1928, str. 210.

⁴ Uvedl jsem zde pouze úvahu jednej selky o starém šatu, ale v době, kdy se staré zavrhuje a místo nich se přijímají nové, je možno obvykle pozorovat jisté rozřídění selského kolektivu: mládež a sedláci nepřipoutaní těsně ke své vesnici obvykle popírají kladné vlastnosti odumírajícího javu nebo předmětu — v daném případě starého šatu; staří lidé buď úplně zůstávají věrni starému, nebo kolisají a dávají ve srovnání s novým přednost některým stránkám starého předmětu nebo javu.

k mizejícím, tj. stále se uplatňuje síla zákona o zachování energie obřadu.

Tak v lidovém svatebním rituálu plní jednotlivé jeho úkony vedle magické funkce také funkci estetickou. V tom případě, když obřad ztrácí svou magickou funkci, aniž přestává být nutnou částí rituálu, vzrůstá jeho estetická funkce tím silněji, čím slabší je jeho funkce magická.

Oba zákony, které zde uvádím, jsou pouhými náměty. Je třeba, aby byly přesněji formulovány, a aby mohly být podepřeny, je nutno sebrat větší množství příkladů.

Velmi zajímavé výsledky může dát strukturální průzkum velkých obřadových komplexů, např. celého lidového svatebního rituálu v určité vesnici. Jedním z hlavních úkolů je zde zjištění, jak jsou navzájem koordinovány obřady, jejichž hlavní funkce je magická, a obřady, jejichž hlavní funkce je estetická.

Při studiu lidové víry se často setkáváme s tím, že ve vědomí téhož sedláka současně existují dva náboženské systémy, které se vzhledem k své podstatě navzájem přímo vylučují a nespojují se v jeden celek.⁵ Můžeme pozorovat, jak sedlák, který se pokládá za křesťana, snaží se vyhovět všem předpisům církve a myslí souhlasně se systémem stanoveným danou křesťanskou církví, dovoluje si zároveň vykonávat obřady, které křesťanskému systému ostře odporují; ten, kdo je vykonává, je si přitom vědom tohoto protikladu. Pokud se týká toho, jak často se sedláci uchylují k vykonávání takových protikřesťanských obřadů, je to v přímém poměru k těm výhodám, jež mají prý následovat jako důsledek těchto obřadů, a v obráceném poměru k síle onoho protikřesťanského prvku, který je v nich obsažen. Konkrétně řečeno, uchylují se k vykonávání jasně protikřesťanských obřadů jenom v případech krajní nutnosti (např. hrozí-li smrt přímo osobě, která se k tomu obřadu utíká, nebo někomu z lidí jí blízkých). Nejde-li však o zvlášť veliké výhody, nevykonává sedlák protikřesťanské obřady sám a celý jeho „hřích“ tkví jenom v tom, že se uchyluje k lidem, o nichž ví, že jednají s pomocí nečisté síly.

Možnost takové existence dvou vzájemně protikladných systémů, které jsou vlastní témuž sedlákovu a projevují se také v jeho chování, lze zčásti vysvětlit tím, že sedlák, když vykonává obřady podle svého vlastního mínění hříšné, doufá, že později tento svůj hřích vykoupí, vymodlí. Tato možnost vykoupení hříchů dovoluje nedržet se vždy přísně křesťanského systému.

⁵ V jiných případech — a ty jsou častější — setkáváme se s tím, že takové dva systémy splývají v jediný náboženský systém, který lze charakterizovat jako křesťansko-magický synkretismus (termín bulharského etnografa prof. M. Arnaudova).

A takovým způsobem se do systému vklíní cizorodý prvek. Systém následkem toho není přísně uzavřeným celkem.

S podobnými jevy setkáváme se i v oblasti etických představ: sedlák, který obyčejnou krádež odsuzuje, účastní se zároveň v souhlase s lidovou tradicí v určité dny a okamžiky sám *obřadové* krádeže.

Zde ve vědomí téže osoby nacházíme soužití dva protikladné etické systémy: jeden, zakazující jakoukoli krádež, a druhý, který ji doporučuje k získání štěstí.⁶

Nemáje možnost podrobněji probrat otázky, jež jsem zde nadhodil, doufám, že i tyto předběžné poznámky prokazují velikou plodnost strukturální etnografie.

(1931)

⁶ Mluvíme zde jenom o oné obřadové krádeži, která působí štěstí, a budeme muset vyloučit z úvahy tu obřadovou krádež, která napomáhá beztrestné krádeži. Srov. např. objasnění účelu, který sleduje obřadová krádež v jedné slovenské vesnici: „Kto pri pečení vianočných koláčov ten osuch alebo koláč, ktorý bol prvý do pece datý a prvý i von vytiahnutý, ukradne, toho, keď bude krasť trávu na poli alebo pásť na cudzom, nikto nevidí a nesoberie.“ (M. Vojtek, Poverý v Terchovej, Časopis Museálnej slovenskej spoločnosti 9, 1906 [Turč. sv. Martin], str. 41.) — V daném případě není možno mluvit o existenci dvou různých systémů.

hru *Car Maximilian*, odpovídala Puškinova báseň *Husar* jak formou, tak i svou funkcí veselé anekdoty; byla jim bližší než napolo pohádková, napolo mytologická forma původního lidového vypracování o čarodějnici. Na tomto příkladu je nejlépe vidět, jak pokusy přívrženců „svěrázu“ imputovat vesnici 20. století zvyky a obyčeje 19. století jsou předem odsouzeny k neúspěchu. Je to stejně nepřírozené, jako chtít po dvacetiletém chlapci, aby nosil kalhoty z doby, kdy by pětiletým klukem.

Nyní se podíváme na Puškinovu báseň *Husar*, která byla převzata z lidové tvorby a ve změněné formě se vrátila tam, odkud vyšla. Některé varianty jsou textově velmi blízké Puškinovu znění; jiné jsou tak pozměněny, že jenom důkladný rozbor dokazuje, že jejich skutečným základem je Puškinova báseň. Nejzajímavější je varianta hry *Car Maximilian*, kterou jsem našel v knihovně Saratovské archívni společnosti. Bohužel nemohu pro nedostatek místa uvést Puškinův text *Husara* a monolog husara ze zmíněné varianty; ukáží jen hlavní body, kterými se liší. Husarův monolog ve hře *Car Maximilian* se přednáší veršem pouťových vyvolávačů a ne sylabotonickým veršem jako u Puškina. Celá stavba je v obou případech docela jiná. U Puškina je každá nová událost logickým výsledkem předešlé a ve hře *Car Maximilian* v tom znění, které jsem našel v knihovně Saratovské archívni společnosti, je zřejmá snaha naplnit děj co možná největším množstvím vtipů a hříček po způsobu pouťového jarmarečního divadla. Vypravování husara ve hře *Car Maximilian* se na jedné straně rozrostlo různými doplňky, kdežto jiné motivy, jako sabat čarodějnic a přípravy k letu, které romantik Puškin tak jedinečně vylíčil, jsou v lidové interpretaci, která se více řídila divadelními požadavky, opomíjeny.

