

## POLOLIDOVÉ BÁSNICTVÍ BAROKNÍ A KANCIONÁLOVÁ PÍSEŇ

Jestliže prohlížíme bibliografii publikací zhruba z posledních dvou desetiletí, které u nás vyšly o slovesném umění barokní epochy, je už na první pohled patrný odliv badatelského zájmu o poezii soustředěnou v soudobých kancionálech. Tato skutečnost měla jistě své důvody vnitřní, které spočívaly ve snaze vyrovnat zřetelný výkyv ve zkoumání české barokní literatury z dvacátých a třicátých let.<sup>1</sup> Zjevný odklon od studia české kancionálové poezie období vládnoucí protireformace byl však z velké části způsoben tlakem faktorů mimoliterárních. V atmosféře posledních dvou desetiletí získal rozhodující postavení názor, který sugeruje představu, jako by kancionálová píseň barokní sledovala jen a jen záměry nábožensky propagační, jako by to byla tvorba usměrňující člověka pouze k hodnotám mimo tento svět, která je pouhým nástrojem protireformačního úsilí. Je přirozené, že za tohoto stavu věcí, kdy studium kancionálové písně se jevílo jako činnost vysloveně úniková, nastal jeho zřetelný útlum. Díky tomu čekáme už po řadu let marně na syntetické dílo o této problematice, velice potřebné také pro studium ostatních oblastí barokní — a nejen barokní — literatury, díky tomu dosud chybí souhrnná monografie, pro kterou byly v předchozích letech vytvořeny dobré předpoklady dlouhodobým pracným výzkumem.<sup>2</sup>

Citelný útlum v bádání o kancionálové poezii se projevuje nepříznivě i ve studiu ostatních oblastí slovesného umění barokní doby, neboť jeho výsledky mají nutně pouze částečnou platnost a nabývají namnoze povahy provizoria, nejsou-li opřeny o průzkum spojů s klíčovou vrstvou soudobé literatury. V dalších poznámkách se pokusím o dílčí pohled na rozvětvenou problematiku barokní kancionálové písně. Půjde mi o to naznačit její vlivy na soudobou tvorbu pololidovou. Omezím se při tom jen na slovesnou stránku písní.

<sup>1</sup> I zde je ovšem na místě diferencovat; nemělo by se přehlížet, že počáteční úzká základna studia barokní literatury v oněch letech (zúžení bylo do jisté míry také důsledkem polemického postoje vůči tehdy vládnoucímu pozitivistickému výkladu) zásluhou některých badatelů byla postupně rozšiřována prakticky na všechny její oblasti, jak o tom svědčí zejména práce Zdeňka Kalisty.

<sup>2</sup> Jde zvláště o práce Antonína Škarky, představované řadou studií časopiseckých a příkladnou edicí *Duchovních písní J. A. Komenského* (1952).

Termín „kancionálová píseň“ nechápu jako prosté synonymum názvu „duchovní píseň“, ale užívám ho jako označení pro všechny skladby, které byly zařazovány do zpěvníků. Fakt, že do kancionálů byla zahrnována poměrně pestrá paleta písňových skladeb, rozrůzněných jak obsahově, tak morfolo­gicky, kdežto jiné typy písní byly ponechávány stranou, zřejmě souvisí s dobovým obecným povědomím jisté celistvosti, která je nadřazena hledisku tematickému i tvarovému a je určována potenciální funkční blízkostí jednotlivých skladeb.<sup>3</sup> Tento jev nelze přehlížet zvláště z hlediska našeho tématu.

Barokní kancionály představují soubory písní s jednotným ideovým východiskem, ale s velkým obsahovým rozpětím, které promlouvají k nejrůznějším situacím a otázkám lidské existence i k různým stavům a profesím soudobé společnosti. Tato pestrost a mnohotvárnost v rámci jednotného základu filosofického, věroučného i etického souvisí mimo jiné s posláním kancionálů. Jejich cílem bylo nejen usměrňování a ovlivňování vztahu člověka k Bohu, ale i formování jeho postojů k okolnímu světu reálnému. Už tím se v kancionálové písni uvolňuje aspoň částečně cesta živlu světskému. V některých jejích oblastech lze pozorovat přímo akcentování pozemských hodnot v náboženském rámci. V této souvislosti je možno uvést především písně o světcích; například v skladbách o sv. Cyrilu a Metodějovi je pravidelně zdůrazňováno slovanství, písně o jiných zemských patronech kladou do popředí češství, a tím působí na vědomí národní. Pozornosti se však dostává i jiným hodnotám; připomínám dvě písně o sv. Řehořovi Velikém s incipity *Kdo své dítky miluje, vědiž je k dobrému* a *Král Šalomoun moudrý praví, že k moudrosti žádný nepřichází*,<sup>4</sup> v nichž je náboženská složka zatlačena do pozadí (nedovídáme se tu nic ani o světcově životě) a jejich těžiško spočívá v působení na rodiče, aby pečovali o náležitě vzdělání svých dětí. — Na druhé straně ovšem soudobá tvorba pololidová nesoustřeďuje zdaleka pozornost jen k tématům světským; i v těch případech, kdy se zaměřuje k aktuálním problémům životní praxe, viděným jinýma očima, než jak je tomu v kancionálové písni, cítíme zřetelně v pozadí společnou ideovou bázi celé této epochy: křesťanský postoj k světu.

