

Beneš, Bohuslav

Sémantické analýza pololidové literatury, zvláště veršované

In: *Literárněvědné studie : profesoru Josefu Hrabákovi k šedesátinám*.
Jeřábek, Dušan (editor); Kopecký, Milan (editor); Palas, Karel (editor).
Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972, pp. 303-314

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120809>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SÉMANTICKÁ ANALÝZA POLOLIDOVÉ LITERATURY, ZVLÁŠTĚ VERŠOVANÉ

BOHUSLAV BENEŠ

Pololidová tvorba bývá rozebírána jako umělecká oblast sui generis z hlediska svých společenských funkcí a z hlediska obsahového; méně pozornosti se věnovalo specifické estetické ztvárnění skutečnosti v pololidovém verši a próze a svébytným otázkám jejich poetiky. V tomto příspěvku bych se chtěl pokusit o bližší charakteristiku sémantické naplněnosti veršů pololidového autora a srovnat je s dramatickým projevem ze stejné oblasti tvorby.¹ Zároveň si všímám širokého souboru otázek sémiologického výkladu pololidové tvorby. V rozboru vycházím z textu kramářské písně *Weytach z Nowin, aneb smutné v Pjseň uvedené Upamatovánj těch hrozných Čin a Skutků, které w sedmihradské Zemi u Městečka Thoratzka při Pozdwyženj wallaskýho Lidu wykonané byli* a loutkové hry Matěje Kopeckého *Horia a Gloska, aneb Zapálení Hermanštadu*.² Dvojí různé pojetí obdobné tematiky, zpracované v jedné oblasti tvorby, dovoluje blíže poznat postupy a prostředky autora kramářské písně a loutkové hry, jejich shody a rozdíly a specifikovat základní rysy jejich významové (sémantické) a výrazové (sémiotické) stránky. Konkrétní rozbor umožní také některé obecnější úvahy o znakovosti kramářských písní a loutkových her, o jejich syntagmatické a systémové obdobnosti či odlišnosti a o jejich vztahu k pololidové tvorbě jako specifickému jevu, zabírajícímu širokou oblast mezi lidovou slovesností a uměleckou literaturou. Vycházím z do-

¹ Za pololidovou literaturu se běžně pokládá literární tištěná nebo rukopisná produkce písmáků, veršovců a kramářských autorů, ponejvíce ze 17. a 18. stol., srov. Josef Hrabák, *K metodologii studia starší české literatury*, Praha 1962. Toto pojetí jsem se pokusil rozšířit i na neprofesionální tvorbu dřívějších a pozdějších období v práci *Světská kramářská píseň*, Brno 1970, avšak zdá se, že celou problematiku bude třeba zkoumat ještě z dalších hledisek, abychom mohli stanovit skutečný rozsah pololidovosti a její věcnou náplň.

K zaměření svého příspěvku bych ještě chtěl předeslat, že původně byl koncipován jako versologický rozbor, avšak v průběhu práce se ukázaly některé zajímavé možnosti jeho rozšíření do méně obvyklých oblastí. Vznikla tím jistá aplikace sémiologických postulátů na pololidovou tvorbu, zvláště pak veršovanou, čímž jsem se poněkud odchýlil od původního záměru.

² Text kramářské písně je v mé sbírce, text loutkové hry vyšel v knize *Komedie a hry Matěje Kopeckého*. Dle sepsání jeho syna Václava pro tisk upravili a co doplněk k II. dílu „Besedníka“ vydali E. Just, H. Přerhof a J. R. Vilímek, Praha 1862, str. 198–210. V dalších odkazech cituji jen *Komedie a hry* s uvedením stránky.

chovaného materiálu a snažím se přiblížit i k jeho dobové interpretaci.³

Z hlediska vnímatele je loutková hra soustředěnou příležitostí k zábavě. Nejde zde o primární proces poznání, nýbrž spíše o divácké posouzení již známého děje v nové interpretaci, asi jako když lidé ve folklórně živém regionu pozorují a hodnotí předvádění obyčejů, zvyků nebo koledních obchůzkových her. V obou případech jde o projev jistého typu tradice (polo-lidové a lidové) a o její vnímání publikem. Divadlo se ovšem hrálo převážně v uzavřené místnosti, kde se děti i dospělí mohli plně soustředit na děj předváděný loutkami. Všechny postavy obvykle interpretoval jeden herec. Dojem umocňovala kulisa, osvětlení jeviště jako centrálního bodu pozornosti a zvukové či světelné efekty.⁴ Naproti tomu veřejné předvádění kramářských písní bylo většinou okrajovou, sekundární příležitostí k zábavě, protože kramářští zpěváci se vyskytovali tam, kde předpokládali větší shromáždění lidí (trhy, poutě). Soustředění divácké a posluchačské pozornosti bylo tedy značně obtížnější. Současné je třeba vzít v úvahu, že za zpěvákem šli posluchači nejen pro zábavu, nýbrž především (zvláště v 18. stol.) pro poznání neobyčejné noviny a pro zakoupení textu, kterým získali možnost dalšího šíření. Kramářské představení má tedy relativně rozsáhlejší komunikační nosnost, uspokojuje poměrně větší okruh zájmů a vnímatel si postupně zvykl na jeho přiřazení k jiným druhům kolektivní zábavy.⁵

