

Holý, Dušan

Variační postupy v lidové písni a jejich proměňování

In: *O životě písně v lidové tradici : variační proces ve folklóru*. Beneš, Bohuslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1973, pp. 15-43

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120962>

Access Date: 19. 02. 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.

VARIAČNÍ POSTUPY V LIDOVÉ PÍSNĚ A JEJICH PROMĚŘOVÁNÍ

DUŠAN HOLÝ

„Sine experientia nihil potest sufficienter scieri.“

(Bacon, 1212—1294)

„Přiznávám se za pevného žáka mnicha Rogera Bacona a Leonarda da Vinciho a věřím, že můžeme vědět jen velmi málo o nějakém jevu, pokud jej nezměříme a nevyjádříme jeho vztah k jiným jevům formou kvantitativní.“

(Pearson, 1920)

1.

Užití měrných — či obecněji řečeno — kvantitativních metod je ve společenských vědách nesrovnatelně menší než ve vědách přírodních. A pokud se k nim v některých společenských vědách sahá ve větší míře (např. v psychologii, sociologii nebo v jazykovědě), přiznává se tu obecně vliv věd přírodních.¹ Rozličný rozsah užití těchto metod tkví zajisté již v samé povaze materiálu, s nímž obě tyto skupiny věd pracují. Jevy společenské zdají se totiž na první pohled složitější anebo aspoň tíž podchytitelné než jevy přírodní. Budí proto tyto metody u společenskovědního badatele nedůvěru. — Měříme např. variační postupy v lidové písni!

I když ve folkloristice je *variabilita* zdůrazňována jako specifický či základní znak materiálu, s nímž pracujeme, a přestože je naší touhou poznat zákonitosti, jimiž se řídí např. zrovna variace folklórních útvarů, musíme si přiznat, že věnujeme zatím zcela nedostatečnou pozornost sledování jednotlivých proměn. A přestože se najdou některé čestné výjimky, v úhrnu můžeme říci, že stojíme pouze na začátku podrobného a hlubokého studia tohoto širokého problému.

Na jakém stupni je studium variability folklóru, a to nikoli jen v našich národních podmínkách, o tom do jisté míry svědčí i některé závěry tradované ve folkloristice celkem nekriticky: např. že variabilita je základem lidové tvořivosti. Při podrobnějším pohledu musíme uvedenou formulaci označit nejen za nepřesnou, ale přímo za chybnou; aspoň máme-li jí rozumět ve smyslu, že variabilita způsobuje lidovou tvořivost, že je tedy jejím základem. Základy lidové tvořivosti nelze odvozovat z variability, neboť variabilita sama je pouze projevem působení nějakých sil. Při hledání správné odpovědi na otázku, kde tkvějí základy tvořivosti, nelze začínat u variability, která se nám jeví nanejvýš jako jeden z důležitých znaků folklórního materiálu. Základy tvořivosti je třeba hledat především v samotném člověku; a člověk také způsobuje proměnlivost folklórních útvarů. Ale ani touto formulací nevystihneme neobyčejnou složitost

¹ Srov. M. V á r o s s, *Estetično, umenie a človek*. Príspevok k antropologickej estetike, Bratislava 1969, s. 25.

našeho problému. Jistě víme jen tolik, že na proměnlivost folklórních útvarů působí souhrn nějakých příčin a podmínek, ať už vnitřních (nacházejících se v člověku) anebo vnějších (které člověka obklopují); variabilita má tedy své příčiny a ty jsou dány nějakým skladem podmínek.

Z podobných důvodů, z jakých jsme odmítli formulaci o variabilitě jako základu lidové tvořivosti, lze označit přinejmenším jako zjednodušující i formulaci, že variabilita — proměnlivost — způsobuje tzv. výbrus folklórních útvarů. Proměnlivost není prvek, který by vysvětloval výbrus lidové poezie, a to nejen proto, že stejně tak bychom mohli tvrdit opak, totiž že proměnlivost způsobuje úpadek lidové poezie. *Proměnlivost* chápeme proto jen jako *prostředek, jímž se projevuje život lidové poezie*. Variabilita představuje neobyčejně složitou výstavbu podmínkovou.² — A ještě nesprávnější je tvrzení, že affinita — příbuzenství — je podstatným zákonem lidové tvorby. Příbuzenství nemůže samo o sobě být přece zákonem: je něco zcela odlišného předpokládat, že příbuzenství folklórních útvarů probíhá zákonitě. Jaké jsou však ony zákony, to zatím jen matně tušíme, neznáme je, neboť kdybychom je znali, mohli bychom předvídat — vlastně předem vypočítat — výsledek jednotlivých pochodů.³ Avšak toho jsme velmi vzdáleni, není-li nám takové poznání odepřeno vůbec. Při tomto poznávání si počínáme v podstatě asi podobně jako rybář, který se snaží lovit zděděnou soupravou sítí spolu s rybami i vodu z moře. Jednou uloví ryby malé, podruhé velké — podle toho, jakou síť zvolí; voda v moři přechá však nezachycena.⁴

V poznávání příčin a podmínek variability folklórních útvarů nám, jak vidíme, nebudou ani měrné metody mnoho platné, protože bychom museli měřit to, co se děje v nitru i v okolí interpretově. Ani měrné metody nejsou tedy samospatitelné; je vždy nutné kombinovat je s metodami jinými. Poznávání skladu podmínek, při nichž se folklórní útvar interpretuje, je nesmírně složitý problém a nevyřeší jej toliko folkloristika; tu musí přijít na pomoc psychologie i jiné disciplíny. Nejde zde zajisté o jednoduchou rovnici, ale o rovnici o mnoha neznámých, takže exaktní řešení stává se velmi obtížným, ne-li nemožným. Tím se nikterak nechceme hlásit ke skeptikům nebo agnostikům, kteří říkají „*ignoramur et ignorabimus*“, a vůbec to již neznamená, že bychom se měli vzdát zkoumání těchto složitých otázek. Naopak, o to větší úsilí musíme věnovat právě jejich řešení.⁵ Neškodí však neustále si připomínat, že poznáváme jen pozvolna, po kouscích a že zejména k exaktnímu poznání, adekvátně obrazujícímu existující zákony, dobíráme se jedině úsilím mnoha badatelských generací.

Na podkladě těchto poněkud odbočujících poznámek si připomeňme, že slovy *zákon* a *zákonitost* nesmíme plýtvat. Mluvme při poznávání podobných společenských jevů jako je folklór skromně raději jen o *tendencích*, pokud neznáme skutečné zákonitosti a zákony. Jakmile se totiž při studiu určitého jevu *narazí* byt' jen na výjimky, nepochybuje se sice o platnosti základního předpokladu,

² Srov. V. Úlehla, *Zamyšlení nad životem*. Úvod do theoretické biologie I—II, Praha 1946—1947, s. 548n.

³ Uvádím podle V. Úlehly, o.c., s. 51; Úlehla přejímá z Hartmanna a Gerlacha, *Naturwissenschaftlichen Erkenntnis und ihre Methoden*, Berlin 1937.

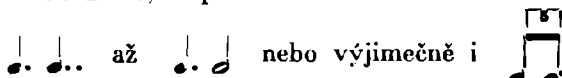


⁴ Parafrazováno podle E. Boutrouxe, *Die Kontingenz der Naturgesetze*, Jena 1911; srov. V. Úlehla, o.c., s. 56.

⁵ Ostatně bádání u nás má v tomto směru dobré výsledky; srov. zejména J. Gelnar — O. Sirovátka, *Faktory variačního procesu v lidové písni*, Národopisný věstník československý 2, 1967, s. 183—195; zde viz i další literaturu.

ale výjimky se považují za náznak toho, že zde spolupůsobí ještě další činitel, dosud neznámý, takže jev vlastně probíhá podle zákona dosud neobjeveného.⁶

Jak se můžeme poučit u přírodních věd, jsou všechny *měrné metody* vždycky pouze metodami *relativními*, a nelze je proto slučovat se stupněm exaktního poznání, jak je to ve společenských vědách někdy zvykem. Seběpřesnější měření se nikdy nekryje se skutečností;⁷ měření lze zpřesňovat za každou mez. Platí však, že těmito metodami máme možnost poznávat daleko přesněji než pouhými smysly; jde tu o *objektivaci* našeho *poznání*. Uveďme příklad:⁸

J. Gelnar vyslovil v roce 1954 názor, že v hornáckém tanci „sedlácká“ podobně jako v hrčavském tanci „ověňzok“ je prodloužována druhá část taktu (jemuž nadále říkáme dvoučtvrtní, i když v pravém slova smyslu o dvoučtvrtní takt nejde, a to proto, že zde neexistují dvě stejné čtvrti). U hornácké sedlácké se mu zdálo, že poměr mezi 1. a 2. částí taktu by bylo možno notačně vyjádřit

 až  nebo výjimečně i . Budeme-li tyto hodnoty dělit šestnáctinami, získáme poměry 6 : 7, 6 : 8 a 4 : 6, nebo převedeme-li (pro lepší srovnání s níže uvedenou statisticky zjištěnou střední hodnotou poměru mezi 1. a 2. taktovou částí) první číslo z uvedených poměrů na základ 12, získáváme poměry 12 : 14, 12 : 16 a 12 : 18; průměr z těchto hodnot je tedy 12 : 16.

V témže roce jako Gelnar jsem v jednom svém seminárním referátu upřílišněně tvrdil, že dvě základní taktové části jsou stejně dlouhé, že se však v první z nich dodržuje poměr 1 : 2 a ve druhé 2 : 3; v první části jevil se mi tedy poměr ostřejší než ve druhé. A takto jsem také stylizoval všechny své zápisy „sedláckých“ až do doby, než jsem začal rytmus tohoto tance objektivně měřit, a to za pomoci inž. O. Pokorného.

Naše metoda umožňuje měřit rytmus s přesností plus minus tři tisíciny vteřiny a na jejím základě jsem mohl opravit oba subjektivně formulované závěry — Gelnarův i svůj. Zároveň se však ukázalo, že v obou z nich je zrunko pravdy. Statisticky jsem zjistil, že nejde o prodloužení v poměru 12 : 14, 12 : 16 či dokonce 12 : 18, tedy v průměru 12 : 16, nýbrž podle několika interpretů v poměru 12 : 13. Zdůrazňuji však, že jde o střední hodnotu a že v jednotlivých takttech byl poměr ostřejší, ba i mnohem ostřejší, ale že byly taktové části i stejně dlouhé a že výjimečně byla 2. část i nepatrně kratší; nejde tedy o prodloužení matematicky přesné. Ke svému mínění o nestejnosti rytmického průběhu v rámci obou taktových částí jsem pak zjistil, že v první části taktu nejde o poměr 1 : 2, nýbrž (v průměru podle několika interpretů) v složitém poměru 1 : 2,8, a že ve druhé části nejde o poměr 2 : 3, ale o poměr 1 : 2,2. Čili — rekapitulujeme si to — nejde o poměr 1 : 2 v první taktové části, nýbrž o tendenci k poměru 1 : 3, a ve druhé části nejde o poměr 2 : 3, nýbrž o tendenci dodržovat poměr 1 : 2. Gelnar tedy poznal pouhým poslechem prodloužení druhé taktové části a já jsem upozornil na nestejný rytmický průběh a na ten-

⁶ Srov. V. Úlechla, o.c., s. 53.

⁷ Ibid., s. 453n. Se zřetelem k nejasnému pojmosloví ve folkloristice zdůrazňuji v této poznámce ještě jednou, že exaktní stupeň vědní metodiky nelze zaměřovat se stupněm měrným — s číselnou registrací ani snad s výčtem tendencí. V soulase s přírodovědným pojetím lze o exaktním stupni poznání mluvit teprve tehdy, jestliže zkoumané dění je možno vyjádřit též matematickou rovnicí.