Další příčina uplatnění světských prvků v kancionálové poezii protireformační doby tkví v jednom z nejcharakterističtějších rysů barokního umění, v těsném spojení touhy po absolutnu se smyslově názorně podaným světem pozemským, tedy v tom, co je důsledkem dominanty barokní atmosféry: vůle, snahy o „přiblížení se k Bohu skrz tento svět“.<sup>5</sup> Odtud nepochybně pramení ono plastické vidění světa, konkrétnost obrazů, schopnost vyjádřit i nejabstraktnější témata neobyčejně názorně.

K uplatnění světských prvků v kancionálové písni přispívá v neposlední řadě i ta skutečnost, že se barokní kancionály neuzavírají do izolace, a to nejen vůči literární tradici, ale i vůči soudobé tvorbě „neprofe-

<sup>3</sup> Jaroslav Kolár nazývá tyto celky mezidruhové kontexty; srov. jeho studii *O mezidruhových kontextech v české literatuře 16. – 17. století*, Česká literatura 14, 1966.

<sup>4</sup> Jan Josef Božan, *Slaviček rájský*, 1719, 618n.

<sup>5</sup> Zdeněk Kalista, *České baroko*, Praha 1941, 9.

sionálů“, lidových veršovců, jejichž skladby absorbují. Jako příklad včleňování písní samouků z lidového prostředí do soudobých kancionálů uvádím skladbu *Již počíná zasvítávat, kohoutkové zpívají*, která byla poprvé zařazena — pokud jsem mohl zjistit — do Božanova zpěvníku Slavíček rájský<sup>6</sup> a později přešla i do kancionálu Koniášova.<sup>7</sup> Jejím autorem je zřejmě Jiří Volný.<sup>8</sup>

Uvedený příklad zároveň ukazuje na značnou blízkost některých typů kancionálové písně a skládání lidových veršovců. Obě tyto oblasti soudobého básnictví nebyly od sebe neprodyšně odděleny, existovala mezi nimi výměna hodnot, a v tehdejších povědomí nebyly patrně kladeny proti sobě v té míře, jak je tomu nezdávka při interpretaci dnešní. Ostatně i dnes je ona blízkost některých typů kancionálové písně a pololidového veršování evidentní; svědčí o tom skutečnost, že v řadě případů lze stěžít na základě pouhé analýzy textu jednoznačně určit, zda skladba náleží do té či oné oblasti, a problém pak rozhodují zpravidla činitelé vnější. Pro ilustraci uvedu příklad dostatečně výmluvný: je to báseň *Zastav se, sedláčku milý, pozoruj maličkou chvíli*.<sup>9</sup> Skladba má 31 slok schématu 8a8a8b8b a je prostoupena prvky východomoravských nářečí.<sup>10</sup> Po stránce obsahové se v písni dostává do popředí úcta k rolnické práci, ocenění selského stavu a tendence moralistní; celá skladba je vlastně pobídka rolníka k řádnému životu, zbožnosti a pracovitosti, ilustrovaná příklady ze života sv. Isidora. Text písně je zachován v rukopisné knize, pořízené ve Frenštátě pod Radhoštěm v polovině 18. století (část knihy, ve které je báseň zaznamenána, byla psána v časovém rozmezí 1740—1769). Všim tím píseň plně zapadá do řady soudobých i mladších pololidových skladeb, které se obracejí k venkovskému člověku, a do této linie byla také začleňována. Mluví pro to ostatně nejen sám text, ale i jiné okolnosti, které by také mohly podpořovat domněnku o vzniku básně na Moravě v polovině 18. století. Kult sv. Isidora Madridského, svatořečeného 20. 3. 1622, začíná u nás v 17. století a vrcholí na našem venkově právě ve století následujícím. Jako patron rolníků je oslavován v kancionálech 18. století.<sup>11</sup> V Opavě r. 1743 vycházejí tiskem *Regule neb ustanovení bratrstva sv. Isidora, oráče a voláka, při koleji Tovaryšstva Ježíšova v Holomouci založeného* (už předtím — r. 1670 — vyšly i v Olomouci). Značná obliba tohoto svěťce na našem venkově se promítá i do skládání lidového veršovce z Hané Jana Tomáše Kužníka i do mladší anonymní písně *Poslechněte sedláčkové, co budu zpívati*.<sup>12</sup>

Přes všechny uvedené skutečnosti je ovšem původ básně o sv. Isidoru

<sup>6</sup> 364n.