Kromě svých vlastních specifických rysů mají obě představení i některé styčné body. Sem zvláště patří postava samotného interpreta. Stejně jako loutkář, hovořící za všechny své postavy, předvádí i kramářský zpěvák své „divadlo jednoho herce“. Inscenace a interpretace je podle dochovaných pramenů srovnatelná v tom, že oba jakožto lidé „světem jdoucí“ dobře věděli, že publikum se dá strhnout jen nadneseným projevem, nadsazeným skandováním a výrazným modulováním hlasu. U kramářského zpěváka k tomu přistupuje možnost uplatnit gesto a mimiku, v čemž měl loutkář poměrně omezené pole působnosti.⁶ Druhou obdobou je obrazová tabule kramářských zpěváků, srovnatelná snad s kulisami loutkového představení; najdeme na ní ovšem navíc i statické zobrazení jednajících postav děje písně. Třetím blízkým rysem obou představení jsou některé textové obdoby: v řadě her najdeme veršované vložky, ne nepodobné satirickým kupletům kramářského charakteru. Celé kramářské písně se někdy přiřazovaly jako přírůstek za loutková představení.⁷

Tolik v nejstručnějším přehledu. Z hlediska vnímatele je v obou případech sémanticky nejdůležitější děj, tj. to, co autor zvolil k dramatizaci

³ Vycházím přitom z některých závěrů studie Josefa Hrabáka *K metodice výzkumu vzájemných vztahů v oblasti verše*, O charakter českého verše, Praha 1970, str. 157–167.

⁴ O tom obšírněji П. Г. Богатырев, *Чешский кукольный и русский народный театр*, Сборник по теории поэтического языка VI, Берлин—Петербург 1923.

⁵ K tomu za jiné srov. Čeněk Zíbrt, *Na českém jarmarce před 40 lety*, Český lid 22, 1913, str. 80–96.

⁶ Strukturalistický pohled na výrazové možnosti interpreta podává Ivo Osol-sobě, *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, Otázky divadla a filmu I, Spisy FF UJEP v Brně č. 154, Brno 1970, str. 11–43, zvl. str. 38.

⁷ Viděl jsem sám takové představení s přidanou písničkou „o chřípce“ v interpretaci členů rodiny Kopeckých v r. 1952 v Černé za Bory u Pardubic.

nebo k převedení do písňového textu. Nositeli tohoto děje jsou jedna-
jící postavy, zobrazené obvykle jako ztělesnění širších představ publi-
ka o právu, spravedlnosti a správném jednání v soudobé společnosti —
to je druhý výrazný objekt zájmu vnímatele. Na posledním místě upou-
távají zvláštnosti ve vyjadřování, pokud se jimi charakterizují některé
postavy nebo prostředí. Tyto tři základní a celkem triviální roviny jsou
vnímány současně, vzájemně se prolínají a někde i podmiňují, aniž by si
vnímatel uvědomoval jejich záměrnost. Od každého z uvedených předsta-
vení očekává však publikum určité, předem známé estetické i mimoeste-
tické ovlivnění, které se v loutkovém představení realizuje v syntagma-
tické dvojici postava (loutka) předvádějící děj + kulisy (a rekvizity);
analogickou dvojici tvoří v kramářské písni zpěvák zprostředkující děj +
+ obrazová tabule. Tyto dvojice však sémioticky vycházejí z poněkud
odlišných východisek, jež posléze různé ovlivňují jak vnímatelské aspekty,
tak i shody a rozdíly ve specifitě obou žánrů.⁸

Dějová složka se dá názorně srovnat v takových tvarech, které pojed-
návají o stejném tématu. V našem případě je to valašské protifeudální
povstání z r. 1784, jehož epizody jsou zpracovány jak v loutkové hře, tak
i v kramářské písni. Celkový výsledný dojem z obou ztvárnění odpovídá
ideologicky provládní dobové interpretaci lidového povstání jako zločinné
akce, která je společensky nebezpečná. Základní motivací děje v loutkové
hře je konflikt bývalých šlechticů Glosky a Horii s lidmi, kteří je přípra-
vili o majetek: oba se pomstí vypálením města Sibirně. Kašpárek, nezbytná
postava loutkových her, má v tomto případě jen epizodickou roli. Jednot-
livá jednání hry obsahují všechny základní dramatické kompoziční složky,
seřazené v tradiční posloupnosti. 1. výstup I. jednání lze označit za ex-
pozici: Gloska byl údajně neprávem zbaven svého jmění, chce se pomstít
a spolčí se s Horiou, který vlastní podvržený list o Gloskových právech.
Ve 2.—3. výstupu následuje kolize: Horia prozradí Gloskovi podvod, nie-
méně oba se rozhodnou dosáhnout svého násilím, spojí se se skupinou
stejně smýšlejících a ve 4. výstupu najímají do služby Kašpárka. 2. výstup
II. jednání obsahuje krizi, kontrastně uvedenou v předcházejícím výstupu
zpěvem ponocného, kterým se naznačuje klid spícího města a podporuje
dramatický protiklad při zapálení. Ve 3. výstupu Harum zradí své společ-
níky. 1. a 2. výstup III. jednání je opět kontrastně uveden vychloubačným
zpěvem Horiovým, který Kašpárek svými doplňky ironizuje. „Loupežníci“
odpočívají, Kašpárek je postaven na stráž. Tyto výstupy tvoří peripetii.
Katastrofa nastává ve 3. a 4. výstupu III. jednání, kdy jsou vůdcové po-