Při srovnání různých variant hry *Car Maximilian* musíme říci, že celkovému stylu hry více odpovídá takové znění Puškinovy básně *Husar*, které je skoro k nepoznání změněno a přizpůsobeno pouťovému jarmarečnímu divadelnímu slohu.

Cesta, kterou prošla báseň *Husar* z folklóru přes Puškina zpátky k lidovému divadlu, je pozoruhodná a krásně ilustruje vzájemný vliv literatury a lidové tvorby.

(1936)

Kroj jako znak

Funkční a strukturální pojetí v národopisu

Městský i vesnický šat ve smyslu národního kroje má několik funkcí: praktickou, estetickou a často s ní spojenou erotickou, magickou, funkci určovat stáří nositele kroje, funkci sexuálně sociální (totiž odlišovat vdané a ženaté od svobodných) a těsně s ní spojenou funkci ukazovat sexuální morálku nositele kroje (srov. zvláštní kraj pro svobodnou matku, slovenskou závitku), funkci svátečnosti, funkci profesionální, stavovskou, třídní, krajo-ovou, národnostní, konfesionální aj. Přitom je kraj jednak věcí, jednak znkem.

Určíme proto napřed rozdíl mezi věcí a znakem.¹ Ve skutečnosti nás obklopující pozorujeme dva druhy předmětů. Jedny, jako např. přírodní jevy, výrobní nářadí, předměty běžné potřeby apod., nemají ideologický význam; můžeme jich užívat, seznamovat se s jejich konstrukcí, poznávat, jak se vyrábějí anebo jaký mají význam ve výrobě apod., ale přitom nepokládáme např. kámen nebo kladivo za znak označující něco jiného, jakýsi jiný předmět nebo jinou událost. — Zcela jinak je tomu, vezmeme-li kámen, nabílíme jej a položíme na mez. Takový kámen nabude určitého významu; nebude už označovat jen sebe, totiž kámen jako část přírody, nýbrž dostane jiný, nový význam. Bude označovat něco, co je mimo něj; stane se znamením, signálem, to jest znakem s přesným a měnitelným významem. Znakem čeho? Znakem hranice procházející mezi dvěma pozemky. Podobně spatříme-li zkřížený srp s kladivem na význačném místě anebo takto uspořádané jejich vyobrazení, není zde srp a kladivo prostě nástrojem ani zobrazení nástrojů, ale symbolem sovětů. Co se vlastně stalo? Jev materiální stal se jevem ideologickým: věc se změnila ve znak (ovšem také hmotný, materiální). — Znaky jsou také jednotlivé hmotné věci, a jak vidíme, libovolná věc přírody, techniky nebo denní potřeby může se stát znakem, když přibírá význam překračující hranice

¹ Beru zde znak v širokém smyslu; pod „znakem“ mohli bychom rozlišovat vlastní znak, symbol, signál. O znaku a symbolu srov. D. Čyževskij, *Etika i logika*. Naučnyje trudy Russkogo narodnogo universiteta v Prage, tom IV, 1931, str. 231 a násl. O vymezení znaku srov. také v pracích prof. Bühlera.

její individuální existence jakožto věci přírody anebo věci sloužící výrobě nebo spotřebě.²

Někdy předmět může být stejnou měrou věcí jako znakem; tak *kroj*, mající několik funkcí, je obyčejně současně věcí i znakem. S takovým těsným strukturálním spojením věci a znaku v jednom předmětu setkáváme se nejen u kroje. Uvedme příklad ze známé báje o Theseovi! Theseus stanovil, že se loď, bude-li živ, vrátí s bílými plachtami, bude-li mrtev, s černými. V obou případech plachty zůstaly věci: musily vyhovovat všem požadavkům kladeným na plachtu, co do jakosti, pevnosti, trvanlivosti materiálu, vhodného tvaru atd., avšak zároveň plachta mimo svou existenci jakožto plachta byla znakem toho, zda je Theseus mrtev či živ. Vidíme tedy z této pověsti, že plachta měla jakožto znak zcela zřejmou úlohu, jinou, než kterou měla jako věc, avšak vedle znaku zůstala i věcí. Totéž je i u kroje: kroj vždy má úlohu praktickou a vždy je nejen znakem, nýbrž i věcí. Případy, kdy je kroj toliko znakem, jsou zcela řídké. Ba i když vezmeme čínský herecký kroj z papíru, jehož dominantní funkcí je označovat, že herec hraje Čiňana, i tento kroj je kromě znaku také věcí zahalující tělo herce.

Probíráme-li jednotlivé funkce kroje, opět uvidíme, že se týkají kroje jednak *jakožto věci*, jednak *jakožto znaku*. Ze všech funkcí, které jsme výše uvedli, jedině funkce praktická a zčásti i estetická týkají se kroje jenom jakožto věci. Mnoho jiných funkcí se týká současně i oděvu samého, i jiných oblastí, které kroj naznačuje. Tak úloha svátečního šatu je těsně spjata s oděvem samým, tj. má být zhotoven z dražšího materiálu, má být pěkný, avšak některé detaily — mezi nimi i sama cenná látka — týkají se nejen oděvu, nýbrž slouží i k tomu, aby se ukázalo, že je svátek a ne všední den. Stejně tomu je i s funkcí třídní. To, že je šat, který nosí bohatí lidé, z dražší látky, týká se oděvu samého, ale zároveň se tím naznačuje třídní příslušnost toho, kdo šat nosí. Avšak v tomto případě — opakuji — pozměňuje se šat sám i jakožto věc; představme si, že získáme z některé vesnice, např. z Vajnora v okolí Bratislavy, kde si dříve bohaté selky vyšivaly rukávce zlatem a chudé jen hedvábím, kroj bohaté selky a kroj chudé a pošleme je do města k vetešníkovi; vetešník, i když neví, že obojí tento šat byl znakem třídního rozdílu mezi selkami, přece by ocenil rozdílně ony rukávce jako věci. Avšak za některých zvláštních

² Takto zhruba obdobnými příklady vykládá poměr věci a znaku V. N. Vološinov v čl. Slovo i jeho social'naja funkcija, Literaturnaja učeba, žurnal pod redakcijej M. Gor'kogo 1930, č. 5, str. 45 n.