<sup>7</sup> 1752, 250.

<sup>8</sup> Zdeněk Kalista (*Truhlice písní*, Praha 1940, 18) se staví k Volného autorství písně skepticky. Fakt, že píseň je zařazena ve Volného Pobožných písních, není jistě sám o sobě rozhodující, průkazný je ovšem ve spojení s akrostichem (JYRYK WOLNEJ).

<sup>9</sup> Její text je otištěn v Selském archivu 1905, 250n.

<sup>10</sup> Vyskytují se tu průvodní vokály u slabičného r, l (patyrně, mohel) a některé dialektismy lexikální.

<sup>11</sup> Srov. píseň *Svatý Izidore vyznáváci, před časy sprotný země voráci* v Šteyerově kancionálu (vyd. z r. 1712, 1118, a další), u Božana a v kancionálu Koniášově (1727, 464, i v dalších vydáních).

<sup>12</sup> Je otištěna v Českém lidu 1912, 436.

jiný. Podařilo se mi zjistit, že její znění z rukopisné knihy frenštátské je téměř doslovný opis písně otištěné v Božanově kancionálu Slaviček rájský.<sup>13</sup> Rozdíl je pouze v tom, že rukopisný zápis nese stopy vlivu místního nářečí, a také další drobné diference jsou zřejmě motivovány snahou uvést výchozí text do souladu s místním územ jazykovým, event. snahou odstranit z původního znění prvky východomoravskému dialektu cizí (např. verš *je-li zde nějaká studnice* je upraven na podobu *je-li zde jaká studnice*).

Z toho, co bylo dosud naznačeno, vyplývá, že kancionálová poezie mohla lidovým veršovcům dobře sloužit především jako bohatý pramen *t e m a t i c k ý a m o t i v i c k ý*. Doložím tyto vztahy několika příklady. Uvádím je v chronologickém pořadí, protože v přejímání prvků kancionálové poezie a ve způsobu jejich využití v pololidových skladbách se obráží jistý vývoj.

Časté jsou zejména *v ý p ů j č k y m e c h a n i c k é p o v a h y*, které se podobají citátům. S uplatněním tohoto postupu setkáváme se například v písni Lukáše Volného *Vycházíme na okršlek světa širokého*.<sup>14</sup> Je to elegie nad smrtí hraběte Františka Oldřicha Kinského. Její 3. a 4. sloka je básnickým vyjádřením myšlenky o pomíjejícínosti všeho pozemského a je prosycena typickou humanisticko-barokní výzbrojí učeneckou, čerpanou z antiky a bible:

Celému světu známa moudrost Šalamouna,  
nezdržela jich sláva ni síla Samsona;  
pominul Alexander,  
pominul Julius,  
kde Hanibal, Scipio,  
kde bojovný Cyrus?  
Urozenost a sláva, všelijaké jmění,  
pomíjí jako tráva nejvyšší umění:  
umřel Aristoteles,  
umřel i Cicero,  
slávu jich v paměti má  
papír, husí pero.

I když by nebylo na místě podceňovat znalosti a rozhled lidových veršovců po literatuře (varuje před tím například Vavákův soupis jeho četby v Pamětech), přece jen v citované ukázce poněkud překvapí onen rejstřík jmen z antiky. Překvapení však trvá pouze do té chvíle, než začneme uvedené verše porovnávat s písněmi ze soudobých kancionálů. Pak zjistíme, že Volný přejímá všechny tyto motivy odtud. Zdeněk Kalista upozornil u citované pasáže na spoje s duchovní písní *Proč svět rytěřuje pod bídnou marností*,<sup>15</sup> ale bylo by možno uvádět další prameny; snad nejzřetelnější jsou shody s písní *O podvodná světa krásu a tvářnosti*,<sup>16</sup> kde je učenecký aparát elegie Lukáše Volného obsažen beze zbytku.

Analogický způsob tvorby najdeme také u mladšího představitele lidového veršování Františka Jana Vaváka. Ukázka, kterou z něho uvádím dále, svědčí však už o aktivnějším a volnějším autorově přístupu k předloze, který má povahu *a d a p t a c e*. Jde o *Píseň, když se nevěsta k ženi-*

<sup>13</sup> 642n.

