

„Vícehlasí“ v českých lidových písních: několik textovělingvistických sond do jejich textury

FRANTIŠEK DANĚŠ

“Heteroglossia” in Czech folk songs: some text-linguistic probes into their texture

ABSTRACT: This paper demonstrates the mutual relations between the various “voices” in Czech folk songs and the way in which these voices can be identified. The introductory section characterizes the specific features of the songs: the concision and condensation of their structure, as well as their emotionality of expression. The second section is devoted to the analysis of a selected corpus of folk songs from the perspective of heteroglossia. Their texture appears as a net of relations and functions which operate on different levels, stand in mutual complementarity, partly overlapping, and show differing relevance. Using methods of text linguistics, the author concentrates on two relations and functions – speech acts and compositional functions – as well as personal attitudes. The analysis focuses on utterances with the communicative function of appeal, i.e. on the interrogative and addressing turns which are quite frequent in Czech folk songs, on their interactive structure and modes of direct and indirect speech. The author shows that the song genre has two faces: it is a compact combination of verbal text and its musical part (the tune) which may appear to be uneven in their mutual relations. The last section deals with the phenomenon of intertextuality in the song structure.

Key words: folk song, text linguistics, heteroglossia, intertextuality, speech acts, communicative functions, composition, direct speech, free indirect speech, indirect speech, musical component (tune), verse

Klíčová slova: lidová píseň, textová lingvistika, vícehlasí, intertextualita, řečové akty, komunikativní funkce, kompozice, přímá řeč, nepřímá řeč, polopřímá řeč, hudební složka (melodie), verš

1. Úvodní zamyšlení

Téma „vícehlasí“ ve mně evokuje proplétání hlasů „vypravěče“ a „aktérů“ ozývajících se v českých lidových písních: ukážu, jak na sebe tyto „hlasy“ navazují a jak je identifikujeme, místy se zaměřím i na to, jak jejich verbální znění, vyjádřené lexikem a gramatikou, koresponduje s postupem melodickým. Mám na mysli např. tento typ úsporné a zároveň přehledné kombinace písňového sdělení vypravěče a přímé řeči jednoho z aktérů, v daném případě aktérky:

*Vyletěl holoubek / na zelený doubek,
Vyletěl, zahoukal, / až se dub zahoupal.
Za ním holubička / hledala samečka.
Sameček uletěl / za ten panskej jetel,
Za jetel za lesy: / „Holoubku můj, kde jsi?“*

Na našich lidových („národních“) písních je ovšem mnoho zajímavého a přímo ilustrativního i v mnoha jiných aspektech textovělingvistické analýzy, a tyto písně jsou samozřejmě pozoruhodné i po stránce obsahové, zejména pokud jde o postoje k životu v nich vyjadřované: o vztah k venkovské práci, k přírodě, k lidem blízkým i vzdálenějším, o všudypřítomnost emocionálního přístupu, aktuální citovou vřelost, leč přiměřenou

(řekl bych decentní), smutek i veselí, vtip a humor. Uvedu alespoň několik pokrácených ukázek (přeberete si je sami):

Když jsem plela len, / nevěděla jsem, / že mně můj milý ...

Těžko je mi, těžko / na mojim srdečku, / jak by mi

Ukradli jsme krávu, krávu / velebnému pánu,

V Libíně je hezky / jsou tam hrušky, švestky,

Je tam málo holek, / ale ty jsou hezky.

Bolí mně hlavěnka, / jak mně nemá bolet,

Dyž mně šohajíček / došel vypovědět.

Hodí se tu připomenout značnou historickou hloubku české písňové lyriky, např. následující písňe ze 14. století:

Dřevo se listiem odievá,

Slaviček v keřku spievá.

Máji, žaluji tobě

A mé-tě srdce ve mllobě.

Následující ukázka je zase dobrým východiskem pro předvedení analýzy typické a pro mne přímo uchvacující vlastnosti velké většiny českých lidových písní, totiž jejich úspornosti, konciznosti a zároveň prostoty, nehledanosti a též přehlednosti výrazové struktury jejich textů:

Jaro nám nastává,

Slunce svítí,

Ptáčkové zpívají,

Stromy se zelenají,

Rozvíjí se kvítí.

Toto líčení je pěknou ukázkou Mathesiova (1942, s. 92) výkladu percepce skutečnosti: této skutečnosti „odpovídá v řeči vždycky jen řádek slov, jež se jí pevně chopí v podstatných složkách a jasně je vyjádří“; jde tu o „obrazový statický popis“. Moment obrazovosti není tu metaforou, nýbrž odkazuje k sféře malířství. Osobitě je v tomto směru malířství čínské, o němž říká sinolog Ferdinand Stočes (2004, s. 10), že „některé verše byly vlastně obrazy kreslené slovy“. Zajímavý další moment zmiňuje skvělý znalec nové i staré čínské poezie Jaroslav Průšek (1947, s. 76): „Zase ta úsporná metoda obrysů, jež si musí divák doplnit, kterou vidíme uplatněnu ve všech oborech čínského umění.“ Tento jev „doplňování mezer“ je ovšem nezbytnou složkou interpretace každého textu a je dvojího druhu: buď jde o informace dané naší znalostí světa a samozřejmě spojené asociačně s daným slovním vyjádřením (takže tu vlastně o mezeru nejde), anebo musíme informace podle našeho soudu v textu chybějící vysuzovat, domýšlet a řešit tento problém na základě toho, co je v textu explicitně řečeno, neboli inferovat. Jde tedy o dva odlišné procesy: asociaci a inferenci. A právě texty lidových písní ve značné míře oba tyto procesy vyžadují.