³ V tom se rozcházejí s Vološinovem (v předchozí pozn.), který estetickou funkci vztahuje k znaku. Je však třeba přiznat, že otázka, zda se tato funkce týká jen věci nebo také znaku, není dosti vyjasněna, a proto ji necháváme nerozřešenu.

okolností jeví se kroj, označující sociální postavení svého nositele, pouhým znakem. Tak na vojenské uniformě jsou detaily, které označují práva nositele a jeho hodnost v armádě. Vidí-li prostý voják uniformu důstojníka, ví, že je povinen poslouchat jeho rozkazů; přitom naprosto nezáleží na kvalitě látky uniformy, její estetické ceně apod. Vezmeme-li však uniformu bohatého vojáka, zhotovenou z lepší látky, než je důstojnická uniforma, a pošleme ji k vetešníkovi, který se nevyzná ve vojenských distinkcích, může uniformu prostého vojáka ocenit výše než uniformu důstojníka, anebo neliší-li se jakostí látky, stejně, třebaže obě tyto uniformy v armádě se podstatně rozlišují — jakožto znaky. Abychom chápali sociální funkci takových krojů, uniform, musíme se naučit rozumět těmto znakům tak, jako se učíme rozumět různým slovům řeči. — Podobně např. temnější barvy někde označují národnost: na Slovensku Němci nosí temnější barvy než Slováci; jinde označují rozdíly v náboženství, protestanty a katolíky; jinde zas rozdíly věkové. Tak jako se vojsko učí rozlišovat různé odznaky vojenské uniformy, právě tak se na svém území vesničané učí od malička rozeznávat, co znamenají temnější barvy kroje.

Některé funkce kroje na počátku uvedené plynou z vlastností kroje jenom jakožto znaku. Jestliže svobodná matka má nosit určité součástky kroje, okolí si všimá hlavně toho, zda nosí tyto příslušné detaily kroje a nenosí odlišné detaily kroje dívčího; přitom nezáleží na tom, jsou-li tyto součástky z lepšího nebo z horšího materiálu, jsou-li pěkné nebo nevzhledné. Rovněž zde při rozeznávání kroje svobodných matek je třeba rozumět těmto součástkám-znakům, poněvadž to, co v jedné vesnici označuje svobodnou matku, může v druhé být součástí kroje dívčího. — Stejně také krajová funkce kroje je zaměřena na to, aby se daný kroj odlišil od kroje kraje jiného, a nehledí se na to, zda je snad kroj onoho druhého kraje praktičtější nebo hezčí. — Kroj s úlohou sexuálně sociální je určen k tomu, aby ukazoval, že je např. žena vdaná. A vdaná žena, byť by pokládala dívčí kroj za pohodlnější nebo vhodnější, nemůže jej nosit.

Vyznačuje se tedy kroj celou strukturou funkcí, přičemž pravidelně (jako u plachet na lodi Theseově v uvedeném příkladě) vedle nečetných funkcí, týkajících se kroje jenom jako věci (např. ve funkci praktické), je mnoho funkcí, které zasahují do různých oblastí jiných; tato struktura různých funkcí vždy dělá z kroje zároveň věc i znak.

Podobně *řeč* má vždy zároveň několik funkcí. Uvedme konkrétní příklad. Ptáme se na cestu k nádraží a otázaný nám ji vyloží. Jeho řeč naznačí nám cestu (protože rozumíme jeho slovům-znakům); zároveň je však pro nás

znakem, který charakterizuje mluvčího: poslouchajíc jeho výklad, zpozorujeme, že dotázaný užívá výrazů dialektických anebo argotických, a určíme na základě toho jeho místní nebo sociální příslušnost. Mimoto se každý člověk v rozhovoru přizpůsobuje těm, s nimiž mluví. Např. na venku v otázce, kudy jít k nádraží; táže-li se na to osmileté dítě, vyloží mu to jinak, než zeptá-li se na to dospělý člověk domácí; cizímu městskému člověku vyloží cestu opět jinými výrazy. U Gogola je pěkný příklad toho, jak Čičikov v *Mrtvých duších*, přicházející do rozličných sociálních oblastí a stýká se s lidmi vždy nového a jiného sociálního a kulturního prostředí, mění své chování i řeč v souhlase s prostředím. Něco podobného děje se i u kroje.

Kroj je v mnohem větší míře určen nositelem než řeč mluvčím. Podle kroje — a to často i proti vůli nositelů — můžeme snáze určovat sociální postavení nositele, jeho kulturní úroveň, vkus ap. než podle řeči, ale přesto i kroj — a v tom se shoduje s jazykem — není dán jenom osobou nositele. Nositel kroje se stará nejen o to, aby jeho kroj odpovídal jeho osobnímu vkusu, nýbrž také o to, aby souhlasil s krojem okolí, aby odpovídal požadavkům tohoto okolí. Každý člověk se jak v řeči, tak i v kroji přizpůsobuje prostředí. Etnografům je dobře známo, že vesničané zpravidla po návratu z města do rodné dědiny přestávají nosit městský kroj, který do té doby nosili v městě, a oblékají se po venkovsku, aby se nevyřazovali z kolektivu, aby nebyli „bílymi vranami“. Na Podkarpatské Rusi vdané ženy nosí kroj té vesnice, do níž se provdaly, v níž s mužem žijí. I městský obyvatel velmi často při oblékání bere zřetel na to, jak budou oblečeni ostatní účastníci společnosti, do které jde. Každý zná, jak nepříjemný pocit má mnoho mužů, přijdou-li ve světlém obleku tam, kde jsou všichni ve fraku, a naopak, jak je nepříjemné být ve společnosti sám ve fraku.

Mám za to, že funkční metoda, užitá v etnografii, nejen může nově osvětlovat materiál, nýbrž jej i rozšiřuje. Pro etnografa sledujícího vznik a historický rozvoj lidového vesnického kroje je nevyhnutelným předmětem bádání právě tento lidový vesnický kroj. Zmizí-li kroj z vesnického života, skončí tím také práce etnografa v terénu a závisí pak již zcela jen na muzejních sbírkách, více nebo méně úplných, které je stále těžší a těžší, ba někdy již zcela nemožné doplnit nebo ověřit. Jinak je tomu při funkčním probírání venkovského kroje. Funkce vesnického oděvu zůstává i tehdy, když v něm nezůstaly již žádné podrobnosti starého lidového kroje a když selský oděv již úplně splynul s městským. Pro etnografa vznikají i pak otázky, jaké funkce má venkovský šat po tom, když se změnila jeho podoba i materiál a přiblížil se k oděvu městskému nebo úplně s ním splynul. Např. v ruské vesnici ještě předválečné

byly ve velké módě galoše, avšak vesničané, hlavně mládež, nenosili je za špatného a blátivého počasí, nosili je ve svátek za slunečných dnů; dominantní funkcí galoší v městě bylo chránit nohy před mokrem a blátem, dominantní funkce galoší na vesnici byla však estetická. Píseň říká: Vse choroši pri kalošach / a moj milyj bez kaloš / akuraten da choroš. Tedy pro etnografa pracujícího historickou metodou galoše nejsou předmětem bádání o vesnickém kroji, avšak pro etnografa sledujícího funkce kroje jsou stejně tak zajímavé, jako byly dříve lakované boty nebo zdobené laptě, jejichž dominantní funkce byla táž jako u těchto galoší, totiž estetická.

Etnograf pracující funkční metodou může poskytnout bohatý materiál sociologovi, studujícímu současný kroj města. Na druhé straně musí stále dbát těch výsledků, ke kterým dochází sociologie.