⁸ Sémiotické rozdíly spočívají již v tom, že zpěvák děj interpretuje a sám reali-
zuje „představení“, které nemá vždy dramaticky nosný text. Naproti tomu v loutko-
vém představení opět nevystupuje přímo živý herec, i když role všech postav obvykle
mluví jeden interpret. Nelze také nebrat v úvahu, že loutková hra je určena pro jiné
publikum než kramářská píseň, i když oběma typům představení obvykle přihlíželo
věkově smíšené obecenstvo.

Při sémiotickém rozboru se opírám o Rolanda Barthesa, *Nulový stupeň ruko-
pisu. Základy sémiologie*, Praha 1967, str. 81—129. Současně přihlížím k práci Stefana
Zólkiewského *Sémiotika a kultura*, Bratislava 1969, Jána Šefránka *Logika,
jazyk a poznanie*, Bratislava 1969, a k výsledkům tartuského sémiologického sympo-
zia, srov. sborník *Семиотика. Тезисы докладов IV летней школы по вторичным модели-
рующим системам 17—24 августа 1970 г.*, Тарту 1970.

lapaní a odvedení vojskem, na jehož stranu se přidal i Kašpárek. IV. jednání tvoří jakýsi dovětek: vůdcové jsou souzeni, kají se a jsou odváděni na popravu.

Některé z uvedených klasických dramatických složek obsahuje svým způsobem i text kramářské písně, který se ovšem jinak zásadně liší od loutkové hry svým převážně epickým žánrem. V písni jde o výklad, místy o popis událostí s žurnalistickým, zpravodajským záměrem. Vzpoura se nepředvádí jako pomoc skupiny lidí několika jednotlivcům, nýbrž naopak jako velká kolektivní akce utlačovaných nevolníků, jejímž podnětem je, že Horia poskytl svobodu svým poddaným. Prvních deset strof písně obsahuje úvodní moralizující úvahu, časový údaj o povstání (mimořádně velmi přesný, což je v kramářských textech poměrně vzácné), popis jeho počáteční fáze a prostředí děje spolu se strohým popisem obou vůdců. V dramatickém textu by tato část odpovídala expozici. Následujících dvanáct strof je věnováno podrobnému líčení činů povstalců, násilností, vražd, loupeží a sadistického mučení, avšak o zapálení města zde není ani zmínky. Tento děj, obsažený v největším počtu souvisle po sobě následujících strof v písni, tvoří téměř třetinu jejího celkového rozsahu; mohli bychom jej přirovnat k dramatické kolizi, uzavřené dvoustrofovou moralizující úvahou. Také tento postup nebývá v kramářských skladbách obvyklý. Protože další text neobsahuje nikde „krizi“, mohli bychom 25.—34. strofu chápat jako peripetii spojenou s katastrofou: jeden ze spiklenců (Sahlis, který v loutkové hře vůbec nevystupuje) prchá s kořistí, Horia a Gloska se uchylují do ústraní, avšak jejich úkryt vyzrazují někteří ze vzbouřenců. Později je polapen další vůdce Křišan Gyos, který prozradí, co ví, a spáchá ve vězení sebevraždu. Ani zapírání nezachraňuje Horiu a Glosku před potupnou smrtí. Svých činů litují teprve těsně před popravou. Této poslední fázi děje a závěrečné moralizaci jsou věnovány poslední čtyři strofy.⁹

Přes rozdílnou motivaci a různost žánrů nacházíme v obou textech obdobné epizody, které svědčí o odpovídajících si zájmech autorů. Texty se syžetově sblíží zvláště ve druhé fázi děje, kdy si vůdcové začínají uvědomovat trestnost svých činů a skrývají se ze strachu před zradou a odhalením (2. výstup III. jednání — 26. strofa písně). Motiv skrývání a obavy ze zrady nebo skutečná zrada z vlastních řad je totožná, pouze další dějové rozvinutí je v kramářské písni obsáhlejší. Zde totiž nezrazuje jen blízký spolupomahač Horií a Glosky (v loutkové hře „Harum“, v kramářské písni Křišan Gyos), nýbrž i někteří jiní „zbujníci“, kteří se tak chtěli stejně jako Harum zachránit. Obdobně je v obou textech vyličeeno i prostředí, v němž byli vůdcové polapeni při odpočinku. Také závěry skladeb si vzájemně odpovídají: odsouzení až v poslední chvíli litují svých činů a jsou pro výstrahu ostatním krutě umučeni. Odpovídají si tedy taková místa v ději, v nichž se projevuje tlak soudobé obecné morálky, které jsou postavy v pojetí svých autorů plně poplatné, a tlak ostatních společenských dobových stereotypů.¹⁰

⁹ Kompozičním porovnáním obou textů chci naznačit různost pojetí téže tematiky a možnost existence nebo realizace případných styčných bodů.