Úspornost a ony další vlastnosti našich textů platí i pro témata dějová, tedy epická, s fabulí dramatickou. Následující trojverší svou značnou úsporností, stručností (a tedy i vysokou implicitností) tuto skutečnost názorně dokládá:

*Jeden den stonala,
Druhý den skonala,
Třetí pohřeb měla.*

Jde o pouhé tři krátké věty jednoduché (= verše), v nichž je subjekt signalizován jen koncovkou predikátu, která zároveň naznačuje, že jde o subjekt ženského rodu. Po stránce obsahové jde o tři události, jejichž časový sled je vyjádřen explicitně adverbii, a to o události tak podstatné, že jejich výběr a sled nutně vede k inferenci představy jímavé lidské tragédie (skon matky, dcery, dívky?). Tedy na malé ploše tří větiček/veršů je zobrazena tragická komplexní událost, kterou by jiný autor mohl podat třeba ve značně rozvinuté formě vyprávěcí (samozřejmě i tak s implikacemi). Vskutku obdivuhodné dílo lidové umělecké tvořivosti! – Tato výrazová schopnost lidových tvůrců byla, jak víme, inspirací i pro sběratele a umělce Karla Jaromíra Erbena; v daném případě pro vstupní báseň jeho Kytice:

*Zemřela matka a do hrobu dána,
Siroty po ní zůstaly;
I přicházely každického rána
A matičku svou hledaly.*

2. Část analyticko-interpretací

2.1. Do oblasti ústní lidové slovesnosti patří několik žánrových druhů, a není pochyb o tom, že lidová píseň je „jedním z nejdůležitějších druhů lidového podání. [...] V ústní slovesnosti má národní osvěta živý zdroj mravních ideálů, myšlenek, tvarů a plodných uměleckých podnětů“, napsal za války významný český literární historik a národopisec Jiří Horák v knižní monografii *Naše lidová píseň* (1946, s. 11). K významu a hodnocení lidových písní se vyjádřili ovšem i jiní, před ním i po něm. V naší kulturní a širše společenské historii tvořily lidové či národní písně významnou složku. Sledování peripetií jejich konkrétního života, jejich uplatňování v společenském životě (leckdy i jejich prožívání) v širším folklorním rámci v minulosti, současnosti a snad i budoucnosti by bylo nepochybně zajímavé a poučné. To však je mimo záměr této mé studie.

Mluvíme-li o textech lidových písní, musíme si uvědomit, že mají svou podstatou jiný status, než mají texty původně psané nebo i transkripce textů mluvených. Zaprvé text a nápěv tu tvoří nedílný celek, obě složky jsou stejně relevantní, jsou to „zpěvné strofy“, jejichž autor (zpravidla anonymní, na rozdíl od písní umělých) byl zároveň improvizujícím básníkem i skladatelem. A tak písemný text, který má lingvistický analytik k dispozici, je jaksi „invalidní“, neautentický. A zadruhé, texty nám dostupné pocházejí ze zápisů konkrétních výkonů jednotlivých zpěváků (zpravidla ovšem nikoli původních autorů) pořázených různými sběrateli, někdy dobře, jindy méně zdařile, jak poznamenal Karel Plicka ve svém *Českém zpěvníku* (1949), navíc sám tento zpěvník představuje sbírku textů a nápěvů převzatých z jednotlivých sběratelských souborů (vždy s údajem souboru a místního původu). Novější technické prostředky přinášely a přinášejí ovšem lepší sběratelské možnosti, počínaje magnetofonem a konče nejnovějšími elektronickými vymoženostmi, takže dnes máme k dispozici autentické zápisy

písňových produkcí. Většina písňových zápisů ovšem pochází od klasických sběratelů v 19. a v první polovině 20. století Erbenem počínaje a řekněme K. Weisem konče. Já sám jsem v přítomné analýze pracoval (v důsledku svých omezených možností) převážně s texty, které jsem našel v Plickově zpěvníku. Předpokládám však, že Český zpěvník (dále ČZ), vzhledem k tomu, že obsahuje 500 písní, vybraných z cenných starších i novějších pramenů (Plicka uvádí, že měl k dispozici korpus čítající více než tisíc dvě stě písní), poskytuje vhodnou možnost vybrat si materiál pro několik analytických sond a snad i pro některé předběžné obecnější poznatky.

2.2. Texty lidových písní představují pochopitelně uzavřený, koherentní strukturní celek, a to celek s neobyčejně složitou texturou. Ta se nám jeví jako síť vztahů a funkcí rozličné povahy, fungujících na různých rovinách, různě se vzájemně doplňujících a zčásti se překrývajících a vykazujících nestejnou míru relevance. Rozkrýt, analyticky postihnout tento komplex v úplnosti (spíše jen tušené) a výsledky vhodně systematicky prezentovat je úkol obtížně proveditelný a podílely by se na něm metody jednotlivých směrů a oborů široce chápané textové lingvistiky a příbuzných disciplín. Já se v několika svých sondách zaměřím na několik podle mne nejvýznamnějších relací a funkcí, mezi něž patří i bachtinovské vícehlasí, a při analýze jednotlivých ukávek písňových textů tyto relace a funkce ozřejmím; podle okolností přihlédnu k dalším složkám textury i k formálním výrazovým prostředkům. Řečeno slovy Jany Hoffmannové (1997), půjde mi o kompozici (ve velmi širokém smyslu) a její výrazové figurace.