<sup>14</sup> Otiskl ji Zdeněk Kalista v *Truhlíci písní*, 60–66.

<sup>15</sup> *Truhlíci písní*, 172.

<sup>16</sup> *Božan, Slaviček rájský*, 434.

*chovi uvádí,<sup>17</sup> ve které Vavák roubuje prvky známé vánoční písně Adama Michny z Otradovic Chtíc, aby spal na téma ryze světské; z předlohy – duchovní písně – vytváří světskou píseň svatební:*

Chtíc, aby spal, vinšovala  
miláčkovi,  
hrdlička ponocovala  
samečkovi:  
Nynej, choti, moje krásu  
vinšovaná,  
nynej, srdce mého láska  
vždy žádaná.

Toběť jsem lůžko ustlala  
pěkné bílé,  
ve všem světě si zvolila  
nad vše jiné:  
s tebou v lásce do své smrti  
býti žádám,  
tobě jakožto svému choti  
ten dar dávám.

Panenství své ti daruji,  
dar předrahy,  
věnečkem tě korunuji  
ze své hlavy:  
ty jsi můj ze všech zvolený  
v soudu božím,  
pro tě můj vinek zelený  
ráda složím.

Vzájemným poměrem Michnovy písně a Vavákovy skladby se před časem zabýval Antonín Václavík ve studii *Slovanské prvky v české lidové kultuře*<sup>18</sup> a podrobněji se k této problematice vrátil v knize *Výroční obyčeje a lidové umění*.<sup>19</sup> Vztah mezi Vavákovou verzí a Michnovou písní vykládá opačně; Michnova ukolébavka je mu dokladem toho, že „i kostelní koledy vznikaly z necírkevního podloží“, a její vznik vysvětluje jako adaptaci lidové světské skladby k cílům náboženským, zatímco Vavákovy zpracování spolu se zápisem téže verze v rukopisném kancionálu kněždubského rektora Pavla Rašky je podle něho odrazem oné starší lidové tradice světské, na jejímž podkladě vznikla Michnova duchovní píseň. Václavíkova argumentace však nepřesvědčuje a je mimo jiné v rozporu s chronologií; Vaváková verze, o kterou Václavík opírá své tvrzení, je téměř o 120 let mladší než Michnova píseň, a text zapsaný Pavlem Raškou v r. 1774 je zřejmý opis Vavákovy adaptace. Rovněž tvrzení, že Raška Vavákův sborníček neznal a píseň zaznamenal z lidové tradice nezávisle na něm, není přesvědčivé a vyžadovalo by konkrétní důkaz, zvláště proto, že sám Vavák píše v předmluvě k *Smlouvám* (str. 14) toto: „Složil jsem hned roku 1765 připsání čtyřicatero i některé řeči a písně. Ty když tu neb tam mnozí sobě a od nich zas jiní přepsali, již za těch málo let z neumělosti písařů tak veliké množství chyb do nich napletli, že když někde na svadbě jsa je slyším, k mrzutosti pohnut jsem. Protož umínil jsem, jsa již starý, ještě jednou z nich některé přepsati, opravit i okrášlití [...] a veřejně pro služebníky svadební do tisku dáti.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Vavák, *Smlouvy aneb chvalitebné řeči svadební pro družbu neb držitele svadby*, Kutná Hora (bez datování), 104.

<sup>18</sup> Je otištěna ve sborníku *Slovanství v českém národním životě* (red. Josef Marek), Brno 1947, 217.

<sup>19</sup> Praha 1959, 91 a 105.

<sup>20</sup> Za některá upozornění týkající se této odbočky srdečně děkuji prof. dr. Antonínu Škarkovi.

Naznačený způsob využívání námětů z kancionálové barokní poezie v tvorbě pololidových veršovců se neomezuje pouze na období vládnoucí protireformace, ale proniká i do básnictví z počátků národního obrození. Jako doklad zde připomínám *Píseň při kolíbání dítěte*, otištěnou v Muze moravské J. H. A. Gallaše,<sup>21</sup> jejíž počátek je rovněž volným zpracováním jmenované Michnovy písně.

Vazby mezi pololidovým básnictvím a kancionálovou písní se projevují kromě už vzpomenutých mechanických výpůjček a volných adaptací ještě jedním výrazným způsobem, jehož frekvence je ovšem nepoměrně řidší: je to p a r o d o v á n í motivů a postupů typických pro barokní duchovní píseň. O tom bude řeč ještě později.