¹⁰ Při rozboru dramatického tvaru přihlížím jednak k práci Emila Staigra

Dramatický konflikt je v loutkové hře uveden již ve 2.—3. výstupu I. jednání v dialogu Horii (iniciativní, cílevědomý podvodník s negativními povahovými rysy) a Glosky (typ váhavého oklamaneho člověka, donuce něho bezprávím ke vzpouře). Expozice je však sama velmi málo dramatická, neboť obsahuje v podstatě jen narativní autocharakteristiky; tím se přibližuje známým postupům barokního sousedského divadla, kde je situace obdobná.¹¹ Kramářský autor uvádí své hlavní hrdiny stručným nedramatickým popisem, který odpovídá plně žánru a je srovnatelný s postupem Kopeckého. Všimli jsme si již, že tento popis je neobvykle stručný: „této roty vůdce, ten byl největší škůdce, oulislý muž Hora“; „muže též spurnýho, tak Gloska řečenýho“. Další charakteristiky jsou poněkud rozvinuty až v závěrečné fázi písně.

Těchto několik základních výchozích poznatků, získaných syntagmatickou analýzou kompozice obou textů, dává hrubou předběžnou představu o výchozím materiálu. Z hlediska systémového vypadá situace poněkud jinak. Zjišťujeme totiž relativně větší výskyt obdob, ne-li dokonce shod, jež vyplývají jednak ze základního přístupu pololidových autorů ke skutečnosti vůbec, jednak z uvedených příznačných rysů loutkářské a kramářské tvorby. Autoři především využívají známých tradičních postupů a prostředků, které ostatně jejich publikum předem očekávalo, a tak epizody z valašského povstání vycházejí kompozičně stejně, jako v ostatních Kopeckého loutkových hrách o loupežnících, k nimž patří např. Vrah Kovařík, Vrah Boleri z Cecilie, Roleko, rytíř vlaský a Rytíř Vonomysl.¹² Chci tím naznačit, že poznávací funkce hry Horia a Gloska aneb Zapálení Hermanštadtu je založena na známém principu, a pouze její aktuální tematika ji poněkud vyčleňuje z ostatních „raubíren“. Také neznámý kramářský autor písně Weytach z Nowin... se v podstatě řídí běžným kompozičním stereotypem kramářských zpravodajsko-historických písní s převahou epiky, který — jak jsme viděli výše — nedodržuje pouze při popisu hlavních postav.¹³ Oba autoři shodně člení děj do tří větších významových celků bez ohledu na to, které epizody z historické skutečnosti vybrali; zdá se, že tedy vycházejí z jednoho systému názorů uměleckých i ideových a sledují též cíl: pobavit, a tak získat od obecenstva finanční prostředky. „Kolektivní“ postava, tj. povstalci, nemohou proto být kladně podáni, neboť by to odporovalo uvedeným výchozím aspektům. Těm naopak neodporuje vyústění obou dějů, které je ve shodě s dobovým pojetím světské i církevní spravedlnosti. Navíc nejsou jednající postavy — zvláště v textu kramářské písně — jednoznačně obdařeny takovými kladnými rysy, které by je divákovi či posluchači přiblížily z lidského stanoviska: jsou pojaty

Základní pojmy poetiky, Praha 1969, str. 103n. (zvl. str. 148), jednak k obecným závěrům Romana Ingardena, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. Některé zajímavé poznatky přináší B. A. Успенский, *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы*, Москва 1970, zvl. str. 159n.

¹¹ Srov. např. texty, které publikoval Josef Hrabák, *Lidové drama pobělohorské*, Praha 1951.

¹² *Komedie a hry*, str. 149, 407, 493 a 546.

¹³ O kompozičních stereotypech hovořím podrobněji ve *Světské kramářské písní*, str. 70n.

jako příklady škůdců a děj od počátku směřuje k jejich potrestání bez ohledu na to, že některé společensky záporné skutky nejsou ani předchozím dějem dostatečně motivovány (např. samo zapálení Hermanštadtu). Projevy osobní statečnosti hlavních postav jsou buď vynechány vůbec, nebo dostatečně překryty jejich společensky záporným působením.

Jednoznačnost a jednostrannost v pojetí postav i ve sledu dějů dovoluje konstatovat, že ze sémiotického hlediska jde o převahu označovaného nad označujícím, což je patrně základní obecný příznak pololidové tvorby 18. století vůbec.¹⁴ Tomu nasvědčují i „institucionální“ projevy zločinnosti, uváděné v maximálně vyčerpávající míře. Jde o případy vražd, loupeží, žhářství a rafinovaného mučení, které se vypočítávají i v textu kramářské písně, a k nimž v rámci svého žánru sahá i Kopecký. Stereotypní hromadění prostředků hororu přirozeně velmi rychle sklouzává k pouhé směšnosti. Ani dramatické napětí mezi dobrem a zlem není v žádné z analyzovaných skladeb dostatečně dějově akcentováno a gradováno, nýbrž jde převážně jen o výklad, vysvětlení, popis, a to i v textu loutkové hry. Označované tak relativně více upoutává pozornost, zatímco označující klesá v monotónní stereotyp.