Zápisy textů písní mívají formu skupin veršů (odstavečků, v krajním případě jen jediného), tedy strof (slok), které prezentují celkovou fabuli (může jít o obsah dějový nebo situační, statický i dynamický). Při zpěvu jsou strofy pochopitelně organizovány rytmicky, často i prostřednictvím rýmu, popřípadě opakováním a paralelismem, a na rovině zvukové odpovídá strofě útvar rytmicko-melodický (členěný do taktů). V konkrétním provedení, tedy v jejím zazpívání, představuje lidová píseň spojitý, jednotný útvar, v němž obě složky neoddělitelně splývají. Ovšem ve vícestrofových písních nutně existuje podstatný rozdíl mezi oběma složkami: zatímco sled strof postupně rozvíjí fabuli, útvar rytmicko-melodický se nemění, u každé strofy se opakuje. To ovšem předpokládá jisté „tematicko-náladové podloží“ obsahu celé fabule, takže stále týž rytmicko-melodický zpěvný útvar se nedostává do zjevného rozporu se stránkou obsahovou. Zhruba řečeno: i když se zpívá každá sloka (se svým dílčím obsahem) na stejnou notu, nevádí nám to.

2.3. Jak se ony jednotlivé analytické kategorie uplatňují, ukážu zkusmo na následující písni (ČZ 121):

*Chodila po včelínku,
Trhala jatelinku:
A co mně ta jatelinka nevoní,
Že už k nám můj milý nechodí.*

V prvních dvou verších „hlas“ vypravěče líčí jistý děj (to je častý typ písňových počátků) a nastoluje subtémata „včelínek“ (v dalším nerozvíjený) a „jatelinka“, nadto pak je koncovkou verba finita přípravně signalizován nějaký subjekt ženského rodu.

V následujících dvou verších přichází ke slovu hlas (přímá řeč) tohoto subjektu. Je uveden bez formálního vyznačení, což je v písniích způsob poměrně častý. Podobně v moravské písni *Sedí sokol na jabori* (ČZ 335): *Sedí sokol na jabori, / rozhrná si drobné péří. // Došel k němu starý jagar: „Já ta, sokol, zastrelit mám!“* vypravěč popisuje jistý děj a uvádí jménem dva klíčové aktéry: sokola a po něm jagara, a bezprostředně potom se obrací hlas „jagar“ formou přímé řeči na sokola (s vokativním oslovením). V následujících čtyřech strofách pak opět bezprostředně přímou řečí odpovídá hlas „sokol“ záporným imperativem s žádostí či prosbou *Něstrílaj mňa, jagaríčku, / já mám mladých sokolíčků!* doplněnou několika dalšími verši s významem zdůvodňovacím.

Vratme se však k analýze textu písně o jatelince: v tomto případě je hlas dívky prezentován formou nepřímé řeči postavy vypravěče (jakoby vypravěčovou citací). (Jindy však tomu bývá i jinak. Tak kupř. v známé písni *Šly panenky silnicí, potkali je myslivci*. „*Ta panenka, ta je má, ta má očka jako já*“ nastupuje rovnou přímá řeč myslivců; a v jihočeské písni *Vodňanskej pan farář pěkně káže, rozdává vobrázky u oltáře. Já na to kázání taky pudu...* jde o ich-formu (autor a vypravěč) od začátku až do konce.) V analyzované písni je první verš přímé řeči spojen s veršem předcházejícím lexikální kohezí („jatelinka“); z hlediska komunikativní funkce (ilokuční síly či aktu) představuje tento verš doplňovací otázku *d e l i b e r a t i v n í h o* odstínu a je emocionálně podbarven jako „povzdech“. Poslední verš pak uvádí jistý stav věcí (chování subjektu „milého“) jakožto „vysvětlení, zdůvodnění“ stavu věcí prezentovaného veršem předcházejícím. Jde o vztah kauzálního typu (řekněme „logický“), ale mohli bychom ho z jiného pohledu, na jiné rovině patrně interpretovat i jako vztah v jistém smyslu „kompoziční“. (Takové vztahy jsou založeny na funkcích, které nabývají jednotlivé textové jednotky (membra, textémy) v plánu výstavby textu; např. exemplifikace, ilustrace, rektifikace, specifikace, motivace, zdůvodnění, konkluze, atribuce, hodnocení, argument aj.) Onen zřetelný významový, smyslový předěl mezi první a druhou půlí strofy (verše 1,2 – 3,4) je souběžně vyjádřen i na rovině hudební: I když jsem hudební laik, povšiml jsem si toho, že v druhé půli („povzdech“) klesne melodie zřetelně do polohy nižší (fis), než ve které se pohybovala v části první (vyprávěcí), a v této poloze zůstává po čtyři slabiky a pak postupně klesá, až v koncové slabice poklesne na tón d; zdá se mi, že tu z hudby přímo vyzářuje pocit smutku, lítosti a zklamání (je to více méně v souhlase i s výklady fonetiků o rovné melodii a melodii smutku). Navíc pak autor notového zápisu uvádí u dvou koncových taktů postupné zpomalování a zeslabování (ritardando, diminuendo); snad je to reflex zklamání a náznak rezignace.