⁸ Opakuji jej ze svého článku *Aksakový rytmus na Moravě*, *Opus musicum* 1970, s. 296n.

denci rytmického dění uvnitř těchto částí. Oba jsme to však určili méně přesně, než jak to později umožnilo objektivní měření.

Avšak ani měřením jsem nepoznal zákon a nepoznali bychom jej ani tehdy, kdybychom neustále zvětšovali vzorek proměřovaných taktů (třeba ještě od dalších interpretů) a stále více zpřesňovali svá měření. Tak bychom se k poznání určitých zákonitostí jen víc a více přibližovali. Abychom poznali zákonitosti, k tomu bychom — jak jsme už uvedli — museli zkoumat ještě i to, co se děje v nitru a okolí interpretů. Je známo, že při jednotlivých podáních a v některých taktech se od sebe projevy sice liší (vlastně každý takt je jiný — existuje zde také variabilita, a to značná), ona zákonitost se však projevuje v tom, že hrají-li a zpívají-li různí interpreti pospolu, tak se — pokud jde o dobré interpretu — vždycky shodnou.

Ani zmíněným podrobným měřením jsem tedy nepoznal zákon. Poznal jsem však lépe, jak rytmické dění probíhá, a na základě toho mohu pak racionálními metodami lépe řešit i otázku, proč takto probíhá nebo co je toho příčinou, že takto probíhá. A stejně budeme v této studii sledovat i *variační postupy* v lidové písni. Budeme se ptát především, jaká je jejich struktura a jak se tyto postupy jeví, k čemuž plně dostačuje toliko prostý záznam bez jakýchkoli průvodních poznámek (např. o funkci apod.). Nepůjde nám tedy o poznání vnějších, natož pak vnitřních podmínek, jež působí na kvalitu variace, a proto se nebudeme moci ptát ani po příčině vzniku toho či onoho variačního typu (typu modernizace, aktualizace, asimilace, racionalizace nebo parafráze či parodie⁹). A nebudeme zde řešit ani problém, jaké jsou výsledky jednotlivých variačních postupů: např. přeměna písně nebo některé její části směrem k redukci, amplifikaci, substituci¹⁰ nebo snad směrem k lyrizaci původního epického textu atd.

Zaměřením pouze na textovou stránku lidové písně vymezuji téma této studie co do látky. Pokud běží o územní vymezení, platí, že dílčí závěry, které zde podávám, byly vyvozeny ze studia české a slovenské lidové písně a zejména z podrobného monografického zpracování balady *Vyletěl vták hore nad oblaky*.¹¹ (Domnívám se však, že navrhovaná metodika by pro strofickou píseň byla použitelná velmi obecně.) Konečně třetí vymezení souvisí s terminologií — se souslovím „*variační postupy*“, popřípadě s termínem „*variace*“. Z předchozí souvislosti vyplynulo snad dostatečně, že se snažím rozlišovat mezi *variačními podněty*, resp. *činiteli*, *variačními postupy* a *mezi výsledky variace*.¹² Termín *variace* chápu v nejobecnějším významu. Je to *změna (proměna) jakékoli formy i jakéhokoli stupně*. Jednotlivé variační postupy rozlišuji termíny *mutace*, *kombinace*, *hybridizace*, *konglobace* (přičemž poslední dva pojmy v podstatě chápu jako dva odlišné postupy kontaminační) a *konjugace*.¹³ K výkladu těchto pojmů

⁹ K tomu srov. B. Václavěk, *Písemnictví a lidová tradice*. Obraz jejich vztahů v české písni lidové a zlidovělé, Praha 1947, s. 132—153.

¹⁰ Srov. V. Propp, *Transformace čarodějných pohádek*. In: Poetika — rytmus — verš, Praha 1968, s. 83n.; původně vyšlo v r. 1928.

¹¹ Srov. D. Holý, *Balada „Vyletěl vták hore nad oblaky“*. Taxonomická monografie (zadáno do tisku).

¹² Abych příliš nezatěžoval text tohoto článku vymežováním jiných příbuzných termínů (varianta, varieta aj.), odvolávám se na svou studii „*Úvaha nad terminologií vztahů mezi folklórními útvarů*“, *Slovenský národopis XX*, 1972, s. 103—143.

¹³ Užitečnost těchto pojmů se pokusím objasnit v dalším textu a zde toliko poznamenávám: Jestliže termín *hybridizace* má v tomto užití blízko k biologickému pojetí, pak termíny *variace*, *mutace*, *kombinace*, *konglobace* a *konjugace* chápu v jiném smyslu než biologové.

směřuje celá zbývající část této studie. (Není přitom zcela nepodstatné, že k nadřazenému pojmu variace se hodí všechny uvedené termíny i po stránce gramatické, neboť jak vidíme patří do stejné skupiny substantiv.)

2.

O variačním procesu popřípadě o variabilitě v lidové písni můžeme mluvit *na pozadí dvou geometrických rovin* — vertikální a horizontální; srov. *diagram* č. 1. Při této představě, kterou si později blíže ozřejmíme, vycházím z běžného zapisování písňových strof pod sebou. Vertikálně sledujeme návaznost strof v rámci různých záznamů určité písně, kdežto horizontálně obměny mezi týmiž strofami, resp. verši; jsou tedy variace vertikální a horizontální, resp. horizontálně-vertikální.

Chceme-li proměřovat variace v lidové písni, musíme při tom vycházet z nějaké pevné báze. A tento pevný základ, aspoň pokud máme na mysli studium různých záznamů téže lidové písně, nenalzáme v žádném konkrétním znění. — Když se podrobněji zamyslíme nad otázkou, kde tuto pevnou bázi hledat, jen těžko přijdeme k jinému řešení, než jaké skýtá *metoda modelování*.¹⁴

Studium složitých jevů reálného světa na zjednodušených modelech je dnes ve vědě metodou zcela běžnou a různá forma modelů bývá pak volena podle různosti badatelských cílů. Cílem našeho modelu bude objasnit nakupená fakta. *Model nám bude prostředkem k přesné klasifikaci všech konkrétních znění různých záznamů téže písně.* Z něho budeme vycházet jako ze základu. Prostřednictvím modelu budeme se snažit přesně popsat a analyzovat všechna zjištěná textová individua.

Takové modelové znění mohli bychom rovněž nazývat *ideálním typem* (Idealtyp als Musterbeispiel), jak to můžeme číst např. u H. Siutse;¹⁵ tento ideální typ má splňovat zhruba tytéž cíle jako náš model (ostatně idealizace je jednou z myšlenkových procedur, jež proces modelování zpravidla nutně doprovází). Proto jisté odlesky této metody bychom mohli spatřovat už v takových pojmech, jako jsou Urform, Grundform, zejména však Normalform a Werkform. Vlastně každým sestrojováním, včetně známých rekonstrukcí (které prováděli starší badatelé, i když jejich pokusy byly později rázně odsouzeny¹⁶), blížila se folkloristika krok za krokem k této metodě.

Jistý model sestrojujeme vlastně již tehdy, když shrneme sled děje ze všech podchycených zápisů a když pak na tomto základě popisujeme konkrétní zá-

Shody i rozdíly ve zmíněných pojmech plynou jednak ze shodných (nebo podobných), jednak z rozdílných variačních postupů vlastních folklórnímu a biologickému materiálu.

¹⁴ Srov. B. A. Glinskij — B. S. Grjaznov — B. S. Dynin — E. P. Nikitin, *Modelirovanje kak metod naučnogo issledovanja, Gnoseologičeskij analiz*, Moskva 1965; zde viz též bohatý seznam vybrané literatury. — Teprve podrobné studium této práce mne přivedlo ke správné orientaci v dlouho předtím nakoncipované pasáži, v níž jsem namísto o modelu mluvil o rekonstrukci a ještě před tím o tzv. vyabstrahovaném znění. Byly to nepřihodně volené termíny, i když v pozadí každého modelu stojí, jak známo, abstrakce i konstrukce.

¹⁵ Srov. H. Siuts, *Die Ansingeliieder zu den Kalenderfesten. Ein Beitrag zur Geschichte, Biologie und Funktion des Volksliedes*, Göttingen 1968, s. 4, 135.

¹⁶ Ke kritice metody rekonstrukce srov. B. Václavěk, o. c., s. 26; K. Horálek, *Studie o slovenské lidové poezii*, Praha 1962, s. 213; M. Wehrli, *Základy modernej teórie literatúry*, Bratislava 1965, s. 46—48.

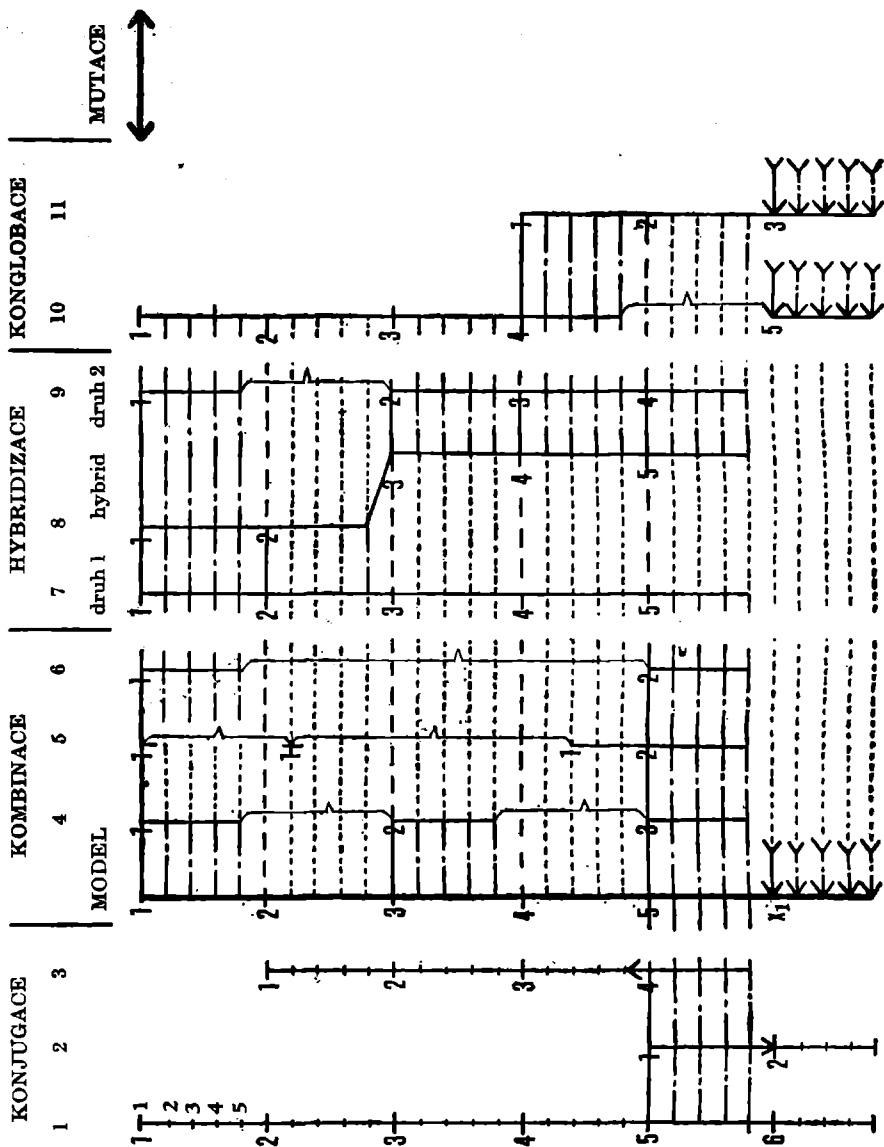


Diagram 1. Variacní postupy v lidové písni. V druhém řádku shora jsou číslovány písně, které jsou v diagramu znázorněny svislými čarami. Písně mají různý počet slok (srov. č. po levé straně svislých čar) o pěti verších (srov. č. po pravé straně písně 1). Čterme např., že píseň 1 je šestisloková, píseň 2 dvousloková... píseň 11 třísloková. Ostatní je vyloženo v textu; srov. třetí a zejména čtvrtou část této studie.

znamy;¹⁷ zpravidla říkáme, že v tomto znění je vynechána část 1, zatímco v druhém část 3 atd. Ještě více se blíží modelům sledy písňových motivů sestavené v následnosti, jež odpovídá jednotlivým zkoumaným písním. S touto metodou se setkáváme zejména v tabulárních přehledech, v nichž se na levé straně vypočítávají ve vertikále za sebou následující motivy a v horizontále se pak sledují v závislosti na tomto modelu konkrétní záznamy. Sám vlastně postupuji velmi podobně: vycházím však ze strofické písně, a proto namísto motivů řadím vedle sebe strofické variace.