Bohaté přejímání námětů a motivů z barokní kancionálové písně v soudobých skladbách pololidových souvisí také v nemalé míře s dosti tehdy rozšířeným způsobem básnického tvoření. I když jsme při četbě nejedné básně z té doby překvapeni neotřelými metaforami, neobyčejnou názorností a působivostí obrazů, stěží bychom v textu odkryli zřetelnější přímé stopy autorovy individuality, jeho osobní prožitek apod. Souvislost nemalé části barokního slovesného umění s jeho tvůrcem i se skutečností je převážně vztah schematizovaný, zprostředkovaný zase především literaturou a vyjádřený celým systémem obecně vžitých konvencí. Skladba sama se pak nezřídka jeví jako stavebnice složená podle dobových pravidel poetiky z hotových, odjinud převzatých prvků, a autorova tvůrčí činnost se projevuje vlastně jen v jejich výběru a organizaci. Pokusím se ukázat tuto metodu na příkladu; za východisko jsem zvolil počáteční verše připomenuté už básně Jiřího Volného:

Již počíná zasvítávat,  
kohoutkové zpívají,  
že bude čas z lože vstávat,  
na člověka volají.  
Hlasem zpívá, křídly třepe,  
jak může, Boha chválí,  
pokorně své prsy tepe,  
viz, člověče nedbalý.

I to hovádko chce vstáti,  
kleká na svá kolena,  
jako by dávalo znáti,  
že chválí Hospodina.  
Zvířátko své outočiště  
bere na hory, lesy,  
o člověče, nad ně jistě  
mnohém vznešenější jsi.

Ráčil tebe Bůh stvořiti  
v způsob obrazu svého  
a rozumem obdařiti,  
aby znal vůli jeho.

Četba těchto veršů navozuje dojem spontánního naivního realismu, s kterým autor zobrazuje jednotliviny detailně odpozorované z každodenního

<sup>21</sup> Brno 1813, 351.

života ve svém nejbližším okolí a těmito „realistickými“, konkrétními motivy vyjadřuje svůj záměr náboženský. Jakmile však začneme porovnávat citovaný text s písněmi zahrnutými do soudobých kancionálů, onen dojem se rychle rozplývá, protože zjistíme, že celá citovaná pasáž z Volného písně je pouhá mozaika, jejíž všechny kamínky jsou převzaty odjinud. Na doklad toho uvedu úryvky z několika kancionálových písní, z nichž můžeme po částech složit všechno to, co je obsaženo v citované skladbě J. Volného:

Můj milý člověče,  
blížíš se svítání,  
slyšíš milé kohoutky,  
jak vesele chválí  
svatého Stvořitele,  
pána anjelského;  
ano i ti ptáčekové  
již velebí jeho.  
A ty pak, jsa obraz,  
dílo rukou jeho,  
maje vstáti k pochvale  
Stvořitele svého.<sup>22</sup>

Hned v půlnoci kohout Boha chválí,  
křídly třepe vedlé své povahy,  
v prsy se bije a zpívá,  
jak může, tak Pána svého vzývá.  
[...]  
Poněvadž nerozumná hovádka  
Boha chválí i lesní zvířátka,  
protož, rozumný člověče,  
ñebudiž zatvrdílého srdce.<sup>23</sup>

Tak kohout činí,  
když zpívati míní:  
křídly se tepe,  
oběma zatřepe,  
zpívati chtěje<sup>24</sup>

An i ta hovádka,  
chtíc poděkovati,  
Tvorci svému ráda  
čest, chválu vzdávati,  
na kolena klekají,  
když mají vstávati<sup>25</sup>

K uvedeným dokladům je možno ještě dodat, že naznačený tvůrčí postup se neomezuje pouze na citovaný začátek Volného písně, ale že prostupuje celou skladbou, a to nejen v plánu tematickém, nýbrž i v oblasti výrazové. Tento způsob básnické tvorby se vyskytuje zvláště často v pololidových verších, ale setkáváme se s ním i v jiných oblastech barokní poezie, např. v kancionálových písních mariánských. Také tato tvůrčí metoda, odkazující k estetickým principům a postupům umění středověkého, byla jednou

<sup>22</sup> Kancionál Šteyerův (cituji vyd. z r. 1687), 396, Božanův Slavíček rájský, 371.

<sup>23</sup> *Jak překrásné slunéčko vychází* (Šteyer 416, Božan 369).

<sup>24</sup> *Jižť kohout zpívá* (Božan 360).

<sup>25</sup> *Noc temnou přečkávě* (Šteyer 407; Božan 361; Klejch, Kancionál evangelický, 1717, 16; Koniáš, Cytara Nového zákona, 1750, 246).

z hlavních příčin rozsáhlé migrace motivů i jiných prvků v barokní poezii a tvořila základnu i pro četné spoje mezi pololidovými skladbami a kancionálovou písní.