Pozorujeme-li nyní sémantickou naplněnost zkoumaného kramářského verše, zjišťujeme, že je ve srovnání s dramatickým textem o téže události značně nižší.¹⁵ Především se zde téměř nevyskytuje jazyková charakteristika jednotlivých postav, což je obecný rys kramářských písní vůbec. Naproti tomu je v loutkové hře pro charakterizování Kašpárkova projevu použita rytmizovaná próza, již se tato postava odlišuje od ostatních. Jakkoli se kramářský autor snažil zdůraznit komunikační stránku své skladby, činil tak velmi rozvlácným výkladem, a nanášením dalších a dalších detailů neodhalil nové stránky jevů, nýbrž jen naopak zatemnil a rozmělnil původní dějovou linii. Ani zvolený typ verše nepřispívá nijak k formové nebo žánrové výraznosti. Autor loutkové hry se od autora kramářské písně sice odlišuje systematickým využíváním aktuálního členění větného s jádrem výpovědi na začátku věty, avšak to je opět projev tlaku formy této tvorby, stejně jako ztotožňování délky věty s délkou strofy v kramářském textu, v němž se významové přesahy téměř nevyskytují (pouze ve dvou případech tvoří následující strofa předmět výpovědi předcházející, srov. 7.—8. a 11.—12. strofu).

Zajímavá je sémantická segmentace veršů kramářské písně, neboť svým způsobem dokresluje obecné poznatky o kramářské produkci.¹⁶ Strofy mají sylabické a rýmové (asonanční) schéma 6a 6a 6b 8c 8c 6b, jemuž sémanticky odpovídají segmenty 3+2+1 verš, vyjádřené např. takto:

¹⁴ Tuto primární tézi bude nutno propracovat podrobněji na větším množství dokladů. V tomto příspěvku je uvedena pouze na základě znalosti konkrétního materiálu kramářské poezie a souboru loutkových her Matěje Kopeckého v uvedené edici. Novější edici Jindřicha Veselého ponechávám v této souvislosti stranou.

¹⁵ Sémantickou naplněnost sleduji na velmi úzkém výběru konkrétních jazykových prostředků, sloužících významotvornému záměru.

¹⁶ Pokusil jsem se zde o náznak aplikace závěrů Josefa Hrabáka ze studie *Příznakové jazykové projevy a verš*, O charakter českého verše, str. 43—60, na strofickou segmentaci. Předem je třeba říci, že sylabické schéma kramářských veršů je často nepřesné a nedodržuje se, jak o tom svědčí naše ukázky.

- (2) Z hůru wstanou Wlasy,
když na nynégssý Czasy,
pozorugess toho,
že při wssý Wegstraze oné,
wynasnážili se mocně,
spůsobiti Zlého.

Šestiveršová strofa tedy obsahuje na počátku druhé části osmislabičné dvojverší, po němž následuje šestislabičný verš, obsahující sémantické dovršení výpovědi. V některých strofách je navíc obsažena jistá významová gradace:

- (3) Lidu Rozpustilost,
Dobrého Poznalost,
sobě nic newážj,
nýbrž gen se zlým Pohnutjm,
Swudců ďábelským Wnuknutjm
a Boha vrážj.

Touto formou je složeno 17 strof z celkového počtu 38, tedy 44,7 %; procentový poměr zhruba odpovídá předpokládanému výskytu uvedeného sémantického stereotypu v kramářských písních. Druhá část strofy (2+1 verš) tvoří rozvíjející a doplňující člen k výpovědi, obsažené v prvním trojverší, a navozuje tak sestupný významový spád celé strofy.

Druhá skupina strof je sémanticky segmentována podle osy souměrnosti (3+3 verše):

- (5) Země sedmihradska,
a v Města Thoratzka,
trpěla gest mnoho,
skrz Wallachů gegich Zbůjnost,
Poddaných Obce Newěrnost,
Lidu Twrdossynost.

Také zde, jak ostatně vidíme z ukázky, dochází k významovým gradacím. Těchto strof je celkem 14 (36,8 %), gradace obsahují z nich jen dvě na rozdíl od strof prvního typu, kde je jich devět (přes polovinu). Počet strof sémanticky segmentovaných 3+2+1 a 3+3 lze číselně vyjádřit jako poměr 11 : 9, a tato těsná blízkost je jedním z charakteristických jevů pololidové veršové tvorby vůbec. Rozhodne-li se totiž autor pro jistý druh verše nebo strofy, dodržuje zvolené schéma obvykle zhruba asi v polovině případů, zbytek bývá vytvořen jinak.¹⁷

Třetím a posledním případem sémantické segmentace je členění 2 + 4 verše, v němž je složeno 7 strof; čtyři z nich obsahují zmíněnou významovou gradaci:

- (15) Woganskýho Wůdce,
wlastnio-geho Kuchaře,
hned do naha swlekli,
na skrz Sspekem spikowali,
na Rosst gsau geg položili,
pak za žiwa pekli.