V tomto článku věnovaném funkcím kroje a jejich struktuře chtěl bych ještě upozornit na zajímavé problémy, které poskytuje studium funkcí a jejich struktury i na jiném etnografickém materiálu. Např. vesnické stavby. I zde vidíme, že vedle praktických funkcí, které má vesnické stavení a jeho součásti, je i řada jiných funkcí, estetická, magická, krajová, třídní atd. Stavení je nejen věcí, nýbrž také znakem. Již zdálky můžeme v některých krajinách určovat podle vnějšího vzhledu stavení národnost majitelů, jejich sociální postavení atd. Náradí, užívané při vesnických pracích, je také nejen věcí, nýbrž i znakem. Někdy ve věci napohled zcela jen praktické estetická funkce vytlačí praktickou a věc se stane jenom znakem. Markantním příkladem toho mohou být válce k mandlování prádla, pomalované a ozdobené malými zrcadélky, které ženich podle zvyku v některých slovenských vesnicích dává své nevěstě; pro jejich výzdobu nelze jimi pracovat. Málo je předmětů mezi vesnickým náradím, které by neměly ještě i jiné specifické funkce kromě praktické, zvláště estetickou, krajovou aj.

Přejdeme k *folklóru*. Také v něm, a zvláště v něm, funkční bádání odhaluje nové a širší perspektivy. Vymezení pohádky podle formy je vždy neurčité. Sborníky pohádek často poněkud široko zabírají i různé pověsti, např. historické, které jsou značně odlišné od fantastických pohádek, a naopak se často mezi ně nezařazují byliny, a to i takové, které se už nezpívají, ale jen vypravují. Již rozdělení ústní lidové tradice podle funkcí, které má, nově osvětluje materiál lidového vypravování. Dále např. studium funkcí dětské pohádky, která má kromě funkce estetické ještě i praktickou, totiž uspokojit dítě a někdy i uspat, může nám mnoho vysvětlit i ve formě těchto dětských pohádek, přimět nás k tomu, abychom je sblížili s ukolébávkami. Na druhé straně funkční studium vypravování příběhů nachází v něm vedle prvků fantastických také

prvky vypravování poučného. Strukturální studium různých funkcí pohádek vysvětlí nám pak mnohé i pro studium jednotlivých jejich funkcí. Osvětlí se nám např. mnohé stylistické rysy vypravování, když vidíme, že vypravování má kromě estetické funkce i funkci naučnou. — V písních zvykoslovných je třeba sledovat nejen funkce estetické, nýbrž i magické, krajové, třídní atd. Markantním příkladem strukturálního spojení různých funkcí jsou zařikávání. Zařikávání má funkci estetickou, jak o tom svědčí bohatství básnických obrazů a figur, avšak vedle ní silně vystupuje i funkce sugestivní — zařikat nemocného, uvést jej do stavu, do jakého uvádí nemocného lékař hypnotizér. Vděčnou úlohu pro badatele folklóru poskytuje studium přísloví. Přísloví mají v různých obdobích, jimiž prošla, také různé funkce. Často ztrácejí svůj původní smysl a nabývají nového. Děje se s nimi totéž, co se stalo se slovy *cher ami* v lidových nářečích ruských, u nichž se stala nadávkou; podobně ruské přísloví „ni Bogu svečka, ni čortu kočerga“ (ani bohu svíčka, ani čertu pohrabáč) může ztratit svůj náboženský význam, mluvčí již vůbec nemusí vědět, že se „pohrabáč“ spojuje se zlými silami, a přísloví označuje jen člověka, který se k ničemu nehodí.

Těmito několika poznámkami chtěl jsem jen ukázat na velké možnosti, jaké může přinést funkční a strukturální bádání do rozličných oblastí etnografie.⁴

(1936)

⁴ Srov. můj článek Funkčně strukturální metoda a jiné metody etnografie a folkloristiky (zde na str. 85).

Lidová píseň z funkčního hlediska

Při studiu lidových písní u rozličných národů upoutává naši pozornost jejich zřetelný funkční charakter; mimoto funkce písně vytvářejí, stejně jako v jiných společenských jevech, celistvou strukturu. Vedle estetické funkce je píseň zároveň nositelem jiných funkcí: funkce magické, funkce znaku regionálnosti, udávání rytmu práce, informační funkce o věku zpěváka a také o tom, kdo píseň zpívá (muži, ženy) atd. Všimněme si zároveň, že v lidové písni velmi často funkce estetická vůbec nedomínuje.

Studujeme-li stejnou funkční metodou městské písně, docházíme k závěru, že ani v nich není estetická funkce vždy funkcí dominantní. Vezměme jako příklad státní hymnu. Její funkce se zřetelně odlišují od funkcí, jejichž nositelkou je např. romance.¹

Estetická funkce je ve státní hymně odsunuta do pozadí. Hymna je znakem určitého státu, stejně jako je jeho znakem např. státní vlajka. V okamžiku, kdy se hymna hraje, projevují všichni posluchači, jimiž jsou zájmy státu drahé, svou úctu k hymně, a tím zároveň vyjadřují úctu ke státu, jehož znakem je hymna. Úcta projevovaná hymně roste úměrně s úctou prokazovanou jedincem nebo kolektivem tomu státu, který příslušná hymna reprezentuje. Estetické kvality hymny vzbuzují jen nepatrnou pozornost. Pro nepřátele určitého státu naopak odpor k hymně vzrůstá úměrně s nenávistí pocíťovanou ke státu, jehož je znakem. Také odpůrci hymny věnují jen nepatrnou pozornost jejím estetickým kvalitám, které mohou být značné.

To platí i o písních, které jsou znakem příslušnosti k některé politické straně.

Nicméně mimoestetické funkce jsou častější u písní lidových než u písní městských.

Sledujme nejprve estetickou funkci lidové písně. Analýza této funkce vede k závěru, že lidová píseň — ve srovnání s romancí a s písní městskou — zahrnuje velmi rozmanité oblasti. Uvedme jako příklad dvě z takových odchylek: lidová píseň plní funkci rytmické hudby, tj. hudby, jejímiž dominantními rysy je tempo a rytmus tance. V 19. a začátkem 20. století existovalo ve vyšších třídách společnosti velmi málo rytmických písní. Taková rytmická píseň se

¹ Tímto pojmem označuje autor ruskou pololidovou sentimentální píseň. Pozn. vyd.

může přednášet buď s instrumentálním doprovodem, nebo bez něho.² Např. taneční kuplety a dětské písně se často interpretují bez doprovodu. Jak jsem již uvedl, dominuje ve všech těchto písních rytmus a v určitých případech může být potlačen nápěv a zvláště slova písně.

Velmi často se v takových písních, např. v tanečních kupletech, redukuje na minimum nejen slova, která často nemají žádný význam, ale i nápěv. K písním se speciální estetickou funkcí počítáme ty, v nichž nelze oddělit slova a dramatickou akci; ta se realizuje při přednesu písně.