2.4. Jedním z nejfrekventovanějších druhů výpovědí v písniích jsou výpovědi s komunikativní funkcí (KF) *v ý z v o v o u* v širším slova smyslu, tedy výpovědi, kterými se jeden „hlas“ (tázající se) obrací na nějaký druhý hlas (dotazovaného); typicky jde o funkci otázkovou, tedy o výpovědi tázací různých forem a funkčních odstínů. Někdy jde o skutečný dialog, kdy tázající se vyzývá dotazovaného, aby mu podal žádoucí informaci (adresátem této výzvy může být nejen osoba, ale i zvíře nebo též rostlina), a ten mu odpovídá. Tyto dialogy jsou ve zkoumaném souboru hojně zastoupeny. Uvedu několik příkladů.

V následující veselé písničky z Budějovicka jsou oběma aktéry, tázajícím se i dotazovanou, osoby, přičemž ani jedné z replik nepředchází identifikace mluvčího a první replika se objevuje bez jakéhokoli uvedení:

Proč jsi, má milá, proč jsi tak tenká? – Proč bych nebyla, vždyť jsem panenka,...

Otázka má formu doplňovací („Proč?“) a je spojena s oslovením ve vokativu, navozujícím kontakt (což je častý případ). Ale i odpověď dotazované má nejprve formu doplňovací otázky vyjadřující údiv a námitku; následující výpověď, uvozená partikulí „vždyť“, tuto námitku zesiluje a přináší ohrazení dívky proti tvrzení, že je tenká (které je v otázce presuponováno). – Jak vidět, i krátký úryvek napohled jednoduché písničky představuje docela bohatou síť relací a vztahů, jejichž součástí bývá interpersonální reagování a ozývání se různých hlasů.

Trochu jinou textovou strukturu než střídání hlasů dvou osob má písnička zapsaná v ČZ 480 (onomatopoeické „ku-ku“ zde vypouštím):

*Žezuličko, kde jsi byla,
Žes tak dlouho nekukala?
Seděla jsem na jedličce,
Volala jsem na myslivce.*

I tady jde o kontaktní oslovení, ale první hlas se obrací tentokrát ne na osobu, ale na zvíře, což není, vzhledem k venkovskému prostředí a způsobu života, překvapující (jindy jsou oslovovány vosy, koně, a zejména velká množina ptactva, jako je *holubička*, *husička*, *slaviček*, *skřivánek* aj.). Oslovení se nejednou obrací i na entity jiné povahy: rostliny (*růžička*, *kalina*, *maliny*, *krušinka*, *řebíček zahradnický*, *hájíček* aj.) a neživé věci (*hvězdičky*, *měsíček*, *vínečko*, *pole*, *kostelíček* aj.); tato oslovení svědčí o empatii s živými tvory, o vztahu venkovských lidí k přírodě a prostředí, v němž žili.

Zde se hodí doplnit, že funkce oslovení se leckdy objevuje ve větách netázacích, leč výzvočných, často imperativních, v nichž mívá „způsob rozkazovací“ různé specifické komunikativní funkce; např. *Nechod tam, pod radš k nám, / já jsem holka onačejší* (ČZ 252): první verš vyjadřuje jakousi výzvu s varováním, druhý verš pak uvádí fakt jakožto argument či ospravedlnění výzvy v prvním verši; jde tedy o vztah kompoziční a z pohledu „logického“ o d ů v o d. Nebo: *Nevdávej se, má panenko, / až ti bude sto let, / až ti zuby vypadají, / nebudou tě bolet* (ČZ 262): rada s varováním (s ironickou nadsázkou), druhé dvojverší uvádí fakt logicky vyplývající z faktu uvedeného v třetím verši, který jakoby přinášel útěchu; jako celek má tato písnička zabarvení kruté ironie (byť snad dobře míněné). – Také písnička ČZ 259 obsahuje vybídnutí či pobídku, a to třikrát, pokaždé s jiným odstínem: *Nestůjte, mládenci, pod okny, / podte radš do světnice, / jestli vás nožičky bolejí, / sedněte na židlice*; první z pobídek je vyjádřena slovesem negativním, a má tedy spíše charakter negativního doporučení. Imperativní výzva bývá adresována i subjektům neosobním, jak ukazují počátky následujících písní: *Svit, měsíčku, jasně ...; Vesele zpívejte kohouti ...; Veleť, vtáčku, veleť ...* aj.

Tázací výpovědi nalézáme nejen v konstelaci dialogu dvou aktérů, tedy následované odpovědí, ale i jako „soliterní“ otázky, které nepočítají – obdobně jako otázky řečnické – se skutečnou odpovědí, a dokonce ani s nějakým přítomným adresátem.

Mívají odstín podivový a obracejí se na tu osobu, zvíře nebo věc, která jim leží aktuálně na mysli a je emocionálně angažovaná. Jedná se tedy o jakýsi fiktivní dialog či pseudodialog. Vzhledem k tomu, že primárně jde o konkrétní vokálně-verbální hlasové projevy, není dost dobře možné mluvit o vnitřní řeči (monologu či dialogu), nýbrž spíše o vnitřní pocitové dispozici (různého zabarvení podle kontextu). Ovšem analytikovi, který má před sebou jen „němý“ zápis a zpěváka neslyší, to jako vnitřní řeč může připadat. Typické jsou otázky doplňovací s tázacími slovy „proč“ (*Proč jsi k nám nepřišel?*), „kudy“, „kam“, „kde“ aj. (*Kam jsou se ty časy poděly; Kudy, kudy, kudy cestička*).

2.5. Je několik dalších jevů, které by si zasloužily odborné pozornosti z hlediska zapojení různých hlasů, kupř. různé podoby začátků písní, výstavba celé písně v 1. osobě (*Když jsem plela len, / nevěděla jsem, ...*) apod.