Znění — model, z něhož chceme vycházet jako ze základu, musíme tedy sestavit.¹⁸ Nejsnáze se k němu propracujeme tak, že probereme všechny v úvahu přicházející konkrétní záznamy, vypíšeme z nich reprezentanty jednotlivých strof a ty pak seřadíme podle *logické následnosti děje*. Děj přitom chápeme v co nejširším smyslu slova jako změnu stavu;¹⁹ v textu písně jde o umělecké ztvárnění životního příběhu nebo o souhrn událostí, jež tvoří podklad tohoto slovesného útvaru.

Je přirozené, že při sestavování takových modelů budeme zpravidla vycházet z nejdělních zápisů té či oné písně, a není třeba zvlášť zdůrazňovat, že takové zápisy najdeme u nás především ve starších sbírkách, jejichž sestavovatelé písně často záměrně kompilovali z několika znění konkrétních, a to nejen od různých zpěváků, ale i z různých lokalit. Už zde tedy máme zárodky modelů, které ovšem musíme na základě shromážděného materiálu podrobit revizi. Mechanický pohled na počet strof však nestačí. Opakuji, že důležité je obsáhnout v modelu všechny strofy logicky na sebe navazující podle dějové následnosti a vyjadřující kvalitativně nový děj — nový obsah; k sobě navzájem nesmějí být variacemi. Doporučuji přitom vylučovat i strofické variace na vyšším stupni, kdy již jde slovně o úplně odlišná zpracování téhož, resp. podobného děje (obsahu). Tak např. do níže uvedeného modelového znění balady *Vyletěl vták* jsem nezapojil strofy:

1. Idem, milý muoj, do apatéky,
donesiem hned všelijaké léky,
všelijaké zeliny.
2. Co je mne už po tých tvojích lékách,
keď já umrem na tých tvojích rukách,
na tých tvojích ručičkách.

Tyto strofy lze totiž položit do roviny s následujícími slokami, kterým jsem dal z určitých dobře zdůvodnitelných příčin²⁰ přednost, a právě je jsem zařadil do modelového znění:

¹⁷ Srov. např. E. Hilmar, *Mariä Wanderung. Überlieferung und Geschichte eines geistlichen Volksliedes*, Jahrbuch für Volksliedforschung 11, 1966, s. 46n.

¹⁸ Srov. D. Holý, *Úvaha nad terminologií*, o. c., s. 109n.

¹⁹ K tomu srov. V. Stěpánek — M. Rejmánková — E. Čechová — J. Hrabáková, *Teorie literatury*. Učebnice pro pedagogické fakulty, Praha 1967, s. 38, 123—126. Autoři zde poukazují na evidentní nesprávnost tvrzení, že lyrika má na rozdíl od „dynamické“ epiky nedějový charakter (s. 123), a za pochybné označují rovněž podobné výklady, podle kterých jsou v lyrice motivy spjaty jen časovou následností, zatímco v syžetu přičinně (s. 126).

²⁰ V níže uvedeném modelu srov. zejména motiv poraněného srdce, který zde v různých modifikacích zaznívá v 5., 11., 12., 13. a 14. sloce.

1. Kdyby byla v tém moc boží daná,
hojila bych tvé srdečko sama,
ach, od večera do rána.
2. Stel mi, milá, stel mi bílé lože,
ustel mi ho z té červené růže,
už to mé srdce nemůže.

Na první pohled se nezdá, že by šlo v tomto případě o variace, a přece je tomu tak, když uvážíme, že jejich společným obsahem je 1. touha vyléčit milého a 2. oznámení blížící se smrti.

Ze všech obsahově sprízněných strof vybíráme tedy reprezentanty, které důsledně řadíme podle logiky děje. Při zařazování té či oné strofy do rámce modelového znění nemůžeme při tomto pojetí přikládat žádnou váhu většímu zastoupení některé strofické variace v lidové tradici, ani třeba jejímu „lidovějšímu“ anebo „méně lidovému“ rázu. Statistický pohled na zastoupení jednotlivých strof v lidové tradici skýtá jiný možný přístup pro sestavování modelu. Byl by to však postup hodně mechanický, neboť výskyt jednotlivých strof ovlivňují některé náhody. Především to, že někdy pracujeme s několika velmi blízkými zápisy z téže obce, někdy i od téhož zpěváka anebo aspoň z téže oblasti. Záleží zde tedy na tom, jak k sobě připoutala sběratelovu pozornost obec, zpěvák či oblast. Druhá náhoda spočívá v tom, že se vlivem nejrůznějších podmínek rozšířil právě ten, a nikoli druhý či třetí „typ“ příslušné písně.²¹

Důraz na logiku děje při sestavování modelu se mně zdá mnohem příhodnější nejen proto, že tak získáváme ucelené znění, což statistický pohled vždy neumožňuje, ale také z toho důvodu, že touto cestou někdy můžeme splnit i jiný cíl metody modelování; nejen logicky utřídit konkrétní záznamy, ale též vyvodit jisté genetické hypotézy,²² resp. dojít ke konstrukci „pratvaru“. Zdá se, že latentně platí postulát finské školy, že studiem velkého počtu záznamů lze dospět k „pratypům“, a proto je možno počítat i se splněním tohoto druhého cíle modelových znění, i když jej nebudeme považovat za prioritní. Konec konců, jestliže se užívá metody rekonstrukce s cílem přiblížit se k původnímu tvaru v některých oborech věd přírodních i společenských s větším či menším úspěchem již po léta, není nejmenšího důvodu vyhýbat se této metodě též při studiu folklóru. A budme si vědomi toho, že všude tam, kde se touto metodou pracuje, je dobře známo, že rekonstrukci nikdy nelze ztotožňovat s původním útvarem.

Modelové znění balady *Vyletěl vták* obsahuje 17 strof. Kromě variací k těmto strofám se pak v několika záznamech této písně vyskytly ještě další strofy, jež však jdou mimo rámec zkoumané balady. Kdo se probírá lidovou písní, pozná na první pohled, že jde o strofy vytržené z jiných písní a k baladě *Vyletěl vták* přidané až dodatečně. A protože teoreticky musíme teprve zjišťovat, z kterých písní tyto strofy pocházejí, označíme si je matematickým symbolem pro ne-

²¹ Tak je tomu i u nápěvů. Proto nelze považovat za správný *J a n á č k ů v soud vyslovený v Moravských písních milostných I*, Praha 1930, s. XIII, že základní „tónový variant“ je ten, který obsahuje největší počet tónových motivů ze sumy všech ostatních variant.

²² K tomu srov. V. Propp, o. c., s. 93, kde píše: *folkloristické bádání připouští, že stará forma se mohla dochovat pouze v málo exemplářích, kdežto vše ostatní mohou být novotvary. Proto je v tomto případě žádoucí používat kvantitativních metod jen velmi omezeně a výhradně na kvalitativní stránku zkoumaného materiálu.*

známou: *x* nebo *y*. Mezi shromážděnými záznamy balady *Vyletěl vták* se taková vybočení vyskytují na čtyřech místech (některá z nich jsou ovšem tvořena i více za sebou následujícími slokami) a většinou předčasně anebo alespoň odlišně celou píseň zakončují.²³ I v případě vybočujících strof zařazují do modelu pouze po jedné z variací.

Modelové znění balady *Vyletěl vták* (s nímž do roviny můžeme dát strofické variace ze všech textových individuí podchycených do roku 1970, jichž je — nepočítáme-li duplikáty — kolem stopadesáti) vypadá takto:

1. Vyletělťe
sokol na oblaky,
vynášel se
nade všecky vtáky,
aj, nade všecko stvoření.
2. A zaletěl
až k liberské hoře
a tam sobě
sedl na jaboře,
aj, na ten vysoký jabor.
3. A vyleťa
vesele zazpíval,
jak si živ, jsem
to v světě nevidal,
ani o tom neslychal.
4. A učul ho
pan myslivec mladý,
nachystal si
páru pistul švarných
na vtáčka sucholíňka.
5. A vzal jednu
k svojí pravé ruce,
poranil mu
jeho smutné srdce,
do smrti se nezahojí.
- x*₁ *Nebov to fták,*
ale bola milá,
- y*₁ *(ej, holubenka sivá.)*
sedem rvočkov
za milým chodila
a nikdy sa nepoznali.
- y*₂ *(a preci ho*
dostati němohla,
ej, dostati němohla.)
6. A přiletěl
k milé pod okýnko
a zavolal:
Pod, otevř, milenko,
ach, spíš-li lebo mě slyšíš?
7. A já nespím,
dobře tebe slyším,
ale já ti
otevřítí nesmím,
nemám milého doma.
- x*₂ *Debech já tě*
votevirat směla,
já bech tobě,
synko, votvírala,
aj, od večera do rána.
8. Můj milý je
v daleké krajině,
on mně přinde
o vánocích v zimě,
aj, o půlnoční hodině.
9. A tak se s ním
dlóho domlůvala,
až ho potom
po hlasu poznala,
poznala a zaplakala.
10. Vítej, vítej,
z daleké krajiny,
povídej mně
zlé, dobré noviny,
jak se ti ve světě vedlo.
11. Zle se vedlo
má milá děvečko,
zraněné je
to moje srdčečko,
ach, zraněné je nastokrát.

²³ Tento model byl sestaven bez znalosti znění, jaké zapsala S. Burlasová od Slováků v Jugoslávii (srov. Slovenský národopis 19, 1971, s. 629) nebo jaké našli O. Sirovátk a M. Srámková v zápisech z moravských Kopaníc (archív UEF ČSAV v Brně). Tyto zápisy model rozebírané písně rozšiřují o další „vybočující“ sloky námi označované *x* nebo *y*.

- x₃ *Neplač, milý,
já na ta čekala,
štrnácť roků
sem sa nevdávala,
až sa mi z téj vojny vrátiš.*
- x₄ *Oh, má milá,
tys ňa potěšila
a co najspíš
budeš moja žena,
žeš byla tak ke mně věrná.*
12. Kdyby byla
v tém moc boží daná,
hojila bych
tvé srděčko sama,
ach, od večera do rána.
13. Stel, mi, milá,
stel mi bílé lože,
ustel mi ho
z té červené růže,
už to mé srdce nemůže.
14. Dej, má milá,
kopat hrobek nový,
do něho dej
mé srdce raněné,
nechať si v něm odpočine.
15. Od večera
do rána hojila,
ráno si ho
pěkně nastrojila,
večer k hrobu sprovodila.
- x₅ *Vyndi, milá,
na babylonsku vežu,
ej, uvidiš,
kaje mňa povezu,
ej, kaje mňa povezu.*
- x₆ *Ona išla,
žalošně plakala,
čeho som sa,
moja, dočekala,
ej, moja dočekala.*
16. Lež tu s Bohem,
můj milý synečku.
lež tu s Bohem.
sivý holubečku,
lež tády s Pánem Bohem!
17. Zvoňte zvony
na všechny tři strany.
umřelo mně
moje potěšení,
jakého ve světě není.