Lidovou píseň odlišuje od písně nelidové zejména to, že lidovou píseň zpívají všichni společně, zatímco u nelidové stále více a více převládá tendence oddělit zpěváka a posluchače.³

Mluvím tu — a to zdůrazňuji — o obecné tendenci, což nevylučuje, že v rozmanitých žánrech lidové písně, např. přednášení bylin nebo ruských hrdinských písní, lze pozorovat i výrazný rozdíl mezi interpretem a posluchači. Na druhé straně donedávna existovaly a ještě dnes existují sborově zpívané městské písně. Připomínám zejména studentské písně, zpívané členy spolků, nebo písně vojenské.

Spolu s estetickou funkcí mají lidové písně často funkci historických vyprávění, která je sblížuje s funkcí historických děl. Takovou úlohu měly chansons de geste, byliny a ruské historické písně i jihoslovenské epické písně. K této kategorii je třeba přičlenit i písně opěvující příběhy o loupežnících.

Z funkčního hlediska jsou velmi zajímavé jarmareční a poutní písně, v Evropě velmi rozšířené. Potulní zpěváci je přezpívali a pak prodávali texty posluchačům; tak se písně šířily ve městech i po venkově.⁴

Jednou z hlavních funkcí těchto kramářských písní bylo informovat venkovské publikum o senzačních událostech, vraždách, sebevraždách a nehodách, jak se to děje v novinových sloupcích denních zpráv. Taková je česká Píseň o hrozných vraždě, začínající slovy

² Od určité doby pozorujeme něco podobného v džezové hudbě: tančí se za doprovodu zpěvu, ale obvykle i instrumentální hudby.

³ V ruských vesnicích nyní první způsob interpretace mizí, jak ukazuje Z. N. Kuprianova, *Pesni derevni Pogromny, Jazyk i literatura VIII*, Leningrad 1932, str. 33: „Jen v úzkém rodinném kruhu se ještě píseň zpívá sborově; muži ji zpívají u svého tkalcovského stavu, ženy při předání.“

⁴ Tyto písně městského původu tvoří nicméně nedílnou součást vesnického repertoáru a jako takové musí být studovány. Vesničané naslouchali těmto písním s velkou pozorností; ve vesnickém životě hrály značnou úlohu. K německým kramářským písním viz zajímavý a bohatě dokumentovaný článek *Studien über Bänkelsang* v knize Hanse Naumanna *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena 1921, str. 168–190. Ve své studii uvedu jen české kramářské písně.

Maličko se pozastavte,
křesťané rozmilí,
co vám v krátkosti oznámím,
žádná lež to není,
co se jest stalo v Londonu,
v roku tisíctým osmistým
čtyřicátým prvním.⁵

O nešťastných milencích vypráví Nová píseň o dvou zamilovaných, kteří pro upřímnou lásku ukrutnou smrtí ze světa sešli.

České kramářské písně informovaly i o takových novinkách, jako jsou různé živelní pohromy. Typickým příkladem je Píseň nová o veliké povodni v hlavním městě Praze:

Poslechněte, lidé všecy,
co vám budu zpívati,
to o Praze v zemi český,
s hrůzou vypravovati,
v čtyřicátým pátým roce
to března třicátého . . .⁶

Dále jsou to písně o povodních v Uhrách, ve Vídni a jinde. Jindy se setkáváme s písní O náramném sněhu v Ruské zemi a o strašném ohni v Moskvě, kdežto nynějšího roku 1838 tak mnoho sněhu napadlo.⁷

Jiná píseň, věnovaná sbírání brambor (Píseň nová o ourodě zemských jablek), začíná takto:

Chvalme Boha na výsosti
za tak veliké milosti,
že nám zemčat požeňnal,
minulý rok hojnost dal.⁸

Písně mají i časová témata, jako např. Nová píseň aneb loučení s bankocedulemi:

⁵ Karel Adámek, *Světské písně jarmareční a poutní, Národopisný věstník československý XXV–XXVI*, Praha 1932–1933, str. 114.

⁶ Tamtéž, str. 143.

⁷ Tamtéž, str. 145.

⁸ Karel Adámek, *Světské písně jarmareční a poutní, Národopisný věstník československý XXIV*, Praha 1931, str. 243.

Jak jest těžké živobyti,
může mně každý věfiti,
nyní na tom světě!
Jak si lidé naříkali,
když patent číst uslyšeli,
na ty bankocetle,
že mají být zavrženy
a ve Vídni spáleny.⁹

Vyskytují se i kramářské písně o tureckých válkách, o řádění Turků atd. V jiných kramářských písních nacházíme i vyjádření vlasteneckých a slovanských citů.

Je nasnadě srovnání kramářských písní s novinami: písně určují stejně jako noviny přesný rok, měsíc i den události, uvádějí jména osob i místo, kde k události došlo. Srovnání však může jít ještě dál: noviny mají informovat o aktuálních událostech; i písně si zakládají na tom, že sdělují posluchačům zcela čerstvé novinky. Některá vydání kramářských a poutních písní nejsou datována. Datace může úplně chybět nebo může být nahrazena dost mlhavým údajem „vytištěno roku tohoto“. Vydavatel takové písně to udělal vědomě, protože píseň datovaná před více lety by neměla úspěch u kupců, dychtících po nových písních.¹⁰

Magická funkce má i nyní a zejména dříve mívala rozhodující místo mezi různými funkcemi lidových písní.

Písňové zařikání¹¹ mělo a má často i dnes stejnou funkci jako zařikávací formule. Stejně jako u magických úkonů rozlišujeme i u magických písní skladby motivované a nemotivované.¹² Při zpěvu magické písně motivované je si interpret — podobně jako při vykonávání magického obřadu — vědom toho, že zpěvem písně provádí zařikání, že realizuje to, co text písně vypovídá, prostřednictvím přirozených jevů, jimiž jsou ovládány nadpřirozené bytosti.

S písňovým zařikáním je úzce spjata píseň prosebná, v níž se vyjadřuje spíš prosba než příkaz k nadpřirozené bytosti o splnění žádosti.

Dnes plní lidová píseň častěji obřadní funkci nemotivovanou než motivo-

⁹ Tamtéž, str. 247.

¹⁰ Tamtéž, str. 29.

¹¹ Viz Aničkovovu dvoudílnou práci Vesennaja obrjadovaja pesnja na zapade i u slavjan, Sbornik Otdela ruskogo jazyka i slovesnosti LXXIV, č. 2, a LXXVIII, č. 5. Autor vyslovuje domněnku, že je v nich třeba vidět původní a nejstarší formu lidové poezie (I, str. 382).

¹² K rozdílu mezi magickými úkony motivovanými a nemotivovanými viz mou knihu Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpathique, Paris 1929, str. 22–24.

vanou. V mnoha případech má taková nemotivovaná píseň přibližně stejnou úlohu jako nemotivovaný magický úkon.