Už v předcházejících rozborech jsem pracoval s kategorií komunikativních funkcí (KF, mluvnických, ilokučnických aktů) a patrně jste si povšimli, že jsem pracoval s některými druhy neklasickými a s názvoslovím nestandardizovaným. Repertoár těchto funkcí se nutně různí a myslím, že tuto kategorii lze pojmut jako natolik pružnou, aby umožnila potřebné žánrové specifikace. Pokud jde o texty dialogické povahy, konstatovala tuto možnost už Olga Müllerová ve své monografii o výstavbě dialogického textu (1979) a se zdarem ji využila. Prostě řečeno, počet možných KF by bylo možno rozmnožovat takřka do nekonečna. Ostatně už J. Austin, otec „ilokučnických sil“ (mimo jiné uvádí, že dal přednost „síle“ před „funkcí“ jen proto, že „funkce“ se v odborných textech objevuje s různými významy) uvažoval o tom, že by mohlo být třeba až deset tisíc KF.

Jak jsem už naznačil, v písňových textech se významně uplatňují dialogy a přímé a nepřímé řeči. Objevují se sice situace, kdy jsme na rozpacích, jak interpretovat hlas mluvčího. Dobře věc vystihla Jana Hoffmannová ve své *Stylistice a...* (1997, s. 35): „Často není jasné, čí hlas tu vlastně zní; jde o pseudocitáty, vypravěč jakoby cituje výrok postavy (nebo jedna postava výrok jiné postavy), ale zabarvuje ho svým způsobem podání, například svou ironickou distancí, s níž do ‚hlasu‘ postavy vstupuje, nebo je jakoby ‚citováno‘ veřejné mínění.“ Zajímavý případ představuje Erbenem zapsaná písnička (ČZ 173): *Kdybys byl, Jeníčku, poslouchal matičku, / nebyl bys teď nosil po boku šavličku...* Celou fabuli vypráví autor (přímý hlas), který se obrací s výčitkou a radou přímo na Jeníčka, ale ten sám se neozývá, zůstává sice hlasem v pozadí, ale dovídáme se velmi konkrétně, co s ním je. Je tu však ještě jedna osoba: matička; ta je jen zmíněna autorem v jeho výčitce, zůstává jen v podtextu jako jakýsi obrys „radící matky“ a my můžeme pouze z kontextu vysuzovat čistě obecnou, nekonkrétní informaci, že matka Janíčkovy radila, jak by se měl chovat, aby na tu vojnu nemusel, nic víc; konkrétní obsah této rady si může každý vysoudit (inferovat) po svém.

Následující výklady věnuji rozboru ukázek s těmito jevy (s vědomím oné vágnosti těchto kategorií). Jako přímou řeč můžeme chápat případy textů (celých nebo jejich částí) formulované v 1. osobě (sg. nebo pl.); typické jsou texty začínající zájmenem „já“ (ČZ jich uvádí 11). Jsou to vlastně monology a mají různé „odrůdy“ komunikativně-expresivní funkce; např. vychloubání (*Já jsem z Kutné Hory...*), odmítnutí (*Já nechci žádného*), lítostný povzdech (*Já měla holoubka*). Platí to samozřejmě i o případech,

v nichž je 1. osoba signalizována jinak (přivlastňovacím zájmenem, koncovkou), např. *Milý ňa zanechal / pro moju chudobu; / já na to nic nedbám, / poručeno Bohu!* (Bartoš, 1882). Mluvíci jako by si ulevoval ze svého zklamání tím, že o něm zazpívá, připojuje nejprve verš jakoby furiantsky bagatelizující trapnou událost a končí zbožnou rezignací. – Překrásný je nárek divoké husičky ze známé písně zaznamenané Erbenem (1842–1845); je to, řekl bych, lamentace nad tragickým osudem milovaných dětí. Všimněte si, že ony funkční specifikace nacházejí svůj výraz i v lexikálním složení (a to nejen v této ukázce):

*Husička divoká / letěla zvsoka,
přišel na ni střelec / střelil ji do boka.*

*Urazil jí křídlo / a pravou nožičku,
smutně zaplakala, / spadla na vodičku.*

*Ach, Bože, můj milý! / už jsem dolítala,
už jsem těch svých dětí / tady zanechala.*

*Moje drobné děti / nedělají škody,
plavou po potoce / napijou se vody.*

První dvě strofy jsou autorským vyprávěním jisté události a ta je líčena s některými konkrétními detaily a popisem chování obou aktérů. Vyprávění však nemá ráz objektivní, lexikální stránka (*husička, nožičku, na vodičku, urazil jí křídlo*) i mnohé formule, jako *smutně zaplakala, přišel na ni střelec*, svědčí o tom, že vypravěč stojí empaticky na straně husičky, že je mu jí líto. Nárek husičky vyjádřený přímou řečí je v třetí strofě navázán bez uvedení původu hlasu, lze ovšem uvažovat o tom, že navazuje na verš *smutně zaplakala* z druhé strofy. Sám nárek v třetí strofě počíná exklamací motivovanou zoufalstvím nad osudem dětí (*dolítala, zanechala*), na niž navazuje čtvrtá strofa kompozičním vztahem rozvíjejícím lamentaci. Hodnotíme-li textovou výstavbu písně jako celku, můžeme se podívat tomu, jak odpovídá Mathesiově formulaci (viz výše v úvodním oddíle) o jazykovém zobrazování sdělované skutečnosti: tu je třeba uchopit v podstatných složkách a jasně vyjádřit. I když je poměrně rozsáhlý text o husičce faktově bohatší než strohé čtyřverší citované zde v úvodu, jednotlivá zmiňovaná fakta nám vesměs připadají jako relevantní, zajímavá, prezentace fabule výstižná, a to i díky volbě výrazových prostředků, zejména v lamentaci husičky výstižně emocionální a posluchačsky jímavé.