Nebudu zdlouhavě odůvodňovat, proč strofu této písně člením do pětiverší a nikoli — jak je tomu ve většině záznamů — do trojverší; to obsahuje studie dotýkající se konkrétně balady *Vyletěl vták*.^{23a} Musím však upozornit, že na pozadí tohoto rozčlenění — na bázi těchto pěti veršových jednotek — byla důsledně klasifikována všechna konkrétní znění — všechny veršové variace. Jinak bychom totiž nezískali vzájemně srovnatelné údaje.

Dále je třeba zdůraznit, že zkouáme-li veršové variace téže písně v závislosti na pořadí strof modelu, díváme se vždy nejdříve na celkovou strofickou příbuznost čili na příbuzenství této vyšší jednotky — strofy. Není tedy rozhodujícím faktorem podobnost, příbuznost anebo někdy přímo totožnost jednotlivých veršů rozhozených po různých strofách. Ozřejmíme si to opět na příkladu balady *Vyletěl vták*, a to na záznamu dvou strof z Vršatského Podhradí:²⁴

- | | |
|--|---|
| 1. Vylecel fták hore nad obločky, mal on perie nade šetky ftáčky, nade šetko to stvorenie. | 2. Vylecel fták hore nad obločky, spíš-i, milá, mé milé srděčko, spíš-i, milá, či ma čuješ? |
|--|---|

^{23a} Dotýkám se toho také ve studii *Elementární formotvorné jednotky strofické lidové písně*. Národopisný věstník československý VIII, 1973 (v tisku). Místo pojmu verš používám zde příhodnějšího termínu řádek.

²⁴ Jde o záznam ze sbírky *Slovenské spevy*, Dodatky, č. 1372; podle rkp. zpracovaného I. Gallem.

První strofa tohoto záznamu patří, jak si můžeme všimnout, k první strofě shora uvedeného modelového znění a druhá až k šesté strofě tohoto modelu. O příslušnosti k těmto různým slokám rozhodují zejména poslední trojverší. Ale i první dva verše obou slok z Vršatského Podhradí — přestože se v tomto znění kryjí — můžeme odvodit od těchto různých strof modelu. První dva verše 1. strofy znění z Vršatského Podhradí můžeme vztáhnout k první strofě modelu (*vylecel fták hore nad obločky* = *vyletělť sokol na oblaky*), zatímco ve 2. strofě můžeme klást tytéž verše do roviny se 6. strofou modelu (*vylecel fták hore nad obločky* = *a přiletěl k milé pod okýnko*). Shodné verše 1. a 2. strofy znění z Vršatského Podhradí (*Vylecel fták hore nad obločky*) takto sice od sebe vzdalujeme, ale — co je důležité — neporušujeme strofickou skladbu a neodhlízíme od závislosti na modelovém znění. (Vyhodnotit naznačené posuny je už dalším úkolem.)

3.

Pro variace v horizontální rovině, tj. variace veršové anebo strofické užívám termínu *mutace*. Chápu tedy tento termín v odlišném významu, než v jakém se užíval dosud. Ale protože jde o termín v naší disciplíně méně užívaný a navíc se značně širokou amplitudou — na jedné straně chápe se jeho význam ve smyslu malá obměna²⁵ a na straně druhé ve smyslu velká obměna²⁶ — myslím, že si do terminologie nevnášíme tímto pojetím zmatek. Jednotlivé stupně těchto horizontálních variací — mutací — vyjadřuji termíny složenými pomocí předpon sub-, mikro-, makro-; u strofických variací pak ještě pomocí předpon nano-, trans-, kon- a mega-²⁷

Verše shodné s modelovým zněním označuji ve studii o baladě *Vyletěl vták* písmenem *a*. Mutace — větší či skupinotvorné obměny odvozované od tohoto verše, které s ním však v rámci dané strofy zřetelně souvisí (jsou s ním spřízněné anebo jsou mu aspoň podobné), označuji dalšími malými písmeny — *b*, *c*, ... atd.; srov. *diagram* č. 2 a *tab. 1*. Pro submutace — menší obměny v rámci jednotlivých veršových mutací — používám číselných indexů k písmenům, tedy *a*₁, *a*₂, ... *b*₁, *b*₂, ... Ještě drobnější obměny než submutace označuji jako mikromutace a používám pro ně znaku *m*, který píše opět do indexu. Je-li mikromutací více, pak je značím *m1*, *m2* ... atd.

Hodně odlišná zpracování verše odvozovaného od výchozího *a* (vzdaluje-li se už příliš příbuznost anebo podobnost, nebo mizí-li dokonce úplně) označuji verzálkami — *A*, *B*, *C*, ... atd. Každé další písmeno znamená v tomto případě podstatně odlišné zpracování, nikoli jen obměnu, jak je tomu u písmen malé abecedy; čili jde vlastně o makromutace vůči výchozímu *a*. Zatímco označování submutací a mikromutací zůstává u těchto hodně odlišných zpracování totožné se shora uvedeným, mutace jsme tu nuceni označovat jiným způsobem, neboť — jak bylo právě řečeno — každé další písmeno znamená zde nové, vzhledem k předešlému často značně odlišné zpracování. Pro vyznačení mutací připisují proto k velkým písmenům různá diakritická znaménka — čárky, háčky atd.,

²⁵ Srov. např. L. Bødker, *Folk Literature*, Copenhagen 1965, s. 204, kde se mutace vysvětluje podle von Sydowa jako „an individual independent alteration of a variant“.

²⁶ Srov. např. K. Horálek, o. c., s. 215, kde říká, že „změny mutační vedou ke vzniku nových písňových útvarů“; srov. též s. 239.

²⁷ Podrobně rozvádím v cit. studii o baladě *Vyletěl vták*.

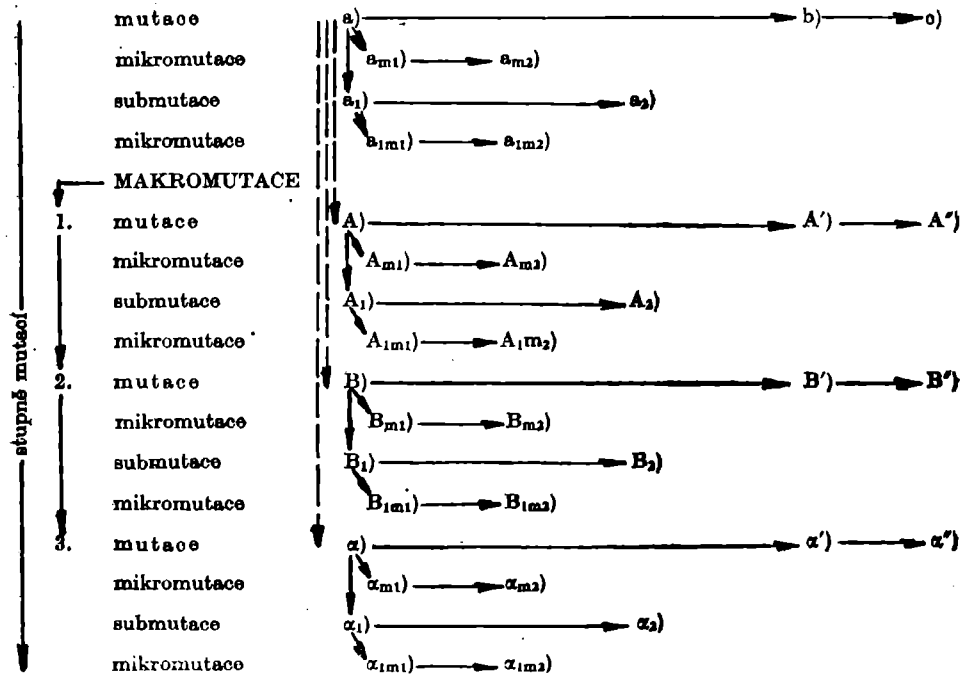


Diagram 2. Stupně horizontálních variací (mutací) a vztahy mezi nimi. Kterýkoli stupeň odvozený od a), b) ... A) atd. může ohybět nebo může mít bezpočet variací. Základ a) nemusí však na druhé straně vytvořit vůbec žádnou mutaci, ale pouze submutaci či mikromutaci anebo přímo makromutaci. K lepšímu pochopení tohoto diagramu srov. tab. 1.

takže např. mutace k A by byly A', A'', A''', A^v, A^w, A^{vw}, A⁺, ..., A⁻, ..., A^o, ..., A^x, ..., A[§], ..., zatímco mutace k a jsou b, c, d atd. A zcela analogicky vyznačíme mutace k B, C atd. Jak je naznačeno a jak to navrhla už dříve C. Havlíková,²⁸ stejná znaménka užívám nanejvýš tři a vždy dodržuji uvedené pořadí (od čárky po paragraf).

Zpracování téhož verše v jiném rozměru označuji malými písmeny řecké abecedy, přičemž ostatní symbolika zůstává již totožná s tou, která se vztahuje k verzálkám latinské abecedy. K těmto makromutacím neřadím však případy rozměrových změn nahodilých, tj. objevujících se jen v některé strofě; musí jít o jiný veršový rozměr dodržovaný pravidelně.

Alfabetické a numerické znaky pro jednotlivé veršové variace, jimiž se snažím postihnout jejich kvalitu, je ovšem nutno chápat jen jako symboly, jež pomáhají seřadit jednotlivé veršové variace ve skupiny, a to ve vztahu k výchozímu verši modelového znění. S výskytem dalšího konkrétního záznamu, v němž by zněl verš na téže úrovni odlišně proti podchycenému stavu, může se skladba symbolů nemálo změnit (posunout).

²⁸ Srov. C. Havlíková, *Použití schémat pro vyznačení kontaminačního a variačního procesu*, Český lid 54, 1967, s. 285—295. Rozdíl je však zejména v tom, že těmito znaky se snažím postihnout kvalitu a stupně jednotlivých variací.

Někdy nebylo snadné rozhodnout, jak sestavit řetězce veršových variací a zejména jak je oklasifikovat — odstupňovat. Pro seřazení se zpravidla nabízí více možností a ty se také mění verš od verše. Vždy je nutno citlivě zvažovat, abychom řetězce variací sestavili podle příbuznosti a podobnosti co nejlépe. Všechny vazby nebudeme ovšem nikdy schopni postihnout jedním seřazením, takže jsou nutná další vyhodnocení jednotlivých variačních řetězců.

Protože všechny záznamy písně zvolené k rozboru jsou označeny numerickými nebo alfabetskými znaky, máme možnost pracovat s těmito symboly i v dalším popisu. (Úvodem je totiž v případě balady *Vyletěl vták* připojen soupis všech podchycených záznamů, které jsou očíslovány; v tomto případě jsem zvolil číslování podle územní následnosti.) K uváděnému příkladu z přehledu veršových variací vysvětluji: číslo záznamu představuje vždy hlavní (neindexové) číslo za zněním jednotlivého verše, čísla v indexu oddělená čárkou označují pořadové číslo strofy v rámci konkrétního znění a pořadové číslo verše v této strofě.

Strofa 1 (modelového znění)

Verš 1: a) *vyletělťe*: 1_{1,1} (čteme tedy, že tento verš se vyskytuje v záznamu č. 1, tj. M. K o c m a n, *Písně lidu v Troubsku*, a že v tomto záznamu stojí na úrovni první strofy jako první verš); 2_{1,1}; 5_{1,1}; ... b) *vyletěl vták* atd.

.....
Strofa 6

Verš 1: a) a *přiletěl*: 9_{4,1}; 31b_{2,1} (čteme, že tato variace 1. verše na úrovni 6. strofy modelového znění se v záznamu č. 9 vyskytuje ve 4. strofě, zatímco v záznamu č. 31b ve 2. strofě). Atd. V závislosti na modelu popíšeme takto všechna konkrétní znění.