Mnohé nemotivované obřadní písně bývají nedílnou součástí obřadního úkonu a jejich absence — stejně jako nepřítomnost jiných předepsaných částí rituálu — zbavuje obřad magické síly. Vesničané např. vědí, že při svatbě je závazně nutné vykonat jistý obřad, stejně jako zazpívat určitou píseň. Současně si však nejsou vědomi (obdobně jako při vykonávání nemotivovaného obřadu), proč interpretace určité písně má mít prosperitní výsledek. Ví se jen to, že se píseň má zpívat určitým závazným způsobem.

Píseň se může např. zpívat v neznámém jazyce; zde interpret vůbec neví, v čem tkví vztah mezi textem a tím, co se přednesem písně chce získat od přírody nebo od nadpřirozené bytosti; avšak ani v tom případě, když zpěvák zpívá ve své mateřštině, nemusí text mít žádný vztah k tomu, čeho se chce zpíváním písně dosáhnout.

Avšak ani všechny obřadní písně, ani všechny obřady se neprovazují jen proto, že přinášejí nějaké příznivé výsledky. Někdy se píseň i obřad realizuje jako nezbytný znak toho, co patří k ceremoniálu. Jestliže se např. o svatbě neprovádějí obřady a nezpívají všechny písně, které podle mínění celé vesnice patří v určitém kraji k tradici, neplyne z toho sice pro novomanžele žádná újma, ale svatba bez obřadů a obřadních písní se nebude považovat za svatbu „jak se patří“. Stejně jako je např. nenáležitě, aby sedlák posadil pozvané hosty k neprostřenému stolu, nesluší se při svatbě neprovádět všechny obřady a nezazpívat všechny písně, které k takovému ceremoniálu patří. I píseň je tu jen znakem, který ukazuje, že se hospodáři vyznají ve všem, co se musí vykonat při svatebním ceremoniálu.

Předchozí funkci je velmi blízká funkce znaku okázalosti; písněmi se stávají obřady slavnostnějšími.

Lidová píseň se projevuje jako určující znak pouti nebo rodinné slavnosti. Jisté obřadní písně jsou vyhrazeny výlučně pro určité slavnosti. Podle okamžiku, v němž se píseň zpívá, můžeme konečně určit i druh obřadu, např. můžeme říci, ke které části svatebního ceremoniálu se obřad vztahuje.¹³

Estetická funkce je ke všem těmto funkcím ve strukturním vztahu.

Všimněme si, že nositeli obřadních funkcí nejsou vždy jen písně od původu spjaté s obřadem; stává se, že se písně spojují s obřady, pro něž původně ne-

¹³ K detailům viz kapitulu Das Lied als Zeichen v knize Marthy Bringemeierové Gemeinschaft und Volkslied, Münster i. W. 1931, str. 107–113.

byly určeny; jsou to např. lyrické písně, připojené později ke svatebnímu ceremoniálu.

Lidová píseň plní často funkci regulátorky práce: naznačuje rytmus a urychluje pracovní proces. Odkazují tu na práci K. Büchera *Arbeit und Rhythmus*,¹⁴ která soustředila pozornost odborníků k této otázce.¹⁵

Vznik písně zde nesledujeme z hlediska její souvislosti s určováním rytmu práce. Ať již se v této otázce uplatňují jakákoli mínění, je třeba zdůraznit, že celá řada písní měla a dosud má úlohu regulovat rytmus práce.

Přejdeme nyní k funkci krajového znaku v písních. Můžeme citovat řadu příkladů, že obřadovost a neobřadovost písně se různí podle krajů: v jedné vesnici se zpívá o svatbách jistá obřadní píseň, v jiné vsi, často docela blízké, se zpívá jiná, zcela odlišná. Totéž shledáváme u písní ke kolovým tancům, u písní doprovázejících hry, u kupletů (častušek) a u písní lyrických.

Rozdílný repertoár je rovněž příznakem různých náboženských skupin: tak repertoár katolíků se neshoduje s repertoárem protestantů, ruští starověrci mají repertoár odlišný od ortodoxních; stejně je tomu u jiných skupin, židů, mohamedánů atd.

Nicméně mnoho písní náboženského charakteru nelze považovat za znak určité konfese. Některé z těchto písní — pokud mají biblický obsah nebo čerpají náměty ze životů svatých atp. — mohou být blízké písním s historickou funkcí.

Pokud jde o znak umožňující rozeznat sociální skupinu, je třeba povšimnout si nejdříve rozdílu mezi repertoárem vesnických řemeslníků a repertoárem sedláků.

Otázka rozdílu mezi repertoárem bohatých a chudých sedláků je otázkou komplexní. Bohatí sedláci mají tendenci odvracet se od své sociální skupiny a napodobovat jiné třídy; zámožný sedlák žijící plně životem venkova, plně a trvale spjatý se svým prostředím, posílá syna studovat do města a ten vnáší změny do repertoáru své rodiny. Stává se také, že v rodině bohatých sedláků se pouze manžel vyčleňuje oblékáním a písňovým repertoárem ze své sociální skupiny, kdežto žena zůstává věrna tradicím své sociální vrstvy.

Není však řídký ani opačný jev: často právě bohatí sedláci žijící trvale na vsi, kde se narodili, spjatí se svou sociální skupinou a hrdí na to, že k ní patří, uchovávají staré tradiční lidové písně. Chudí zemědělci, nuceně opustit svou vesnici a hledat práci jinde, se vyčleňují ze svého sociálního prostředí, za-

pomínají svůj starý repertoár, a proto se učí písním zpívaným v jiných vesnicích a ve městech.

Píseň naznačuje rovněž, jak jsme již uvedli, kdo ji má zpívat, zda muži nebo ženy. Ti, kdo sbírali a studovali lidové písně, často upozorňovali na rozdíly mezi repertoárem mužským a ženským.

Také byliny a ruské historické písně, interpretované muži, se znatelně odlišují od podobných písní interpretovaných ženami. Ještě markantnější je tento rozdíl u písní lyrických. Bylo by podivné slyšet např. muže, jak zpívají písně určené ženám, a naopak. Určité svatební obřadní písně zpívají muži a jiné ženy. Stejná diferenciacie existuje u častušek.

Uvedme tu několik pozorování získaných v dnešní ruské vesnici: „Přepis a studium písní nám dovoluje stanovit rozdíl mezi mužským a ženským repertoárem zejména u starých venkovanů. Svatební písně a písně ke kolovým tancům zpívají ženy. Píseň *Proščaj žis' — radost moja* byla zapsána šestatřicetkrát a čtyřiatřicetkrát ji zpívaly ženy; jen dvakrát byla zpívána muži. Muži znají a zpívají hlavně píseň *Jechali soldaty*. Byla zapsána jedenáctkrát, desetkrát od mužů a jen jednou od ženy. Jsou i písně společné pro obě pohlaví. Toto rozlišení je mnohem méně zřetelné u mladých: komsomolské písně zpívají dívky i chlapci bez rozdílu.“¹⁶

Pokud jde o to, jak píseň označuje rodinný stav ženy (je-li svobodná nebo vdaná), je to zvláště nápadné v písních obřadních, zejména svatebních: jsou písně přednášené výlučně dívkami a jiné, které zpívají jen vdané ženy.