Velmi zajímavou výstavbu, a to na rovině verbální i hudební, respektive v jejich vzájemném vztahu, nacházíme v krajově dosti rozšířené písni sebrané Erbenem *Pod dubem, za dubem* (ČZ 295). Jiří Horák (1946, s. 120) říká o této „rozsmárné písni“, že má „křehký půvab rokokových obrázků“. Nejprve uvedu její text (repetici druhého dvojverší vynechávám):

*Pod dubem, za dubem, měla jedna dvě
Červený jablíčka, dala jedno mně:
Nechtěla mně obě dát, začala se vmlouvat,
Že nemá, že nedá, že je o ně zle.*

Text je formulován v ich-formě, s počátečním uvedením scény (motiv dubu není v písni neobvyklý). Vypravěčem je osoba mužského rodu, ale vysuzujeme to jen

z celkového smyslu vyprávěné fabule, singulárové koncovky verba finita se v textu nevykytují a samozřejmě ani pronominální dativ (prospěchový) *mně* nic neříká. Pokud jde o druhou postavu (antagonistu), je její rod zřejmý jen z koncovek verba finita (*nechtěla, začala*) ve verši druhém a třetím. Zajímavý je vzájemný vztah složky verbální a hudební: u prvních dvou veršů se na rovině hudební opakuje jeden a týž rytmicko-melodický útvar (označme ho jako A) v tříčtvrtečním rytmu ve čtyřech taktech, zatímco verbální text má mnohem složitější, mnohostopou rytmickou strukturu, v podstatě daktylotrochejskou; tato „kompatibilita nekompatibilního“ je zřejmě zajímavá, byť nikoli zcela neobvyklá. Co však je nepochybně pozoruhodné a neběžné, je to, že čtvrtý verš, v němž nastupuje peripetie, kdy protagonista vyjadřuje ich-formou dívčino (nyní antagonistčino) odmítání a výmluvu, je hudebně ztvárněn zcela novým čtyřtaktovým melodicko-rytmickým útvarem (nazvěme ho B), svým „spádem“ značně odlišným od A (Plicka to v zápise zčásti vyznačil), řekl bych tempem a dynamikou. Avšak nápěv čtvrtého verše, tj. antagonistčina trojargumentová výmluva, prezentovaná poněkud emphaticky nepřímou řečí protagonistovou (*že..., že..., že...*), je totožný s nápěvem A, vrací se k němu. Tentokrát je tu ovšem mezi oběma rovinami rytmický souhlas: přízvučným slabikám jednotlivých veršových stop odpovídají silné doby jednotlivých taktů, což při zpěvní realizaci zesiluje onu skoro zlostnou emphaticnost.

V závěru tohoto oddílu si povšimnu jedné další písně, zajímavé z hlediska prezentace promluv účastníků dialogu. Jde o známou píseň *Ach, synku, synku*. Uvádím ji v podobě obecně známé (jiná verze této písně, zaznamenaná Erbenem a uváděná v ČZ 12, čítá pět dvojverší a je obsahově zčásti odlišná); ta se skládá ze tří dvojverší, přičemž se každý verš opakuje; v následující reprodukci textu však tyto repetice neuvádím (ale dodávám, že mají svou funkci, jak dále ukážu). Jednotlivé verše jsou syntakticky a funkčně sémanticky výrazně dvojčlenné. Tyto strukturální vlastnosti textu se zajímavě reflektují při zpěvní performanci ve složce hudební: melodicko-rytmicko-agogický vzorec, který celkově pokrývá vždy oba verše strofy a opakuje se ovšem ve všech strofách dalších (ale primárně zřejmě funkčně „pasoval“ na dvojverší strofy první).

*Ach, synku, synku, doma-li jsi?
Tatíček se ptá, oral-li jsi?
Oral jsem, oral, ale málo,
Kolečko se mně polámalo.
Když se ti zlámalo, dej ho spravit,
Nauč se, synečku, hospodařit!*

Prvním dvojverším se autor-mluvčí obrací na „synka“ (opakovaným vokativem, s jistou naléhavostí, ale s povzdechem „ach“) s ověřovacím dotazem formou otázky zjišťovací. Avšak druhý verš této strofy ukazuje, že vlastním smyslem celého tázání je snaha „tatíčka“ (další „hlas“) zjistit, zda synek plnil daný úkol. Jinými slovy, autor-mluvčí tu má funkci zprostředkovatele tatíčkovy vzkazu a druhý verš představuje tedy jakousi kombinaci řeči přímé a nepřímé či polopřímé. V důsledku toho vzniká nejasnost, pokud jde o strofu třetí: kdo vlastně je mluvčím této strofy: „tatíček“, nebo „zprostředkovatel“? Ve strofě druhé odpovídá synek formou přímé řeči na vznesený dotaz. Odpověď je sice v prvním verši pozitivní, leč s omezující výhradou (*ale* s významem

nesplněného očekávání) a druhý verš uvádí fakt a má kompoziční funkci zdůvodnění a komunikativní funkci ospravedlnění (onoho neuspokojivého splnění úkolu). Vracíme se ke strofě třetí: mluvčí přímé řeči připouští synkem uvedený důvod (byť s neplným přesvědčením: *když* = za podmínky, že...); připojuje, formou imperativu, co by měl udělat (dává radu, doporučení či instrukci); a připojuje, opět formou imperativu (s oslovením) ponaučení.