Vše to, co bylo dosud připomenuto o látkové oblasti, platí v nezmenšené míře také o prostředcích básnického jazyka. V dalších poznámkách se omezím na metaforu, a to na typ, který se uplatnil nejvíce v písních mariánských. Nebudu si všímat její geneze,<sup>26</sup> ale zastavím se u té fáze, kdy barokní metaforika u nás plně vykrytalizovala. Také tady čtenář, dostane-li se mu do ruky výběr několika barokních písní, bude nepochybně překvapen smělostí, originalitou básnických obrazů. Nechci tyto hodnoty barokní poezie nikterak snižovat — jde mně pouze o to, že i zde existoval určitý okruh zdrojů, z nichž se tyto prostředky šíří a často přejímají nebo obměňují. Rovněž takové „originální“ metafory, jimiž je vzdáván hold Panně Marii, jako např. *most, břeh v mé ouzkości* nebo *řebřík přímý do nebe* nebo *loď kupecká chléb z daleka nosící*, nalezneme doloženy v několika různých písních skladbách.

Také celý tento systém básnických prostředků soustředěných v kancionálové poezii se stává bohatou zásobárnou pololidových skladeb světských. Opět to doložím příklady. Nejdříve uveďme několik ukázek z kancionálových mariánských písní s jejich charakteristickými metaforami:

Zdrávas, Maria Panno,  
tys květ nejkrásnější,  
sličnás, nebes královno,  
růže nejpěknější<sup>27</sup>

Nad sních bílejší lilium  
panen a mučedníků<sup>28</sup>

O lilium nejkrásnější,  
o Maria,  
nad růže ty jsi krásnější,  
o Maria<sup>29</sup>

Zdráva buď, Maria Panno,  
hvězdo jasná,  
ó Maria, nebes bráno,  
perlo krásná.  
O Maria, ó růžičko,  
Panno slavná,  
o překrásná holubičko<sup>30</sup>

Kvítku roztomilý,  
vonný v každou chvíli  
[...]  
červená růžičko,  
přečistá Rodičko<sup>31</sup>

Hvězdo jasná,  
růže krásná<sup>32</sup>

Ty jsi to vonné lilium,  
o Maria,  
čistotná nad konvalium<sup>33</sup>

Ty jsi ta drahá  
perla výborná,  
tys sličná růžička<sup>34</sup>

O hrdličko čistotná,  
panenko pokorná<sup>35</sup>

<sup>26</sup> Mnoho materiálu ke zrodu a vývoji barokní metafory snesl Vilém Bitnar v knize *O českém baroku slovesném*, 1932.

<sup>27</sup> *Zdrávas, Maria Panno*, Božan 549.

<sup>28</sup> *Sem pospěšte*, Božan 575.

<sup>29</sup> *Nejsvětější Matko boží*, Božan 551.

<sup>30</sup> *Zdráva buď, Maria Panno*, Božan 86.

<sup>31</sup> *Buď pozdravená, blahosladená*, Božan 269.

<sup>32</sup> *Hvězda jasná, panna krásná*, Božan 273.

<sup>33</sup> *Pozdravená buď, královno*, Božan 547.

<sup>34</sup> *Matičko boží, nebeské zboží*, Božan 548.

<sup>35</sup> *Zdrávas, Maria Panno*, Božan 549.

Jestliže se začteme do soudobých i mladších pololidových skladeb svět-  
ských, nemůžeme přehlédnout jejich četné shody s kancionálovou písní také  
v tomto směru. Za první příklad poslouží *Píseň kratochvilná o lásce, která k  
zapálené srdce bolesti vzbuzuje*,<sup>36</sup> v níž autor využívá metafor známých  
z mariánské duchovní písně v milostné poezii světské. Zamilovaný mláde-  
nec zde opěvuje svou dívku týmiž prostředky, kterými je v kancionálové  
písní oslavována Panna Maria:

O kvítku překrásný, ctná růžičko,  
ze všech vinšovaná má Liduško  
[...]  
nad růží červenost,  
nad sním bělost

Stejnými metaforami je prosycen také dialog milenců ve skladbě *Nová pí-  
seň mládencům a pannám a všem milovníkům zpěvu k ukrácení času  
vydaná*.<sup>37</sup>

Ó, klenote srdce mého,  
růžičko rozkvětá  
[...]  
tebe, líbezná růžičko,  
slzami zalejvám  
[...]  
Ó, lilium nejkrásnější