Toto rozlišení se uplatňuje v řadě případů; písně, doprovázející obřad vynešení smrtky, zpívají na Slovensku jen děvčata.

Rozlišení je ještě markantnější u pohřebních pláčů, rozdílných pro matku, dceru a ženu zemřelého.¹⁷

Velmi snadné je najít v písních znak zpěvákova věku; jsou písně, které po celé generace zpívá mládež, a jiné zpívané dospělými.

Vánoční koledy se zpravidla vztahují k první kategorii: tyto písně odjakživa zpívali chlapci.

Na druhé straně je třeba odlišit písně, které nyní zpívají jen staří lidé, ale takové vymezení není konstantní; v různých generacích nemusí být stejné. Dnes např. mohou dospělí zpívat písně, které zpívali zamlada, a které nyní již mládež už nezpívá.

¹⁴ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1896.

¹⁵ Viz Aničkovu citovanou práci, II, str. 386—389, kde je Bücheroва teorie v mnoha bodech korigována a doplněna.

¹⁶ Z. N. Kuprianova, cit. dílo, str. 34.

¹⁷ Stejně jsou diferencovány i ruské pláče (viz E. B. Barsov, *Pričitan'ja severnogo kraja I—II*, Moskva 1872 a 1882) a pláče rumunské (C. Brăiloiu, *Despre bocetul dela Drăgus*, Arhiva pentru știința și reforma socială IX, București 1932, str. 280—359).

Obzvláště zajímavé jsou dětské písně, formou i funkcemi odlišné od písní zpívaných dospělými. Víme, že se tyto písně často vypůjčují do repertoáru dospělých, ale v takových případech se jejich forma přizpůsobuje novým funkcím.

Aplikace funkční metody na studium lidové písně rovněž umožňuje osvětlit nejasná místa v jejím vývoji, např. otázky pronikání umělých písní a romancí do lidového repertoáru a změn, k nimž při tomto přejímání dochází. To, co nám při proměně umělé písně v lidovou nebylo srozumitelné, objasní se zkoumáním z funkčního hlediska.

Jako obecné pravidlo mějme vždy na zřeteli to, že mimoestetická funkce hraje v lidové písni roli mnohem významnější než v romancích, zpívaných ve městech. To je jeden z hlavních rozdílů mezi oběma žánry.

Protože známe oblíbenost určitých lidových písní, je třeba vzít v úvahu nejen jejich funkci estetickou, nýbrž i funkci mimoestetickou. Dopustili bychom se velké chyby, kdybychom se snažili vysvětlit, proč se některá píseň na vesnici udržuje, na základě funkcí, které píseň a romance plní u městských obyvatel.

Je docela přirozené, že rychleji než venkované zapomínáme na písně, které už neodpovídají našim nárokům, ale plní jiné funkce; máme k dispozici jiné skutečnosti, které při plnění mimoestetických funkcí jsou úspěšnější než písně.

Jestliže píseň neodpovídající našim estetickým nárokům plní dosti dobře funkci historickou, nebude přece jen moci dlouho soupeřit s historickými díly jiného druhu, a proto se na ni rychle zapomene. Zpívá-li o senzační události, odhodíme ji a zapomeneme na ni, jakmile nám noviny přinesou senzačnější zprávy. Avšak nebude tomu tak v prostředí, kam se noviny a knihy dostávají v omezeném počtu a kde píseň často přejímá jejich funkci.

Pokud jde o byliny a historické písně, plnily nepochybně více funkcí, a to jak v dávných dobách, tak i dnes. Jejich básnická funkce se obrátí v jejich umělecké formě plně poetických fines. Zároveň však plnily a stále plní funkci historických vyprávění. Zdá se, že na začátku své existence měly určité byliny funkce analogické s dnešními novinovými články, které se týkají vnitřní i zahraniční politiky: oslavovaly vždy jednu politickou stranu na ruském knížecím dvoře a jinou haněly. V okamžiku, kdy přešly z aristokratického prostředí do prostředí vesnického, musela poslední uvedená funkce zmizet. Zkoumání slovanského i neslovanského eposu funkční metodou nám bude moci objasnit mnohé z jevů dosud nevysvětlených. Avšak k tomu, abychom dospěli k pravděpodobným hypotézám o funkcích starých písní, považujeme z metodologického hlediska za důležité shromáždit především co nejširší

materiál o funkcích novodobé písně a určit, pokud je to možné, zákonitosti, podle nichž se funkce mění. To by nám umožnilo aplikovat dedukce z oblasti novodobé písně na vzdálenější období. Je samozřejmé, že aplikujeme-li zkušenosti z oblasti nové písně na písně staré, je třeba postupovat velice opatrně; nelze nikdy zapomínat na to, že vstupuje-li týž společenský fakt do jiné sociální struktury, může úplně změnit svou funkci i v tom případě, že jeho forma zůstává stejná.

Táž píseň je rozdílně chápána lidmi s různorodým písňovým repertoárem a těmi, kteří znají jen své lokální písně. Lidovou píseň bude různě chápat vesnický zpěvák a např. skladatel Rimskij-Korsakov, který píseň zapsal přesně podle vesničanova zpěvu, ale vidí ji na celkovém pozadí ruské a evropské hudby. Proto je třeba nejdříve určit místo, jež daná píseň zaujímá v celkovém zpěvákově repertoáru, a funkce, které plní. Zároveň je třeba stanovit místo příslušné písně v souborném písňovém repertoáru, v celku hudebního repertoáru a konečně v básnickém repertoáru daného prostředí. Jak jsem již několikrát uvedl, lidová píseň nemá pouze estetickou funkci. Plní-li funkci historického vyprávění, je nezbytné uvědomit si historické znalosti zpěváka i prostředí, k němuž náleží. To nám dovolí vyložit, jak jednotlivec a celá skupina chápe historickou složku písně, do jaké míry se tato složka přijímá kriticky atp. Abychom zjistili, do jaké míry plní určité písně (např. kramářské, o nichž jsme se výše zmiňovali) funkci novinových článků, je třeba se mimoto ptát, jak jsou v daném prostředí rozšířeny noviny a jak je s nimi obeznámen zpěvák, jaký ohlas mají v tomto prostředí na jedné straně noviny a na druhé straně kroniky, psané formou podobnou uvedeným kramářským písním. Abychom dobře porozuměli lidové písni ve funkci regionálního znaku, je nezbytné uvědomit si pohyb obyvatelstva v regionu a atmosféru vesnického prostředí. K pochopení funkce písně jako znaku společenské třídy je třeba znát složení společenských tříd, třídní boj v té vesnici, kde byla píseň zapísána. Proto nemůžeme porozumět všem funkcím písně a jejich struktuře, pokud nepoznáme všechny struktury kulturního, politického a ekonomického života v daném prostředí. Na druhé straně nám právě písně ozřejmí mnohé o kulturní, politické a ekonomické struktuře tohoto prostředí.