2.6. V tomto oddíle věnuji svou analytickou pozornost jihočeské písni (ČZ 365) *Šla panenka k zpovídání*, která představuje svým obsahem jistý celostní útvar, jaký bývá označován termíny „rámec“ nebo „schéma“ (srov. Schank – Abelson, 1977). Tento rámec je v našem případě dominován konceptem „zpověď“ a jednotlivými aktanty (hlasy) této dějové události jsou pochopitelně *pan páter* (protagonista) a *panenka* (antagonista), a navíc tu je téma „šněrování“, jež je hybným motivem celé dějové zápletky; vedlejší hlas „milého Honzíčka“ se ozve jen nepřímo v přímé řeči panenčiny (ale v jejím chování v textu prezentovaném má svou úlohu).

<i>Šla panenka k zpovídání, Měla pěkně šněrování, A pan páter se jí ptal, Kdo že ji tak šněroval?</i>	<i>Zanech, holka, milování, Dej se raději na pokání, Sice trestu neujdeš, Do pekla se dostaneš.</i>
<i>Pane páter, co se ptáte, Vždyť vy mě jen zpovídáte! Sama já se šněruju A Honzíčka miluju.</i>	<i>Já se pekla nic nebojím, Jen když já mám, oč já stojím: Když mám Honzíčka svého, Milovnička věrného.</i>

První strofa se jeví jako autorské vyprávění, které v prvním verši uvádí nejobecnější obrys rámce („zpovídání“ a antagonistku panenku) a ve verši druhém hybný motiv celé zápletky. Druhé dvojverší představuje první peripetii fabule: formou nepřímé řeči uvádí protagonistu jako tazatele obracejícího se k antagonistovi (panence) s doplňující otázkou, která svým obsahem evidentně nepatří do kompetence církevního zpovědníka. – Druhá strofa má formu přímé řeči a představuje panenčinu responzi na položenou otázku; má dvě složky: nejprve v prvním verši vyjadřuje formou doplňovací otázky (provázené oslovením) podiv nad dotazem a v druhém verši připojuje vysvětlení (kompoziční funkce) svého podivu, a to s ilokuční funkcí námitky ohrazení či protestu proti nepatřičnosti dotazu, signalizovanou partikulí *vždyť* a zesílenou omezujícím či vymezujícím slůvkem *jen*; třetí verš přináší vlastní odpověď na dotaz, v níž panenka zdůrazněním slovy *sama já* jakoby odmítá insinuaci, kterou z páterovy formulace vycítuje, a ve čtvrtém verši připouští, že má milého, a to *Honzíčka* (vedlejší hlas) a zároveň vyjadřuje svůj cit k němu.

2.7. O tom, jak se chápe bachtinová *polyfonie/vícehlasi/heteroglosie* i *dialog* a Bachtinovými myšlenkami inspirovaná teorie *intertextuality* a uplatňování těchto pojmů z hlediska různých žánrů, podává zde zasvěcenou informaci spolu s vlastním chápáním úvodní stať editorek tohoto monotematického čísla Slova a slovesnosti.

Jako projevy intertextovosti bývají uváděny různé transformace, výpůjčky, citace, aluze, narážky a vypůjčování modelů jiných textů (srov. Hoffmannová 1997, s. 35).

Hoffmannová rovněž poznamenává, že těmito jevy je prostoupen každý text. To ovšem platí i pro texty lidových písní, i když odstupňovaně. Přitom je u písní nutno lišit mezi rovinou verbální a hudební, každá se chová trochu jinak, nezávisle. (Pokud jde o vážnou hudbu, ta je zejména v oblasti hudby symfonické a operní přímo prostoupena využíváním skladebních jednotek /např. motivů/ z děl vlastních i cizích, míšením stylů a žánrů aj., v jistém směru je, myslím, vlastně na intertextualitě založena, třebaže hudebněvědní analýzy konkrétních skladeb tento fakt třeba tak nenazývají.)

Uvedu nyní několik typických případů intertextových vztahů lidových písní. Pro rovinu verbální jsou typické případy, že se na stejný nápěv (popř. mírně variovaný) zpívá (často v jiném kraji) jiný text, většinou tematicky více méně shodný. Tak kupř. u písně *Kdybys byl, Jeníčku...* zachytil pilný a pozorný Erben tři varianty textu, plzeňskou, klatovskou a tábořskou (srov. ČZ 173). U Erbenem zapsané známé ukolébavky *Hajej, můj andílku* uvádí Plicka (ČZ 97) chodskou variantu (podle J. Jindřicha: *Hajej, má Haničko, hajej tiše*). Píseň z Chrudimska *Žalo děvče, žalo trávu* (podle Erbeny, ČZ 481) má zdánlivou paralelu v moravské písni *Žalo dívča, žalo trávu* (podle Bartoše-Janáčka, ČZ 482), ale co do textu se částečně shodují jen první strofy (*Žalo děvče, žalo trávu u panského suchopáru. / Jak nažala, ohlédla se, / kde Janíček koně pase. – Žalo dívča, žalo trávu nedaleko Velehradu. / Mladý pán se z okna dívá / pro její krásu omdlívá.*); další text je jiný obsahem i délkou (devět strof), a zejména nápěv je velmi odlišný. Jde o dvě různé písně, jen velmi vzdáleně příbuzné. – Zajímavé příbuzenstvo nacházíme u písně o divoké husičce, Erben ji zachytil ve čtyřech různých podobách. Text jedné z nich začíná čtyřveršovou rýmovanou strofou *Husička divoká letěla z vysoka, nemohla doletět, spadla do potoka*; jako malé drama jsem ji analyzoval v odd. 2.5. Úvodní strofa podoby druhé je poněkud jiná: *Letěla husička, letěla zvysoka, nemohla přeletět, padla do potoka*; nenásleduje však drama, nýbrž verše tropící si legraci ze šenkýřů, kteří lijou vodu do piva (ČZ 200). Zcela shodnou první strofou začíná podoba třetí (ČZ 201), ale následující strofa se týká tance, jde totiž o tanec „rejdivák“. Podoba čtvrtá má zcela jinou úvodní strofu: *Letěla husička, letěla přes pole, tam kde bejvávalo potěšení moje*; následující čtyři strofy představují mládencův povzdech nad ztracenou milou. Pokud jde o nápěv, u prvních tří podob má každá z nich svůj odlišný nápěv, ale textová podoba čtvrtá se zpívá na též nápěv jako podoba druhá. Nadto pak podle Plicky Erben uvádí u podoby druhé ještě také tematicky naprosto jiný verbální text (*Husaři, husaři...*). Přitom jednotlivé variantní podoby pocházejí z několika krajů.