Na základě tohoto přehledu můžeme začít hru se symboly a statistikou.²⁹ Budou-li nás zajímat řetězce veršových variací a jejich součty, tj. v kolika případech a v kolika procentech se jednotlivý symbol — jednotlivá variace — vyskytuje, získáme u první strofy balady *Vyletěl vták* obraz, který podává tab. 2. Čteme v jakém počtu konkrétních znění se vyskytují jednotlivé verše vázané na první strofu modelového znění, do kolika variací se rozpadají a v jakém počtu (absolutním i relativním) se jednotlivé variace vyskytují. U prvního verše první strofy zjišťujeme, že vytvořil 15 variací ve 157 zápisech a že daleko nejpočetněji (103x — tj. v 65,61 % z celkového počtu 157 záznamů) se v tomto verši vyskytuje mutace *b* (tj. jak můžeme zjistit v přehledu veršových variací „*vyletěl vták*“; spolu se submutací a mikromutací k tomuto základu zabírá pak celá tato variační skupina 82,17 % — tedy více než čtyři pětiny všech záznamů). Druhý verš vytvořil 17 variací ve 124 záznamech a dosti vyrovnaně se v něm vyskytují mutace *b* („*hore nad oblaky*“) a *c* („*hore pod oblaky*“); 55 : 35, tj. 44,35 % : 28,23 % z celkového počtu záznamů.

Řetězec 3. verše je v rámci první sloky nejdelší — má 29 variací, a řetězec 4. verše je nejkratší — má jen 6 variací. Přitom celkový počet záznamů, v nichž se oba verše vyskytují, je zhruba stejný (123 : 122). Ve třetím verši je nejpočetněji zastoupena variace *B* („*měl on peří*“) — 53x (tj. 43,09 % z celkového

²⁹ Ještě jiné možnosti nám poskytne využití samočinného počítače při studiu lidové písně. Srov. D. Holý — K. Pala, *Návrh „dokumentačního záznamu“ lidové písně pro samočinný počítač*, Slovenský národopis 21, 1973, s. 51–60.

STROFA 1

| pořadová č. variací | verš 1 | | verš 2 | | verš 3 | | verš 4 | | verš 5 | | | | | | |
|---------------------|-----------------------|---------------|-----------------------|---------------|-----------------------|---------------|-----------------------|---------------|-----------------------|---------------|-----|-------|----|-----|-------|
| | symboly verš. variací | počet záznamů | symboly verš. variací | počet záznamů | symboly verš. variací | počet záznamů | symboly verš. variací | počet záznamů | symboly verš. variací | počet záznamů | | | | | |
| 1 | a | 13 | a | 4 | a | 7 | a | 114 | a | 29 | | | | | |
| 2 | b | 103 | a _m | 9 | a ₁ | 1 | a _{m1} | 1 | a _{m1} | 57 | | | | | |
| 3 | b ₁ | 15 | a ₁ | 1 | a _m | 1 | a _{m3} | 3 | a _{m3} | 2 | | | | | |
| 4 | b _{1m} | 1 | a ₂ | 3 | b | 7 | a _{m3} | 2 | a _{m3} | 1 | | | | | |
| 5 | b ₂ | 9 | b | 55 | b ₁ | 1 | a _{m4} | 1 | a _{m4} | 3 | | | | | |
| 6 | b ₃ | 1 | b _{m1} | 1 | c | 1 | a ₁ | 1 | a ₁ | 1 | | | | | |
| 7 | c | 4 | b _{m2} | 1 | A | 13 | | | | 6 | | | | | |
| 8 | c _{m2} | 1 | b ₁ | 2 | A _m | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 9 | c ₁ | 2 | b ₂ | 1 | A ₁ | 5 | | | | 1 | | | | | |
| 10 | c _{1m} | 1 | c | 35 | A _{1m} | 4 | | | | 1 | | | | | |
| 11 | A | 1 | c _m | 2 | B | 53 | | | | 4 | | | | | |
| 12 | α | 1 | c ₁ | 1 | B _{m1} | 1 | | | | 2 | | | | | |
| 13 | α' | 2 | d | 2 | B _{m2} | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 14 | β | 2 | d ₁ | 2 | B ₁ | 1 | | | | 2 | | | | | |
| 15 | β ₁ | 1 | e | 1 | B ₂ | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 16 | | | e ₁ | 1 | B _m | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 17 | | | A | 3 | B ₃ | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 18 | | | | | B _{3m} | 3 | | | | 1 | | | | | |
| 19 | | | | | B ₄ | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 20 | | | | | B _{4m} | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 21 | | | | | B ₅ | 2 | | | | 1 | | | | | |
| 22 | | | | | B _{5m} | 2 | | | | 1 | | | | | |
| 23 | | | | | B ₇ | 4 | | | | 1 | | | | | |
| 24 | | | | | B _{7m} | 1 | | | | 1 | | | | | |
| 25 | | | | | B _{7'} | 4 | | | | | | | | | |
| 26 | | | | | B _{7'1} | 1 | | | | | | | | | |
| 27 | | | | | C | 1 | | | | | | | | | |
| 28 | | | | | α | 2 | | | | | | | | | |
| 29 | | | | | α _m | 1 | | | | | | | | | |
| Σ | 15 | 167 | 100 % | 17 | 124 | 100 % | 29 | 123 | 100 % | 6 | 122 | 100 % | 23 | 120 | 100 % |

počtu záznamů tohoto verše) a A („a zazpíval“) — 13x (tj. 10,57 %). Ve čtvrtém verši, který je nejstálější v rámci celé písně, je variace a („nade všechny vtáky“) zastoupena 114x (tj. 93 % z celkového počtu záznamů) a dalších 5 málo zastoupených variací v řetězci tohoto verše jsou jen drobné obměny. Abychom si učinili lepší představu, uvádím variace 3. a 4. verše první strofy ještě v následujícím přehledu; čísla připojená za zněním jednotlivých veršů podávají obraz o tom, kolikrát se mezi 123 podchycenými záznamy tohoto verše vyskytla jednotlivá veršová znění.

Verš 3:

| | | | |
|-----------------|-----------------------|------|---------|
| a | <i>vynášel se</i> | 7 × | 5,70 % |
| a ₁ | <i>tak se snášel</i> | 1 × | 0,81 % |
| a _{1m} | <i>ten se snášel</i> | 1 × | 0,81 % |
| | | 9 × | 7,32 % |
| b | <i>vyletěl on</i> | 7 × | 5,70 % |
| b ₁ | <i>a vyletěl</i> | 1 × | 0,81 % |
| | | 8 × | 6,51 % |
| c | <i>zatočil se</i> | 1 × | 0,81 % |
| Λ | <i>a zazpíval</i> | 13 × | 10,57 % |
| Λ _m | <i>tak zazpíval</i> | 1 × | 0,81 % |
| Λ ₁ | <i>zazpíval on</i> | 5 × | 4,07 % |
| Λ _{1m} | <i>zazpíval si</i> | 4 × | 3,25 % |
| | | 23 × | 18,70 % |
| B | <i>měl on peří</i> | 53 × | 43,09 % |
| B _{m1} | <i>a mjel on peří</i> | 1 × | 0,81 % |
| B _{m2} | <i>a m'él péří</i> | 1 × | 0,81 % |
| B ₁ | <i>má von peri</i> | 1 × | 0,81 % |
| B ₂ | <i>mal on pirko</i> | 1 × | 0,81 % |
| B _{2m} | <i>mal on pírka</i> | 1 × | 0,81 % |
| B ₃ | <i>a mjol piurko</i> | 1 × | 0,81 % |
| B _{3m} | <i>a měl piurka</i> | 3 × | 2,44 % |
| B ₄ | <i>mal pérenko</i> | 1 × | 0,81 % |
| B _{4m} | <i>mal pérenka</i> | 1 × | 0,81 % |
| B ₅ | <i>měl peříčko</i> | 2 × | 1,63 % |
| B _{5m} | <i>měl perečka</i> | 2 × | 1,63 % |
| | | 68 × | 55,27 % |
| B' | <i>měl on křídla</i> | 4 × | 3,25 % |
| B' _m | <i>mal on křídla</i> | 1 × | 0,81 % |
| | | 5 × | 4,06 % |

Tab. 2. Tabulka podává obraz o rozložení řetězců veršových variací v první strofě balady „Vyletěl vták“. V jednotlivých verších je možno sledovat počty záznamů připadající na příslušný symbol veršové variace a relativní četnost vyjádřenou procentem z celkového počtu záznamů v příslušném verši.

| Pořadové číslo | symbol variace | počet záznamů | mezisoučty v rámci var. sk. | relativní vztahy k p. z. celého verše (157 = 100 %) | mezisoučty | Použitá slova — části slov | a | aj | ej | z- | pre- | pri- | vy- | letěl -tyt | -tě | přišol | zatočil | se | vták -ček | sokol (iček) |
|--|-----------------|---------------|--------------------------------|---|------------|-------------------------------|------|-------|------|-------|-------|-------|------|---------------|------|--------|---------|-------|--------------|-----------------|
| 1 | a | 13 | 13 | 8,28 | 8,28 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2 | b | 103 | | 65,60 | | | | | | | | | 1a | 1b | 1c | | | | 2 | |
| 3 | b ₁ | 15 | | 9,55 | | | | | | | 1a | | | 1b | | | | | 2 | |
| 4 | b _{1m} | 1 | | 0,64 | | | | | (1) | | 2a | | | 2b | | | | | 3 | |
| 5 | b ₂ | 9 | | 5,73 | | | | | | | | 1a | | 1b | | | | | 2 | |
| 6 | b ₃ | 1 | 129 | 0,64 | 82,17 | | 1 | | | 2a | | | | 2b | | | | | 3 | |
| 7 | c | 4 | | 2,55 | | | | | | | | | | 1 | | | | | | 2 |
| 8 | c _m | 1 | | 0,64 | | | | | | | | | | 1 | | | | | | 2(+) |
| 9 | c ₁ | 2 | | 1,27 | | | | | | | | | | 1 | | | | | | 2 |
| 10 | c _{1m} | 1 | 8 | 0,64 | 5,10 | | | | | | | | | 1 | | | | | | 2 |
| 11 | A | 1 | 1 | 0,64 | 0,64 | | | | | | | | | | | | 1 | | | 2 |
| 12 | α | 1 | | 0,64 | | | | | | | | | 1a | 1b | 1c | | | | | 2 |
| 13 | α' | 2 | 3 | 1,27 | 1,91 | | | 1 | | | | | 2a | 2b | | | | | 3 | |
| 14 | β | 2 | | 1,27 | | | | | | | 1a | | | 1b | | | | | 2 | |
| 15 | β ₁ | 1 | 3 | 0,64 | 1,91 | | | | 1 | | | | | | | | | | 3 | |
| Celkem 157 = | | 100 % | | | | | 1 | 1 | 2 | 1' | 3' | 1' | 4' | 12+1 | 2' | 1 | 1 | 1 | 5+5 | 3(+) |
| Relativní výskyt slov v souboru pauznutí variací (15 = 100 %) | | | | 6,67 | 6,67 | 13,33 | 6,67 | 20,00 | 6,67 | 26,67 | 86,66 | 13,33 | 6,67 | 6,67 | 6,67 | 6,67 | 66,67 | 20,00 | | |

Tab. 3. Variace I. verše balady Vyletěl vták. Var. sk. = variační skupina; p. z. = počet záznamů; blže slov, text na s. 31 a 33.