Chtěl bych nyní uvést několik poznámek o funkcích lidové písně, která přechází z venkovského prostředí do prostředí literárního. Tento vývoj můžeme sledovat na ruské půdě.

Až do 18. století byl, pokud víme, rozdíl mezi repertoárem venkovského a aristokratického prostředí bezvýznamný. V 18. stol. se lidová píseň počítávala v repertoáru umělých písní jako něco exotického. V této době měla

lidová píseň v ruském aristokratickém prostředí především funkci estetickou a mimoto zachycovala morální a patriarchální život hodných venkovanů.

Za romantismu byla dominantní funkcí lidové písně v ruských literárních kruzích funkce nacionální. Byla znakem národní síly lidu. U posledních romantických slavjanofilů má lidová píseň funkci znaku slavjanofilské strany, představuje element ruský a slovanský, je takřka znakem ruského a slovanského lidového mesianismu. A. N. Ostrovskij řekl v době, kdy byl nadšeným slavjanofilem: „S Tertijem a Provem jsme zvrátili celé Petrovo dílo.“ (Tertij Filipov byl ruský lidový zpěvák proslulý ve slavjanofilském prostředí, Prov Sadovskij byl vynikající herec, představitel ruských typů v dramatech i komediích. Petrovým dílem se rozumí úsilí Petra I. o europeizaci Ruska.) V literární skupině narodníků dominovala revoluční funkce lidové písně. Pro narodniky je píseň „výkřikem srdce“ utlačovaného lidu. Pro symbolisty dominuje v lidové písni funkce estetická a mystická.

Naznačil jsem stručně, v hrubých obrysech dominantní funkce, které měla lidová píseň v rozličných obdobích a u různých literárních škol. Ve skutečnosti je problém složitější. Komplikuje se zejména tím, že v týchž epochách existovalo více literárních škol, z nichž každá chápala lidovou píseň po svém.¹⁸

Při studiu rozličných funkcí lidové písně pozorujeme, že některé z nich jsou nesené stejnou nebo skoro stejnou měrou nápěvem jako slovy. Tak regionálním znakem písně určitého kraje, jímž se odlišuje od jiných krajů, bývá ve stejné nebo téměř stejné míře zvláštní nápěv a text. Pokud jsou písně znakem tříd, zvláštních skupin nebo různých věkových skupin, spočívají jejich distinktivní rysy stejnou měrou v nápěvu i v textu.

V některých případech však je nositelem písňové funkce hlavně text. To se týká např. písní, které mají funkci novinové kroniky. Zpívají se často na nápěv starších písní, které ke zpravodajské písni nemají žádný vztah.

V jiných případech naopak slouží k vyjádření jisté funkce především (někdy výhradně) nápěv a rytmus, např. v ukolébavkách. Jejich dominantní funkcí je uklidnit nebo utišit dítě melodií a pravidelným rytmem. Proto má text těchto písní obvykle obsahově nižší úroveň. Je to pochopitelné, neboť tyto písně se obvykle zpívají dítěti, které jejich smysl ještě nemůže chápat. I tam, kde nacházíme v ukolébavkách text vyšší úrovně, má nepochybně také podružnou úlohu; není určen osobě, pro niž se ukolébavka zpívá, tedy dítěti, nýbrž osobě, která ukolébavku zpívá a má zároveň při uspávání dítěte este-

¹⁸ O různých funkcích lidové písně v pojetí rozmanitých českých literárních škol viz ve studii J. Mukařovského Vítězslav Hálek v knize Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948, str. 187 n.

tické uspokojení z toho, že přednášená píseň má zajímavá slova. To platí s určitými obměnami i o písni pracovní, jejíž hlavní funkcí je určovat rytmus při práci. I v takovém případě hrají slova jen podružnou úlohu.

Jedním z naléhavých úkolů současné hudební vědy je studium hudební formy písně v souvislosti s její funkční proměnou.¹⁹

Struktura funkcí lidové písně stejně jako struktura jiných společenských jevů není neproměnná, nýbrž nepřetržitě se přetváří: funkce kdysi dominantní se mění v podružné, a mohou dokonce úplně vymizet, někdy vystupují do popředí funkce sekundární, jindy se objevují nové funkce.

Struktura funkcí písně se modifikuje v soulase se změnou okolností, k nimž má píseň vztah; tak např. dominantní funkcí pracovní písně bude určovat a akcentovat pracovní rytmus. Táž píseň zpívaná v době odpočinku bude mít jen funkci estetickou, nahrazující dřívější funkci. Vývoj zvyklostí a způsobu života vede k proměnám v chápání světa; funkce písně se těmto proměnám přizpůsobují. Tak se stává, že píseň, v níž dominovala funkce motivovaného zařikání, získává dominantu ve funkci zařikání nemotivovaného a potom ve funkci označující slavnostnost obřadu. Všimněme si, že tyto etapy po sobě vždy nenásledují v uvedeném pořadí; mohou prodělat obrácený postup a některé fáze mohou být vynechány.

Funkce lidové písně se mění, když píseň přechází z jednoho prostředí do jiného. To musí mít vždy na paměti badatel studující písně, které přešly od aristokratických vrstev a z městského prostředí k vesničanům a naopak.

Uvedli jsme řadu rozmanitých funkcí, jejichž nositelem byla a je lidová píseň. V mnoha směrech se funkce písně shodují s funkcemi jiných společenských jevů z vesnického prostředí. Řada písňových funkcí odpovídá zvláště funkcím lidového kroje: obojí jsou znaky regionálními, znaky věku, konfese atd.

Mezi lidovou písni a krojem však existují zásadní rozdíly. Kroj není jen znak, je to i předmět, věc.²⁰ Lidová píseň (pokud estetickou funkci považujeme za znak společenského jevu) je pouze znak; z tohoto hlediska bude mít mnohem blíže k takovým znakům, jako je slovo nebo různé druhy lidové slovesnosti: pohádky, legendy, přísloví atp.

(1936)

¹⁹ Pokus o takové studium přináší ruský článek Z. V. Eval'da, Social'noje pereosmyslenije žnivnych pesen belorusskogo Poles'ja, Sovetskaja etnografija 5, 1934, str. 17–39.

²⁰ Viz můj článek Kroj jako znak, zde na str. 109.

Petr Bogatyrev | SOUVISLOSTI TVORBY

Cesty k struktuře lidové kultury a divadla

Výbor uspořádal, za přispění Bohuslava Beneše

přeložil a edičně připravil Jaroslav Kolár.

Bibliografii sestavil Bohuslav Beneš.

Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Libor Fára.

Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění,

n. p., jako svou 2831. publikaci v redakci krásné literatury.

Praha 1971. Odpovědná redaktorka Jiřina Zumrová.

Vytisklo Rudé právo, tiskařské závody, Brno.

15,01 autorských archů, 15,44 vydavatelských archů. 602 22 865.

Náklad 1000 výtisků. Vydání první.

01-118-71 — 12/13 — Cena váz. 17 Kčs.