Ještě v hojnější míře hromadí metafory tohoto druhu František Jan Vavák  
ve skládání *Desatero jiných kratších připíjení družičkám*,<sup>38</sup> a také on jich  
využívá ve verších čistě světských, a to jako prostředku, jímž družba před-  
stavuje jednotlivé družičky:

Krásnou vidím holubičku  
neb cukrující hrdličku.  
Tu druhou pannu družičku  
[...]  
Při této vzácné tabuli  
překrásný kvítek spatřuji.  
Krásnou vonnou fialičku,  
to třetí pannu družičku  
[...]  
Vidím kvítek ušlechtilý,  
nad jiné kvítky spanilý.  
Krásnou červenou růžičku,  
to čtvrtou pannu družičku  
[...]  
Ušlechtilá konvalínko,  
ctná, krásná panno Verunko  
[...]

Krásná rozmarinko zelená,  
panno družičko vznešená  
[...]  
Tato tabule předrahá  
jest co nějaká zahrada.  
Vysazená růžičkami,  
tak zde ctnými družičkami.  
Z nichž jest co lilium jedna  
[...]  
Narcísek, kvítek spanilý,  
kvete hned na konec zimy  
[...]  
Ctné, šlechetné panny družičky,  
krásnější nežli hvězdičky.  
Dražší než mořské perličky,  
příjemnější než ružičky  
[...]

Velká frekvence uvedených prostředků barokní kancionálové poezie byla  
také jednou z příčin toho, že je pololidová tvorba nejen přejímala, ale také

<sup>36</sup> Praha 1741; nově ji otiskl Čeněk Zíbrt v *Českém lidu* 1913, 246.

<sup>37</sup> Text je nově otištěn ve *Smetanových a Václavkových Českých pís-  
ních kramářských*, Praha 1949, 121n.

<sup>38</sup> *Smlouvy aneb chvalitebné řeči svadební*, 70–75. Skladba je nově otištěna v *Ka-  
listově Truhlíci písní*, 142–150.

parodovala. Jako doklad na tento vztah k barokní metafoře vybírám dvě ukázky. První z nich spadá svým vznikem do období, kdy u nás rozkvět mariánských metafor vrcholí. Je to úryvek z dialogu Macha a Baruše v interludiu V. Fr. Kocmánka *O nemravných chrapouních*.<sup>39</sup>

Mach: Och, och, vobrázku dubovej!  
 Baruše: Och, můj hrníčku mēděnej!  
 Mach: Och, růžičko bodlaková!  
 Baruše: Kytko trnková, šípková!  
 Mach: Ale kvítku kopřivovej!  
 Baruše: Ale Machátku cukrovej!  
 Všecken voníš kolomastí,  
 musím se radostí třástí!  
 Mach: Chceš-liž mi pak, Baruštičko,  
 můj kravský z vola srdčíčko?

I když ponecháme stranou kontext, do kterého je citovaný pasus začleněn, je na první pohled patrný základ komického účinku textu: rozbíjí se tu rovnováha předlohy a vzniká protiklad mezi formou metafory duchovní písně a její triviální náplní; místo vonné, krásné, libé, ušlechtilé atd. konvalinky, lilie, fialky je dosazen bodlák, kopřiva, trnka, místo vonných masť se objevuje kolomaz, milé, čisté, roztomilé atd. srdčíčko je nahrazeno kravským z vola srdčíčkem.

Druhá ukázka je z hanácké zpěvohry *Jora a Manda* od Josefa Mauritia Bulína, jež vznikla před rokem 1785, tedy v době, kdy už je u nás barokní poetika zasouvána do pozadí. Uvádím z ní začátek árie, ve které Jora poznává lásku Mandě a v níž je parodována barokní poetika jak výběrem motivů, tak i stavebně a výrazově.<sup>40</sup> Autor zde uplatňuje tytéž postupy, jakých užil v citované ukázce Kocmánek; navíc je zde protiklad formy a obsahu umocňován tím, že skladba je psána stylizovaným hanáckým dialektem:

Kde je moja Mandička,  
 kde je ta má hobička?  
 Ta je moj marcepán,  
 to je moj tolepán –  
 ta je polovic mého srdečka.

O drahé rozmaryne,  
 moj hřebičko červené!  
 Levandolo vonná,  
 lelejo rozkošná,  
 moj balšánko, můj izopko krásné.

Utěšená hrdličko,  
 spanělá laštovičko,  
 milá holobičko –  
 můj drahé dodečko,  
 milá zezolenko, křepelenko.

Zdáž be se srdce našlo,  
 be se na tě netřáslo!  
 Mandičko medová,  
 huběnko cokrová,  
 líčka tvá só samé točné máslo.