| | | | |
|------------------|-------------------------|-------|----------|
| B'' | <i>mal on oči</i> | 4 × | 3,25 % |
| B'' ₁ | <i>mal on zraky</i> | 1 × | 0,81 % |
| | | 5 × | 4,06 % |
| <hr/> | | | |
| C | <i>o můj Bože</i> | 1 × | 0,81 % |
| α | <i>a měl un perečko</i> | 2 × | 1,63 % |
| α _m | <i>a měl un peřičko</i> | 1 × | 0,81 % |
| | | 3 × | 2,44 % |
| | | 123 × | 100,00 % |

Verš 4:

| | | | |
|-----------------|--------------------------|-------|----------|
| a | <i>nade všecky vtáky</i> | 114 × | 93,44 % |
| a _{m1} | <i>nade šetky stáčky</i> | 1 × | 0,82 % |
| a _{m2} | <i>nado šečke stačie</i> | 3 × | 2,46 % |
| a _{m3} | <i>nad šickyma ptaky</i> | 2 × | 1,64 % |
| a _{m4} | <i>ponad šecke vtáky</i> | 1 × | 0,82 % |
| a ₁ | <i>nad šeliake vtáky</i> | 1 × | 0,82 % |
| | | 122 × | 100,00 % |

Na veršové variace se však můžeme dívat i méně mechanickým způsobem; srov. tab. 3, 4. Kromě údajů, které lze vyčíst přímo z popisu jednotlivých rubrik těchto tabulek, je k nim vysvětlení: v horizontální rovině si v rámci jednoho verše seřadíme všechna slova v posloupnosti, která nejlépe odpovídá konkrétním zněním, a veršových variací si všimáme v závislosti na tomto sledu. V rubrikách vztahujících se k symbolům označujeme pak jednotlivá slova pořadovými čísly tak, jak za sebou následují v konkrétních zněních. Je-li nutno dále rozdělovat složená slova, značíme jednotlivé části 1a, 1b, 1c, ... 2a, 2b, ... atd. V prvním verši první strofy se např. vyskytuje slovesný tvar (3. os. sg. — minulý čas) „letěl“ jak samostatně, tak i v odvozeném tvaru; např. „vyletěl“, „přiletěl“, „preletěl“. Předpony vyčleníme zvlášť, ale přitom jim ponecháme totéž pořadové číslo jako slovesnému tvaru, k němuž se vztahují, a odlišíme je alfabetic- kými znaky. Podobně podchycujeme i ostatní obměny slov.

Podle těchto přehledů můžeme dobře pozorovat jak vztahy v horizontální rovině (podle shod v pořadových číslech sledujeme stálost i proměnlivost místa jednotlivého slova ve verši), tak i vztahy v rovině vertikální (sledujeme součty, kolikrát se mezi veršovými variacemi vyskytuje určité slovo). Do rubrik těch částí slov, které nemohou stát samy o sobě (v tomto verši jsou to především předpony), připojujeme k součtu čárky.

Například v prvním verši vidíme, že nejkonstantnějším slovem je slovesný tvar „letěl“; vyskytuje se 12×, tj. téměř v 80 % variací a převážně se objevuje na 1. místě. V čistém tvaru se zde však slovesný tvar „letěl“ vyskytuje pouze 3×, zatímco 9× vytváří toliko slovní základ, takže různými kombinacemi s předponami (z-, pre-, pri-, vy-), popřípadě s příklonkou (-tě) vytváří pět slovních obměn. Z tabulky 3 získáváme o těchto kombinacích se slovesným tvarem „letěl“ okamžitý přehled podle připsaných alfabetic- kých znaků k jednotlivým

| Poř. číslo | symbol variace | počet záznamů | mezisoučty v rámci var. sk. | relat. vztahy k p. z. celého verše | mezisoučty | Použitá slova — části slov | sokol -íček | hore | vzhůru | výšej | dolu | letěl | na | po- | nad | pod | prez | same | milej | huste | oblaky -lůčky | kraki |
|---|-----------------|---------------|--------------------------------|---------------------------------------|------------|-------------------------------|----------------|-------|--------|-------|------|-------|-------|------|-------|-------|------|-------|-------|-------|------------------|-------|
| 1 | a | 4 | | 3,22 | | | 1 | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 2 | a _m | 9 | | 7,26 | | | 1 | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 3 | a ₁ | 1 | | 0,81 | | | (+) 1 | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 4 | a ₂ | 3 | 17 | 2,42 | 13,71 | | 1 | — | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 5 | b | 65 | | 44,36 | | | — | 1 | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 6 | b _{m1} | 1 | | 0,81 | | | — | 1 | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 7 | b _{m2} | 1 | | 0,81 | | | — | — | 1 | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 8 | b ₁ | 2 | | 1,61 | | | — | — | — | 1 | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 9 | b ₂ | 1 | 60 | 0,81 | 48,39 | | — | — | — | — | 1 | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 10 | c | 35 | | 26,23 | | | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 11 | c _m | 2 | | 1,61 | | | — | — | 1 | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 12 | c ₁ | 1 | 38 | 0,81 | 30,65 | | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 13 | d | 2 | | 1,61 | | | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | 2 | — | — | 3 | — |
| 14 | d ₁ | 2 | 4 | 1,61 | 3,22 | | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — | 2 | — | — | 3 | — |
| 15 | e | 1 | | 0,81 | | | — | — | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | 3 | — |
| 16 | e ₁ | 1 | 2 | 0,81 | 1,61 | | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | 2 | — | 3 | — |
| 17 | A | 3 | 3 | 2,42 | 2,42 | | — | — | — | — | — | — | — | 1a | 1b | — | — | — | — | 2 | — | 3 |
| Celkem | 124 = | 100 % | | | | | 3+1 | 4 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1' | 9 | 5 | 1 | 2 | 1 | 1 | 14+2 | 1 |
| Relativní výskyt slov v soubornu sedmácti variacích (17 = 100 %) | | | | | | | 23,53 | 23,53 | 11,76 | 5,88 | 5,88 | 5,88 | 11,76 | 5,88 | 52,04 | 20,41 | 5,88 | 11,76 | 5,88 | 5,88 | 94,11 | 5,88 |

Tab. 4. Variace 2. verše balady Vyletěl vták. (Blíže srov. text na s. 33.)

číslym, jež se vztahují k tomuto slovesnému tvaru. Kromě toho se zde vyskytuje sloveso „letěti“ ještě ve tvaru „letyt“ (tj. ve 3. os. sg. prez.). Tuto obměnu podchytíme tak, že koncovku „-tyt“ napíšeme pod slovní základ, od něhož vycházíme, číslo vztahující se k slovesnému tvaru s koncovkou „-tyt“ vysuneme doprava pod příslušnou slovní obměnu a v součtu pak v příslušné rubrice sepíšeme dvě čísla (z nichž jedno se vztahuje k základu a druhé k obměně); tato čísla spojíme znaménkem plus.

Velmi stálým slovem je v prvním verši ještě substantivum „vták“ (vyskytuje se 5×) a jeho zdobnělina „vtáček“ (zastoupená rovněž 5×); „vták—vtáček“ se zde tedy objevuje v 66,67 % všech variací tohoto verše. Podrobně můžeme tyto i další vztahy sledovat v tabulce.

Podíváme-li se na zastoupení slovních druhů v tomto verši, tedy sledujeme-li v *tabulce 3* horní horizontální rubriku obsahující výčet slov, pozorujeme, že nejvíce jsou zde zastoupena slovesa (zminěné „letěl“, jež se vyskytuje v různých kombinacích, dále „přišol“ a „zatočil se“), pak citoslovce (*a, aj, ej*) a nejméně podstatná jména (*vták—vtáček, sokol—sokolíček*). Přitom však citoslovce se tu vyskytují jen ve čtyřech veršových variacích (nyň již zase sledujeme rubriku vertikálně), zatímco slovesa ve všech patnácti variacích a podstatná jména ve třinácti variacích.

Poněkud jinak je utvořen 2. verš 1. sloky, srov. *tab. 4*. Tento verš má ve všech variacích především naprosto stabilní počet slabik. Kdežto v prvním verši se vyskytují variace čtyřslabičné, pětslabičné i šestislabičné (v naprosté většině — v 96,19 % — je zde ovšem zastoupen čtyřslabičný verš), ve druhém verši nacházíme pouze variace šestislabičné. A jestliže se v prvním (v průměru kratším — převážně čtyřslabičném) verši vyskytuje mezi všemi patnácti variacemi 9 slov (nepočítáme-li 5 slovních částí, které nemohou stát samy o sobě — předpony a příklonka — a zdobněliny u obou podstatných jmen), pak ve druhém verši máme již mezi sedmnácti variacemi 15 slov (nepočítáme-li jednu zdobnělinu subst. „sokol“ a jednu obměnu předložky „nad“).

Přestože první verš vytvořil ve 157 záznamech 15 variací a druhý verš jich vytvořil ve 124 záznamech o dvě více — 17 (vztáhneme-li tedy počet variací k záznamům, je v prvním verši 9,55 % variací, kdežto ve druhém 13,71 %), můžeme na druhé straně říci, že variace druhého verše jsou mnohem jednodušší. Srovnáme-li oba verše (sledujeme-li v *tab. 3* a *4* pořadová čísla slov v rámci jednotlivých variací), vidíme, že první verš je tvořen jedním až třemi slovy, kdežto druhý verš má pravidelně tři slova a přitom třetí slovo je obsaženo ve všech variacích až na jedinou — *A*. (Ve dvou z podchycených variací mají slova „oblak“ a „obločky“ význam „oblok“, tj. ve slovenštině okno. Ale na základě rozebíraných veršových variací můžeme říci, že jde o dodatečnou významovou změnu tohoto výrazu. Odváděl bych zbytečně pozornost, kdybych zde navrhoval další argumenty, jimiž bych měl dokázat tento závěr.)

Největší proměnlivost v rámci variací druhého verše (*tab. 4*) můžeme sledovat v prvním slově, zatímco 2. slovo je již o mnoho stálější a třetí v závislosti na rýmu nejstálější. Konstantní slovo se tedy ve variacích 2. verše vyskytuje zřetelně na konci verše, kdežto směrem k jeho začátku přibývá na slovní variabilitě.

Takto tedy registrujeme obměny v ohýbání slov, přeskupování jednotlivých slov, výměnu některých slov (synonymickou, homonymickou či jinou), přičemž tyto variační postupy mají často blízko k jakési slovní ornamentice; srov. např.

uvedený výčet variací 3. verše balady *Vyletěl vták*, zvláště pak skupinu B. Dále takto podchycujeme i úplnou výměnu slov, která však zachovávají podobný obsah, nebo výměnu slov, která s obsahem verše, od něhož vycházíme jako od základu, nemají již nic společného atd. A postupujeme-li verš po verši, poznáváme detailně průběh variací: zjišťujeme, v kterém verši se vyčerpávají variace rychleji, v jaké míře jsou zastoupeny mezi podchycenými záznamy, a to všechno vede přirozeně též k otázkám a také pokusům o vysvětlení, proč je tomu tak.³⁰

Podle podaného popisu veršových variací můžeme dále sledovat i to, na jakém geografickém prostoru se daná variace vyskytuje, a můžeme vyvozovat, jak je jedna závislá na druhé, a z toho pak třeba i to, jakým způsobem probíhalo šíření příslušné písně. A na pozadí čísel jednotlivých záznamů a jejich přesného bibliografického soupisu můžeme jednotlivá znění sledovat též v proporcích historických.

Podobně jako verše můžeme klasifikovat celé strofy. Učiníme to pomocí analogických alfanumerických symbolů, jaké jsme popsali při klasifikaci veršů. Hlavní princip klasifikace strofických variací spočívá v tom, že jedním alfanumerickým symbolem budeme označovat celou strofu, přičemž tento symbol získáme z obsahu symbolů veršových. Strofický symbol *a* je tedy vždy výsledným znakem strofy, jejíž verše jsou totožné s modelem (a.a.a.a.a = a). O řazení dalších strofických variací pak v zásadě platí, že se zde řídím alfanumerickou posloupností konstrukce symbolů veršových variací v rámci jednotlivých strof, a že na tomto základě můžeme pomocí několika pravidel určovat příbuznost a variační stupeň vlastně jakousi matematickou cestou.