Existují témata, která se objevují v písních ve více krajích, zpracovaná téměř shodně, nebo i částečně odlišně. Je ovšem obtížné rozhodnout, zda jde o migraci jedné a téže písně (s přirozeným migračním opracováním), nebo nezávislý vznik na různých místech; šlo by o sdílená témata ze života prostředí venkovanů, srov. výše citované východočeské a moravské písně *Žalo děvče, žalo trávu*, časté téma (tekoucí) vody (ČZ uvádí 7 písní počínajících slovy *Teče voda, teče* z různých krajů) nebo téma kostelíčku (*Ty buzovský/hronovský/ukvaldský kostelíčku*). Také kupř. písnička *Řečičkej pan farář pěkně káže, rozdává obrázky u oltáře* (ČZ 329) se zpívá v mém rodném kraji o panu faráři vodňanském, putimském i píseckém, avšak se zcela odlišným nápěvem; text je shodný v první a zčásti v druhé strofě, méně už v třetí, ale celkový smysl textu

je týž. Také písničku *Ach, synku, synku* znám ve dvou textových verzích. Jednu z nich (znám ji od mladosti) jsem zde analyzoval v druhé části a zvolil jsem ji proto, že se mi jeví jako z hlediska výstavby textu zajímavější (odkazuji na zmíněný rozbor). Druhá verze (Erben ji zapsal z Berounska, ČZ 12) má shodné první dvě strofy, ale třetí je jiná: místo ponaučení *Když se ti zlámalo, dej ho spravit, nauč se, synečku, hospodařit* čteme v berounské verzi *Oral jsem, oral cestu bílou, kudy jsem chodil za svou milou* a pokračuje dál dvěma dalšími strofami v mileneckém duchu. Nápěv je však v obou verzích týž.

3. Na závěr

V úvodním oddíle jsem se zmínil o obrovském, ba možno říci mimořádném bohatství české, moravské a slezské lidové písně. Ta pětistovka písní obsažených v Plickově Českém zpěvníku, z nichž jsem si vybíral většinu svých příkladů, představuje vskutku jen nepatrný zlomek všech českých lidových písní. Jen k upřesnění představy uvedu pár čísel z klasického období sběratelství: Erbenovy Prostonárodní české písně a říkadla (s nápěvy) obsahují přes 2200 textů, Sušilovy Moravské písně s nápěvy... uvádějí přes 1500 čísel, Bartošovy Národní písně moravské přes 2000; z pozdějších pak Jindřichův Chodský zpěvník čítá 7 svazků, Holasovy České národní písně a tance 5 svazků a Weisův soubor Český jih a Pošumaví v lidové písni má svazků 13. Zmiňuji se tu o tom hlavně proto, abych naznačil, že těch mých několik sond nemohlo zdaleka, ba hodně zdaleka postihnout všechny textovělingvisticky relevantní strukturní rysy české lidové písně. Pochopitelně. Snad jsem alespoň naznačil, jak by bylo možno v takovéto analýze pokračovat; a stálo by to za to.

PRAMENY

- BARTOŠ, F. (1882): *Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno.
ERBEN, K. J. (1842–1845): *Písně národní v Čechách, 1–3*. Praha.
PLICKA, K. (ed.) (1949): *Český zpěvník*. Praha: Družstevní práce.

LITERATURA

- HOFFMANNOVÁ, J. (1997): *Stylistika a...: Současná situace stylistiky*. Praha: Trizonia.
HORÁK, J. (1946): *Naše lidová píseň*. Praha: J. R. Vilímek.
MATHESIUS, V. (1942): Řeč a sloh. In: *Čtení o jazyce a poesii*. Praha: Družstevní práce, s. 11–102.
MÜLLEROVÁ, O. (1979): *Komunikativní složky výstavby dialogického textu*. Praha: Univerzita Karlova.
PRŮŠEK, J. (1947): *Sestra moje Čína*. Praha: Družstevní práce.
SCHANK, R. – ABELSON, R. (1977): *Scripts, Plans, and Understanding*. Hillsdale: Erlbaum.
STOČES, F. (2004): *Básně a verše staré Číny*. Praha: Mladá fronta.

Chodská 13, 120 00 Praha 2