Roztomilá Mandičko,  
 te moj vlastní malečko!  
 Tvé líce rožové,  
 peske korálové  
 poranile celé mé srdečko.

Premovaná kordolka,  
 zmandlovaná košolka,  
 sklenáček škrobené,  
 pančoške červené  
 proníkájó srdce mé zhluboka.

<sup>39</sup> Skladbu vydal Josef Hrabák v edici *Václav František Kocmánek, Sedm interludií*, Praha 1953, 55n.

<sup>40</sup> Josef Heřman Agapit Galláš, *Muza moravská I*, Brno 1813, 442n.

Z několika mých poznámek snad vysvítá potřeba vytvořit normální podmínky pro soustředěné studium kancionálové poezie barokní. Jeho závažnost vyplývá z faktu, že je to oblast dominující celému básnictví své doby, která některými složkami vyzařuje také do poezie novočeské, a jejíž zevrubné poznání je nezbytným předpokladem i pro hlubší studium ostatních oblastí soudobého básnictví na podkladě srovnávacím. Týká se to v první řadě pololidové tvorby z období vládnoucí protireformace, na kterou se u nás v padesátých a šedesátých letech soustředil výzkum; její objektivní posouzení a zjišťování její specifičnosti není dobře myslitelné bez vystopování bohatých spojů se soudobou poezií kancionálovou. V souvislosti s tím se dnes stává aktuální také potřeba probudit pozornost kancionálové písní i na poli edičním.

## DIE HALBVOLKSTÜMLICHE DICHTUNG DES BAROCK UND DAS KIRCHENLIED

Die vorliegende Studie befaßt sich mit den Beziehungen zwischen der halbvolkstümlichen Dichtung der Barockzeit, die heute die Aufmerksamkeit der tschechischen Literaturgeschichte fesselt, und dem damaligen Kirchenlied, dessen Untersuchung in letzter Zeit nicht im Mittelpunkt des Interesses steht. Diese beiden Sphären der Barockpoesie sind Ausdruck derselben ideellen und formalen Prinzipien. Einerseits war das Kirchengesanglied des Barock nicht ausschließlich an die geistliche Thematik gebunden, andererseits blieb das halbvolkstümliche Schaffen nicht auf Fragen des irdischen Daseins beschränkt; auch in den weltlichen Dichtungen dieser Art tritt die ideelle Basis der Kunst dieser ganzen Epoche zum Vorschein: die religiöse, christliche Weltauffassung.

Ein weiteres Bindeglied zwischen der halbvolkstümlichen Dichtung und dem Kirchenlied ist die Analogie in dem dichterischen Schaffen, die zu einer umfangreichen Migration der Motive und der dichterischen Mittel führte und die auf die ästhetischen Prinzipien der mittelalterlichen Kunst hinweist. Die Beziehung eines nicht unbedeutenden Teils der Barockpoesie zur Realität ist eine überwiegend schematisierte, durch Literatur vermittelte und durch das System allgemeingültiger Konventionen ausgedrückte, so daß das Werk selbst vielfach wie ein Mosaik aus entlehnten, fertigen Elementen erscheint und der schöpferische Akt des Autors auf deren Auswahl und Organisation beschränkt bleibt. Somit besteht keine scharfe Grenzziehung zwischen beiden Sphären, es liegt ein ganze Skala von kaum wahrnehmbaren Übergängen vor: einerseits dringen Werke der Volkspoeten in die zeitgenössischen Gesangbücher, andererseits übt das Kantonallied einen starken Druck auf ihr Entstehen aus.

Vielfältiger Einfluß, den das Kirchenlied auf Schöpfungen der Volkspoeten-Autodidakten ausübt, treten uns vor allem im thematischen und motivischen Bereich entgegen. Dieser Einfluß macht sich teils in der Form von mechanischen Entlehnungen bemerkbar, teils als freie Adaptationen. Ein typischer Beweis für diese Verfahrensweise ist das Ehelied von František Jan Vavák, das eine weltliche Version eines bekannten Kirchenliedes von Adam Michna von Otradovice ist. Das Kirchenlied übt einen starken Einfluß auf die halbvolkstümlichen Reime sowie auf die Mittel der dichterischen Sprache aus. Besonders bemerkbar macht sich die Metaphorik des marianischen Liedes, das oft in die halbvolkstümliche Dichtung mit weltlichem Gehalt Einlaß findet oder darin parodiert wird.

Die angedeuteten Zusammenhänge regen dazu an, den Untersuchungen der halbvolkstümlichen Barockdichtung eine tiefgehende Erforschung des zeitgenössischen Kantonalliedes zugrunde zu legen, um dauerhaftere Resultate erzielen zu können und seinen provisorischen Charakter zu überwinden.