¹⁷ Vysoké procento segmentace typu 3 + 3 mohlo být ovšem také ovlivněno ná-
pěvem, který bohužel neznám.

Toto členění by nejvíce odpovídalo předpokládanému členění veršů podle jejich grafické stránky a podle rýmů (asonancí), kde první dva verše tvoří dvojici a zbývající čtyřverší má schéma obkročné; tento typ se však realizuje nejméně.

Sémanticky odpovídající segmenty typu 3+2+1 převažují téměř dvojnásobně v těch strofách, které jsme přirovnali ke kolizi a peripetii (11. až 22. a 25.—34.), v „expozici“ jsou v rovnováze (1.—10.). Jejich rozložení a vzájemné sousedství netvoří pravidelné celky, takže po jedné strofě druhého typu následují dvě strofy prvního typu, pak opět dvě druhého atd., a strofy segmentované 2+4 se začínají objevovat až od 15. strofy (v „kolizi“ a „peripetii“ po třech, v závěru jedna). Také tato situace je příznačná pro pololidové verše kramářských písní; současně nelze usuzovat na promyšlený kompoziční záměr.

Z uvedených příkladů segmentace nevyplývá specifické napětí mezi členěním veršovým a členěním diktovaným gramatickou strukturou výpovědi. Jde jen o jisté přizpůsobení prózy veršové formě, vlastně o jakési rozepsání prozaického sdělení do veršových rádků, aniž by tím vznikala nová estetická jednotka. Ani emocionální význam sdělení se totiž veršovou formou příliš nezdurazňuje. Autor kramářské písně se navíc projevuje jako člověk málo znalý samotné techniky veršování, jak dokazují četné výšiny z vazby, které místy zcela zatemňují význam výpovědi. Emocionálnost se dosahuje pouhým hromaděním citově výraznějších slov a sousloví. Celou skladbou prolíná snaha o „vyšší“ styl dobového literárního projevu.

Sémantickým celkem, odpovídajícím zhruba strofě v kramářské písní (i když přirozeně nejde o jednu větu), jsou v loutkové hře promluvy jednajících postav. Jedním z mála srovnatelných formových rysů je kladení sloves na konec věty, a to i v podřadných souvětích. To je ovšem běžný rys literárního projevu 18. stol. Sémantická segmentace promluvy je přirozeně odlišná, neboť jde o jiný žánr. Proti stejně dlouhým větám, tvořícím šestiveršové strofy v kramářské písní, stojí v loutkové hře delší věty a složitější souvětí tam, kde postavy vysvětlují své další počínání, a kratší věty ve výstupech s rychlým dějovým spádem. Délka věty však není pouhým naplněním stereotypu, nýbrž promyšlenějším vyjádřením autorského záměru. V ojedinělých výpovědích najdeme však i zde větňou segmentaci do jisté míry podobnou kramářskému textu:

Harum: Myslíš, že Horia bude šťastným a že to tam obdrží? — To by ovšem byla veliká milost pro nás, kdyby nám naše statky vrátili, ale já pochybuju, že se to stane.

Horia: Zdraví buďte, bratři kamarádi! Kýho pak čerta jste to učinili, že jste ženy a děti opustili a sem jako litá zvíř se vydali?¹⁸

Obecně lze říci, že převládají věty s tzv. „měkkým“ vyzněním, tj. se slovesem v závěru.

Sémantickou nosnost jednotlivých slovesných prostředků použitých v kramářské písní a v loutkové hře lze obecně shrnout v poznatek, že jde svého druhu o idiolekt. Řečí jednoho jazykového společenství — zmíněných již „lidí světem jdoucích“ — se stejným způsobem tlumočí všechny

¹⁸ *Komedie a hry*, str. 199.

jazykové výpovědi. Naše příklady sice tuto skutečnost demonstrují na stejné výchozí tematické, avšak podobná situace se lehce najde i v jiných případech. Idiolektovost jazyka pololidové literatury by ovšem zasluhovala podrobnějšího sémiotického rozboru na větším množství dokladů. Předběžně by se dalo nadhodit, že je prakticky vytvářena tím, že autoři dávají přednost „literární“ stylizovanosti jazyka, současně však jej naplňují hovorovými obraty, ponechávají řady elips a anakolutů a velmi rádi používají sémantického přiřazování. Neomezíme-li se jen na lexikální složku textů a vezmeme-li v úvahu také jejich interpretaci, dojdeme ke komplexnímu vyjadřovacímu systému slovo—intonace—gesto (loutky i zpěvák)—nápěv (i v loutkové hře jsou písňové vložky)—obraz, jehož výsledkem je někdy dramatický, vždy však divadelní projev.¹⁹

Ještě malou poznámku k redundanci veršové formy v kramářské písni a v písňových vložkách loutkových her. Její konkrétní projev lze najít vlastně jen ve využití jistého rytmu a rýmů nebo asonancí. O kompoziční a slovesné složce textu kramářských písní jsem se již zmínil; písničky v loutkových hrách mají specifickou funkci retardační, někdy navíc kontrastní vůči následujícímu dramatickému ději a redundance jejich verše je evidentnější. Domnívám se, že by bylo možné diferencovat asi takto: ve zpravodajských písních je redundance relativně omezená, zatímco v písních s převahou lyriky, v kramářských baladách a v písních z loutkových her má obdobnou úlohu jako v jiných druzích vázané řeči. Také tuto otázku by bylo třeba doložit a řešit na větším množství příkladů.