V soupisu strofických variací uvádím nejdříve symbol strofické variace, za ním po rovnítku symboly jednotlivých veršů, jež od sebe odděluji tečkami, pak analogicky s přehledem veršových variací následuje číslo záznamu a konečně v indexu pořadí strofy v konkrétním záznamu. Podobně, jako jsme shora uváděli příklad z přehledu veršových variací, naznačíme si i soupis variací strofických.

Strofa 1 (modelového znění):

$a = a.a.a.a.a: 3_1; 6_1 \dots; a_{m1} = a.a_2.a.a.a: 9_1 \dots$, atd., atd.

A můžeme provádět opět nejrůznější statistická zjištění podobná těm, která jsme naznačili u variací veršových. Pomocí symbolů lze však v závislosti na modelovém znění podat především stručný popis jednotlivých písňových záznamů (jedinců — individuí).

Za číslem záznamu (tj. za číslem s tečkou) uvádím pořadové číslo strofy a jeho vztah k číslu strofy v modelu a k tomu připisují výsledný symbol strofické variace. Např. záznam č. 1 (tj. — jak bychom zjistili podle bibliografického soupisu — zápis M. K o c m a n a, *Písně lidu v Troubsku*) vypadá následovně:

1. 1 = 1 a_{m3}; 2 = 6 l.

Budeme-li chtít zjistit, jak tento záznam zní, najdeme v přehledu strofických variací strofu 1 a 6 (to jsou čísla strof v modelovém znění), zde zjistíme, že

³⁰ Blíže srov. opět studii o baladě *Vyletěl vták*; viz též H. Strobach, *Variabilität, Gesetzmäßigkeiten und Bedingungen*, Jahrbuch für Volksliedforschung 11, 1966, s. 4, 7, 9. Základní Strobachův poznatek, že nejkonstantnější jsou slova sémanticky klíčová a slova upevněná též některými složkami formálními (zvláště rýmem), obecně platí i pro naši píseň; mohli jsme se o tom přesvědčit už podle pouhých dvou veršů rozebírané balady *Vyletěl vták*.

variační symbol a_{m3} vízící se k první strofě obsahuje veršové symboly $a.a_2.a_1.a.a$ a že variační symbol l vízící se k šesté strofě obsahuje veršové symboly $d.a.A_{1m2}.e_2.F$. Podle veršových symbolů vízících se k 1. a 6. strofě modelu hledáme pak v přehledu veršových variací, kde již můžeme přímo číst příslušná znění jednotlivých veršů.

I když nezískáváme o konkrétním znění obraz absolutně přesný (v rámci jednotlivých veršových variací nejsou totiž podchyceny všechny dialektové — často však jen grafické — zvláštnosti: např.: *pták, vták, fták, ták* atd.), skladbu jednotlivých záznamů poznáváme velmi přesně. Porovnáme-li např. záznam č. 1 z Troubska, sestavený na základě symbolů s věrnou citací tohoto záznamu, shledáme jen drobné odchylky. Přitom v prvním verši jsem obměnu „vyletěl -li“ ve veršových variacích vůbec nepodchycoval proto, že se mi jeví jako chyba vzniklá při opisování (namísto „vyletěl-ti“), a příklonku „-ti“ místo „-tě“ chápu jako nepodstatnou obměnu. Přesto, že jde o jistý zásah do zápisů, ani tyto a podobné zvláštnosti se z popisu nevytrácejí, neboť se o nich zmiňuji v kritice záznamů.

Znění získané pomocí symbolů podle Popsaného postupu: Přesná citace Kocmanova zápisu:

(1 = 1 a_{m3})

Vyletělťě
sokol pod oblaky,
tak se snášel
nade všechny vtáky,
aj (ej,oj,a,i) nade všecko stvoření.

1. Vyletěl-li
sokol pod oblaky,
tak se snášel
nade všechny vtáky,
aj, nade všecko stvoření.

(2 = 6 l)

Přiletělťě
(k) milej pod okénko,
spíš-li, nespíš,
má zlatá Nanynko,
nebo mně otevřít nesmíš?

2. Přiletěli
milé pod okynko,
spíš-li, nespíš,
má zlatá Nanynko,
nebo mně otevřít nesmíš?

4.

Podobným způsobem si můžeme sestavit každé další popsané konkrétní znění této písně. Podle vztahu dvou čísel — čísla označujícího pořadí strofy v konkrétním záznamu a po rovnítku následujícího čísla strofy v modelu — můžeme sledovat mnohotvárnost ve spínání strof v jednotlivých konkrétních zněních, popřípadě i mnohotvárnost ve spínání — spojování — veršů. Verše ovšem nikdy nesmíme oddělit od jejich strofické příslušnosti.

Vyjdeme-li ze slova spojování, pak — domnívám se, že oprávněně — zvolíme pro variační postup spojování či spínání strof termín *kombinace*,³¹ srov. *diagram* č. 1. Je však třeba dodat, že navrhuji tímto termínem označovat spojování strof a veršů pouze v rámci písňového rodu (popřípadě někdy jen druhu³²), čili

³¹ Ostatně v tomto smyslu užívají termínu kombinace např. J. Gelner a O. Sirovátka, *Faktory*, o. c., s. 183.

³² Pojmy objasňuji ve studii *Úvaha nad terminologií*, o. c., s. 123n.

vlastně uvnitř záznamů, jež můžeme dát do horizontální roviny se zněním, z něhož vycházíme jako ze základu.

Jako příklad zde uveďme aspoň jednu z velmi zajímavých kombinací,³³ kterou nacházíme mezi záznamy balady *Vyletěl vták*. První strofa této písně zní v podpolianské (detvanské) oblasti na středním Slovensku zpravidla takto:

Preletev fták
cez očovskie vršky,
zastreliv ho
pán pater očovsky,
poraniv mu jeho srce.³⁴

Dáme-li verše tohoto znění do vztahu s modelem, který jsme uvedli shora, dá se 1. verš stavět na úroveň 1. verše 1. strofy modelu, 2. verš na úroveň 2. verše 2. sloky modelu a 3.—5. verš na úroveň 1.—4. verše 5. sloky modelu. Kombinace posledních tří veršů citované strofy ze středního Slovenska s 5. strofou modelu vyvstává ještě markantněji při srovnání se záznamem F. Sušila,³⁵ v němž strofa na úrovni 5. sloky modelu zní: *Střelil po něm / štymberský král prudec, / poranil mu / jeho věrné srdce / aj, jeho zlaté srdčko*. V jedné sloce došlo tedy ke kombinaci veršů ze tří různých strof; jak lze dokázat, došlo zde ke zkrácení původnější víceslokové expozice této písně v expozici jednoslokovou.

Mezi jednotlivými druhy téže písně (podle tradiční literárněvědné terminologie mezi verzemi, redakcemi apod.) může pak docházet k nejrůznějším *hybridizačním* postupům; na *diagramu č. 1* jsme si to znázornili diagonálním spojem.

Vyskytnou-li se v rámci porovnávaných záznamů téže písně strofy, jež vybočují z logického sledu modelového znění, čímž vlastně dochází ke zkřížení s jinou — nestejnorodou písní, pak tento variační postup označuji pojmem *konglobace*. Výsledkem tohoto variačního postupu jsou slukky.³⁶ Při konglobaci jde o spojení nejméně dvou různých písní, přičemž lze poměrně snadno označit, které strofy patří do té a které do oné písně, anebo lze aspoň o některých strofách říci, že do písně, kterou sledujeme, nepatří a že zde muselo dojít ke spojení s jinou, nestejnorodou písní. A když už každý termín dotýkající se variačního procesu znázorňujeme graficky, pak v tomto případě můžeme na osu písňového individua napojit verše vybočujících strof jako šipky; srov. *diagram č. 1*.

Na bázi modelu³⁷ můžeme provádět rovněž podrobnou *taxonomii*³⁸ různých

³³ Podrobnější zhodnocení kombinací včetně rozlišení dílčích kombinačních postupů srov. opět ve studii o baladě *Vyletěl vták*.

³⁴ Srov. K. A. Medvecký, *Detva*. Monografia, Detva 1905, s. 254n.

³⁵ Srov. F. Sušil, *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*, Praha 1951, č. 391.

³⁶ Pojmy hybridizace a konglobace — jak jsem již naznačil shora — podřazuji pojmu kontaminace. (Konglobace — odvozeno od conglobo — shlukují, shrnují.) Hybridizace a konglobace jsou tedy dvě různé formy, resp. dva různé stupně kontaminace. (Kontaminací se ovšem v některých případech rozumí ve folkloristice též postup jiný, pro který, jak patrně z dalšího textu, volím ještě jiný termín — konjugace.)

³⁷ Podobnou zkušenost mám dnes i s jinými písněmi při klasifikaci jejich konkrétních znění na bázi modelu.

³⁸ Úkolem folkloristické taxonomie (termín je odvozen z řeckých slov „taxis“ — řada, pořad a „nomos“ — zákon) by ovšem v té nejobecnější rovině bylo — podobně jako je tomu v biologii — spolehlivě zjistit a přesně definovat všechny folklorní útvary (tedy

záznamů téže písně. Pracovní postup může být např. takový, jaký jsem zvolil u balady *Vyletěl vták*. Na papír — nejlépe čtverečkovaný — si ve vertikále nanese číslovanou osnovu všech strof modelu, včetně slok vybočujících, a na připravené pásky papíru — opět nejlépe čtverečkovaného — sepisujeme pak v závislosti na modelu číslovanou osnovu strof, kterou nacházíme v jednotlivých konkrétních zněních; přitom k číslům připojujeme ještě příslušné mutační symboly.³⁹ Kdybychom aplikovali biologickou taxonomii na studium folklóru, mohli bychom mluvit zpravidla vždy o několika druzích té či oné písně, takže celý komplex jejich jedinců by vytvářel rod (genus). Druhy by se pak štěpily v taxony nižší: poddruhy — subspecies, tyto dále v odrůdy — varietas, pododrády — subvarietas a hříčky — lusus.

Různé písně se však spolu stýkají také prostřednictvím strof, které z nich nikterak nevybočují, ba naopak, které do každé z nich svou dějovou posloupností evidentně patří. Jde zde tedy o jiný variační postup než o zkrřížení či smíšení dvou anebo více druhů téže písně (hybridizace), popřípadě dvou anebo více různých písní (konglobace). A pro tento spojovací způsob — spájení různých písní prostřednictvím strof, jež bývají označovány jako toulavé, potulné, putující či bludné, atd.,⁴⁰ navrhuji užívat termín *konjugace*. Na horizontální slokové variace (mutace různého stupně) jsou vertikálním směrem dolů nebo nahoru napojeny strofy patřící k různým písním; srov. *diagramy* č. 1 a 3.

Z balady *Vyletěl vták* umožňují nejvíce konjugací strofy 6 a 7 modelového znění; v *tab. 5* uvádím aspoň 4 různé příklady.⁴¹ Při bližším srovnávacím pohledu na jednotlivé strofy balady *Vyletěl vták* se však neukázalo jen to, že jsou zde strofy, které umožňují neobvykle velké množství konjugací, ale současně i to, že variace různého stupně nacházíme téměř ke každé sloce; a to jde o píseň poměrně hodně zvláštní. Ostatně je dobře známo, že téměř každou strofu naší folklórní písně můžeme zařadit do nějakého řetězce variací a že od variací jisté strofy můžeme postupovat k jiným — těmito strofickými variacemi spřízněným — písním; grafické znázornění srov. na *diagramu* č. 3. A představíme-li si podobné schéma vztahů ke každému písňovému individu, získáváme názornou představu o neobyčejném příbuzenském propletení folklórní písně.