Uvedené poznámky lze zařadit do obecnějších souvislostí významoslovných a sémiotických. Srovnáním sémantické naplněnosti verše kramářské písně a dramatického textu loutkové hry zjišťujeme pouze notoricky opakovaný fakt, že Kopecký vytvářel texty rozmanitější, využíval rytmizované prózy s asonancemi, kalamburů, hyperbol, ironií, ustrnulých souloví k charakteristice některých postav apod. a veršovaného projevu pak používal tam, kde chtěl záměrně zdůraznit dějový kontrast. Nesrovnáváme-li obě skladby pouze jako literární fakty, nýbrž jako semiotické jednotky, v nichž se „úzus mění ve znak úzu“,²⁰ dojdeme ke stanovení jejich znakovosti. V kramářské písni je dána intencionálním napětím, sahajícím od pojetí skladby jako výdělečného prostředku ke snaze o umělecký projev, zatímco v loutkové hře se umělecká intencionálnost zdá být primárním impulzem k tvorbě, čímž je dán i větší autorský zájem o bohatost výrazu.

Postoupíme-li směrem k limitativní relevanci obou jevů, musíme se zastavit jednak u významu verše z hlediska denotace a konotace, jednak u významu jednotlivého tvaru v celkové interpretační struktuře pololidové tvorby.²¹ Denotační nosnost kramářského verše je dána znakovostí kramářské písně, v níž se za označované může považovat autorova subjektivní představa o reálném jevu, tzn. „kramářské zobrazení skutečnosti“, a za označující pak kramářský verš s nápěvem. Obojí podléhá specifickému

¹⁹ Zdůrazňuji, že jde jen o první náznak podobné analýzy, demonstrované na poměrně omezeném materiálu.

²⁰ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 86.

²¹ *Ibid.* str. 123n.

typu tradice v mnohem větší míře než umělecká (profesionální) literatura. Označující má jak literární, tak i nápěvovou a divadelní složku, která celý jev bezprostředně připoutává ke skutečnosti a navozuje jeho společenskou funkci. Ve srovnání s tím je znakovost loutkové hry na první pohled paralelní, protože jde o jednu velkou oblast tvorby s přibližně stejnými tvůrčími zákonitostmi. Dramatická forma označujícího má však v loutkové hře mnohem blíže ke skutečnému slovesnému projevu, je formově volnější a její zprostředkování loutkou pomáhá k diváckému spoluprožitku. Skromné ideové představy autorů obou tvůrčích typů jsou vyjádřeny adekvátně skromnými prostředky. Autor kramářské písně vyslovuje své názory v moralizujících úvodcích, vložkách nebo závěrech, v loutkové hře promlouvá obvykle ústy Kašpárka, který se projevuje řadou konciliantních výroků — i když tato konciliantnost je někdy jen předstíraná — a je jakýmsi „pokleslým opovědníkem“ z barokních sousedských her. Grafické znaky doprovázející kramářskou píseň a loutkovou hru mají shodný reklamní záměr, i když se liší formou označujícího (titulní list kramářského tisku — plakát divadelního představení). Ikonický znak se realizuje jen v kramářské písni; pohybový znak je zde pouze průvodním jevem, zatímco v loutkové hře je nezbytnou polysémantickou složkou.²² V systému označování jsou oba projevy zřejmě totožné: jde o označování motivované a arbitrární. Ke znakovosti kramářského verše patří zmíněná již cesta od výpovědi k zábavě, v loutkové hře od pobavení k výpovědi; zábava se zde apriori očekává mnohem intenzivněji než u kramářského zpěváka. V plánu označujících dochází v loutkové hře k jistému soustředování diváckého zájmu na jazykovou stránku.

Tím přecházíme k pokusu o určení konotace v pololidové literatuře. Zdá se, že zde nebývá záměrným jevem, a tam, kde by se dalo mluvit o konotační tendenci, vyplývá spíše z reálného zpodobení životního prostředí, které důvěrně zná i publikum. Rozmanité prameny dokládají úzké sepětí autora, interpreta i konzumenta, přičemž všichni vycházejí z jedné semiotické roviny.²³ Za jediný závazný projev konotace bychom mohli považovat zdůrazňování senzačnosti ve zpravodajsko-historických písních a v epických písních o zázracích. Převažující denotační charakter pololidového verše — zde je nejnápadnější — a minimální záměrnost konotace považují — vedle převahy označovaného nad označujícím — za druhý základní obecný příznak pololidové tvorby 18. století, který fakticky navazuje na první a je jím do jisté míry predestinován.

K významu obou zkoumaných tvarů v celkové interpretační struktuře pololidové literatury můžeme konstatovat, že v kramářské tvorbě jde o „metonymický styl“ (Jakobson): jeden jev lze vzájemně srovnávat s okolními, jeden pojem předpokládá jsoucnost druhého. To je tradice

²² Ta se ovšem mění při různorodé interpretaci. Někdy se jen pohybovalo rukama jednajících loutky, aby se naznačilo, kdo právě mluví.

²³ Mám zde na mysli řadu příspěvků v Českém lidu hlavně z přelomu století. Východoslovanské paralely uvedl П. Г. Богатырев, *Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре. Славянские литературы. IV Международный съезд славистов* (Praha, август 1968). Доклады советской делегации, Москва 1968, стр. 294–336.

kramářské tvorby v jednotlivých písňových žánrech.²⁴ Obdobně lze charakterizovat Kopeckého loutkové hry, které se vzájemně jen nepatrně liší a jejichž tematika neovlivňuje podstatněji formu. Stopy „metaforického stylu“ lze najít v obou tvarech v didaktických vložkách nebo závěrech (v kramářské písni obligátní, v loutkové hře obvykle jako projev lítosti trestaného a smíření s osudem). Syntagmatickou dvojici bychom mohli vidět v realitě skutečnosti a realističnosti jejího vyjádření, odmyslíme-li uvedené didaxe a prvky senzačnosti. Pololidový autor věří své vlastní fikci, nebo se tak alespoň tváří, a podává svůj výtvar jako věrohodný, objektivně reprodukováný. Chápeme-li verš jako systém, je kramářský verš syntagmatem s charakteristickými rysy heterofunkčnosti: verš a význam (tj. „forma“ a „substance“) je zřejmě ve vztahu jednoduché implikace, neboť významem verše není ovlivněna jeho forma, která zůstává stereotypní. V systému verše se kramářský verš dostává do vztahu protikladu k ostatním členům tohoto asociačního pole a podle typu protikladů odpovídá jevu vícedimenzionálnímu-multilaterálnímu, proporčnímu, rovnomocnému a neutralizovatelnému.²⁵

Sémantickou a sémiotickou charakteristikou jsem chtěl naznačit jisté možnosti aplikace těchto metod i na pololidovou tvorbu. Ukazují se některé nové souvislosti a případně rozdíl mezi jednotlivými tvůrčími projevy jak v sémiotickém poli pololidovém, tak i ve srovnávacím průhledu k lidové slovesnosti a k profesionální literatuře. Hypoteticky se dá soudit, že míra konotace, která je ve folklóru poměrně značná (i když diferencovaná), klesá v pololidové tvorbě a opět stoupá v umělecké literatuře, zvláště v projevech v řeči vázané. Také jevy v plánu označujících jsou diferencované, a to jak uvnitř pololidové tvorby, tak i v jejích vztazích navenek. Tyto hypotézy by při zkoumání většího množství dokladů z různých žánrů mohly vést k objektivní sémiotické charakteristice pololidové tvorby, a tím i k přesnějšímu stanovení jejího místa v národní kultuře.

SEMANTISCHE ANALYSE DES HALBVOLKSTÜMLICHEN KUNSTSCHAFFENS, INSBESONDERE DER POESIE

Die halbvolkstümliche Literatur wurde am meisten nur vom Standpunkt ihrer außerästhetischen Funktionen und des Inhalts analysiert, und ziemlich wenig Aufmerksamkeit wurde der Spezifik ihres Erkenntniswertes sowie den Hauptfragen ihrer Poetik gewidmet. Aufgrund der semiologischen und strukturellen Analyse der typischen Kunstgriffe des volkstümlichen Puppentheaters und einiger Bänkellieder habe ich versucht, die Grundcharakteristik ihrer syntagmatischen und systematischen Parallelen und ihres Zeichentypus festzustellen.

Es zeigt sich, daß die dichterischen Ausdrucksmöglichkeiten der Puppenspieltexte reicher sind, als es in den Bänkelliedern der Fall ist, was sich durch den Zeichencharakter dieses Schaffens erklären läßt. Die primäre Eigenschaft der Bänkelliedertexte stellt nämlich vorerst eine Möglichkeit des Geldgewinns dar — sie sind zum Verkauf bestimmt, und erst danach setzt sich in ihnen das künstlerische Bestreben durch.

²⁴ Vycházím z citace Barthesovy *Základy sémiologie*, str. 100–101, s přihlédnutím ke studii Romana Jakobsona *Hledání podstaty jazyka*, Dvanáct esejů o jazyce, Praha 1970, str. 29–45.

²⁵ Srov. Barthes, o.c., str. 113–122. Třídění podle Cantineaua.

In den Puppenspielen spielen dagegen die künstlerische Intention und auch die Möglichkeiten vielfacherer Konnotationen die Hauptrolle.

Im Ganzen jedoch kann man mithilfe zahlreicher Vergleiche verschiedener Texte feststellen, daß die Denotation und das Übergewicht des „signifié“ für den gesamten Bereich der halbvolkstümlichen Literatur am meisten charakteristisch und sogar typisch ist.