5.

Folklórní píseň a folklór vůbec je sice myšlenkově, tj. motivicky i látkově omezen, ale variace v horizontálním i vertikálním směru umožňují mnohonásobně tento celkem uzavřený materiál obměňovat, a to prostřednictvím dílčích variačních postupů: mutačního, kombinačního, hybridizačního, konglobačního a konjugačního. Jestliže mutační postupy se vyznačují obměnami veršů v rámci

u lidové písně všechny písně), a to nejen dnes žijící, ale i zbytky po vymřelých, pojmenovat je a rozřadit podle jejich znaků do skupin, jež by se — opět podle biologie — nazývaly systematickými jednotkami neboli taxony. Cílem taxonomie bylo by seskupit systematické jednotky podle jejich vzájemné příbuznosti a vybudovat tak přirozenou soustavu. Blíže srov. D. Holý, *Úvaha nad terminologií*, o. c., s. 122n.

³⁹ Rozvedeno v cit. studii o baladě *Vyletěl vták*.

⁴⁰ Srov. B. Václavěk, o. c., s. 144.

⁴¹ Blíže srov. D. Holý — L. Holá, *Konjugace — jeden z variačních postupů v lidové písni* (zadáno do tisku).

2

1. Keď sa milý preč odberal,
sedem rokov čakať kázal.
2. Sedem rokov prečakala
a na ôsmy čarovala.

1

3

4

1. Kdýž sem šel pŕes hory,
pŕes ten les borový,
našel sem tam, našel,
oŕíšek lískový.
2. To nebyl oŕíšek,
to nebylo jádro;
co sem se nachodil,
všecko bylo darmo.

1. Priletú ftak
milej pod obuočok,
zakuopkau jej,
spiš, miua, či čuješ,
či mňa ešte občekuješ.

3. Prišiel milý pod oblóček
a zaklopal na okenček.

1. Spiš-li milá, spiš,
lebo neslyšíš;
a lebo mě, milá,
holuběnko sivá,
otevřít nesmíš.

3. Přišel sem k mé milé,
k milé pod okýnko,
zaklepal, zatukal,
spiš-li, mé Nanyňko.

2. A ja nespím,
ja dobre počuvam,
ale já ti
dvere ňeotvariam,
bo miuoho doma ňemam.

5. Nespím, milý, len ťa čujem,
len ťa verne jočekujem.

2. A já nespím,
já dobře slyším,
ale já ti, milý,
holuběčku sivý,
otevřít nesmím.

4. Ale já, já nespím,
já tě dobře slyším,
ale že já tobě
otevřítí nesmím.

3. Jak oňi sa
spolu dohvariali,
priam oňi sa
po reči poznali
a tak horce zapuakali.

6. Či ti, milý, ložu stlati,
či ti večeru chystati?

3. Stojím u dveří,
milá mně otevři;
otevři mně, milá,
holuběnko sivá,
mé potěšení.

5. Kdýž mně neotevřeš,
tak s Pánem Bohem lež,
já o tě nestojím
až do smrti po dnes.

7. Ani, milá, ložu stlati,
ani večeru chystati.

4. Vitaj, miui,
z ďalekej krajini,
požauuj mi
tie tvojo novini,
jak sa ti vo svefe ďauo.

5. Požauujem,
moja frajeročko,
porubauo
to moje srdiečko,
porubauo, posekanuo.

6. A ja pujďem
do tej apatieky,
prinešem ti
všelijakie lieky,
všelijakie aj zeliny.

7. Načo mi je
tvoja apatieka,
keď ja umrem
na tich tvojich rukach,
na tich tvojich bieuych rukach.

8. Aleže chod
k panu fararovi,
naj rozkaže
svojmu hrobarovi,
naj vikope hrob novi.

9. A na tot hrob
takuo na znamení,
že tu leži
mojo potešeni,
mojo lubuo potešeňi.

8. Len ma ty poď odprevadiť
za tie humna za drevenie,
za ďerešne za červenie.

4. Otevři, milá,
malované dveři,
až sa já podívám,
moje potěšení,
kdo u tebe leží.

5. Neleží tu, milý,
neleží tu žádný,
kdes prve ty léhal,
moje zlaté mímko,
je místečko prázdný.

Tab. 5. Příklad k textu osvětlující termín konjugace. Záznam, č. 1 = S. Burlasová, Ludové balady na Horehroní, Bratislava 1969, č. 4a; záznam č. 2 = Slovenské spevy II, red. K. Ruppeldt, T. Sv. Martin 1890, č. 285; záznam č. 3 = V. Lída, Slovácké a lidové písně z Uher. Hradištska, Kroměříž 1919, s. 159; záznam č. 4 = F. Bartoš, Národní písně moravské v nově nasbírané, Praha 1899, č. 677.

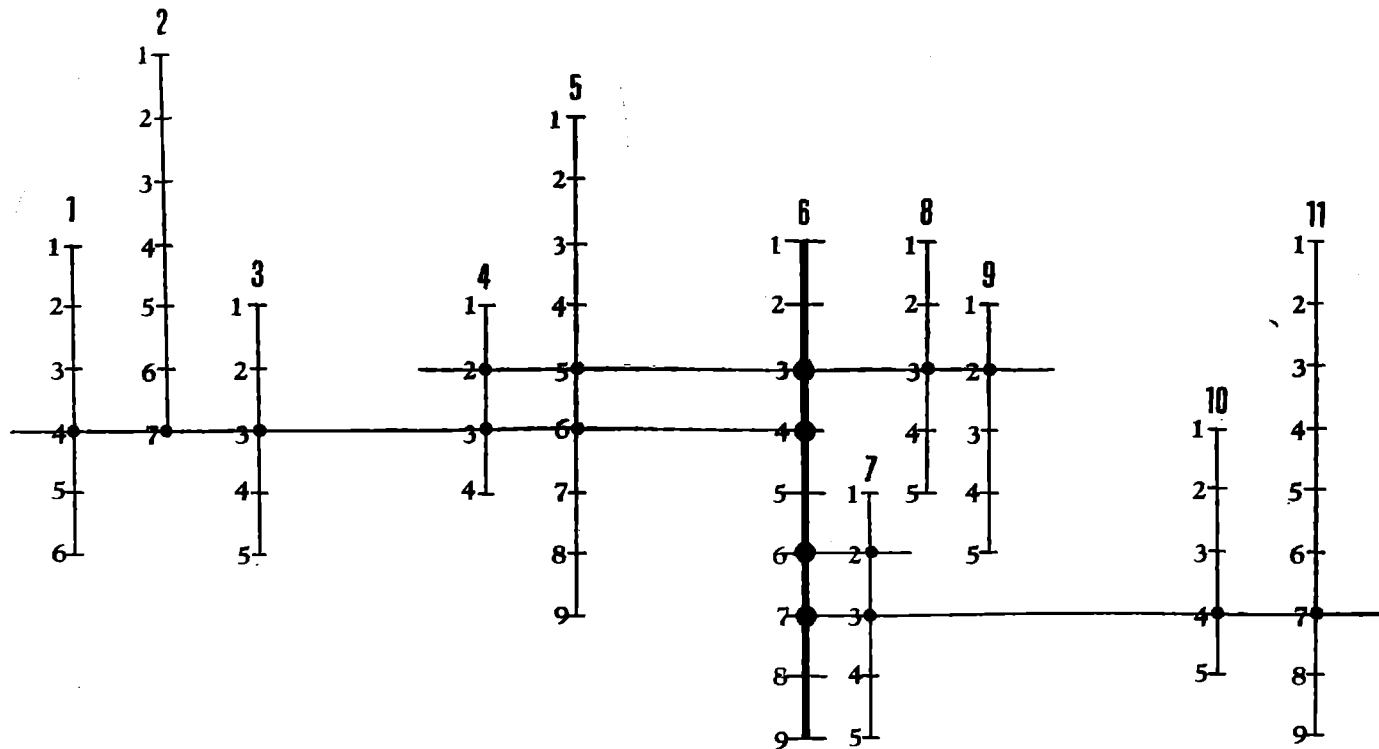


Diagram 3. Konjugace — spájení písní č. 1–11 prostřednictvím některých slok. S písní č. 6, která je brána za základ porovnávání, je spojena píseň č. 1 prostřednictvím 4. sloky, píseň č. 2 prostřednictvím 7. sloky atd.

strof anebo i celých strof v horizontální rovině, přičemž rozeznáváme různé stupně (mikromutace, submutace, mutace, makromutace, popřípadě ještě transmutace, konmutace nebo nanomutace a megamutace), pak pro postup kombinací je charakteristické rozličné spínání strof a někdy i versů v rámci téže písně (neboli v písni téhož rodu či někdy jen druhu). Pro postup hybridizační je typické zkřížení dvou a více druhů téže písně, takže vznikají hybridní jedinci a pro postup konglobační zkřížení dvou a více písní, takže vznikají konglomeráty. A při procesu konjugacím dochází ke spájení — sdružování různých písní prostřednictvím strofických mutací — toulavých či bludných strof, logicky náležejících do každé z nich.⁴² Všechny tyto postupy působí na proměnlivost — variabilitu — písňového materiálu a způsobují nejrůznější výsledky (redukci, translaci, substituci atd.).

Současně s variabilitou je však pro folklórní písňovou tvorbu příznačná též konstantnost. A tu si opět můžeme dovolit exkurs do biologie, kde variabilita a konstantnost tvoří spolu jednotu, takže jedno od druhého nelze vůbec oddělovat. Organismy nejsou buď konstantní, nebo proměnlivé, ale konstantní a variabilní současně.⁴³ Historickým výsledkem konzervativnosti vývojového toku jsou druhy a historickým výsledkem protitendence pokrokové je, že druhy nejsou stálé, že se mění.⁴⁴

Folklórní písňová tvorba jako by probíhala uvnitř kruhu, v němž jednotlivé písně jsou protkány nejrůznějšími svazky příbuznosti a jsou neustále obměňovány; část útvarů v tomto celku postupně zaniká a jen pozvolna sem pronikají útvary myšlenkově a formově nové. A když proniknou, jsou v ústní tradici jakoby „chemicky rozpouštěny“.⁴⁵ Současně se začínou uplatňovat dvě různé tendence: dochází k destrukci původní písně a ke konstrukci písní nových; ovšem — a to je důležité — v silné závislosti na stávajících tradičních vzorech. Ostatně tento poznatek, který různými slovy vyjádřilo mnoho badatelů,⁴⁶ můžeme číst už v polovině minulého století u našeho V. B. Nebeského: „Ustálí se jistá zásoba typických frází, obrátů, obrazů a motivů básnických, ježto jako ražené mince obíhají; utvoří se zvláštní symbolika, tropika a stylistika, ano i některé události a výjevy zobecní, že z písně do písně přecházejí, čímž skládání jejich v některých částech poněkud mechanickým se stává, ano jakási jednotvárnost v nich vzniká...“⁴⁷

Obecně jsou tato fakta známá. Avšak v jakém poměru se v životě písně v lidové tradici uplatňuje variabilita a konstantnost, o tom zatím mnoho nevíme. Proto nelze jinak, než přihlásit se za žáky Rogera Bacona a Leonarda da Vincioho, a měřit a vyjadřovat vztah jevů k jiným jevům formou kvantitativní. Ještě jinak to vyjádřil neméně slavný Galileo Galilei, když napsal,

⁴² Nelze však o těchto strofách říci, že mohou být zapojovány „do každé libovolné“ písně, jak se to o nich často nekriticky traduje; srov. např. O. A. Erich — R. Beitzl, *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*, Leipzig 1936, s. 769, nebo L. Bødker, o. c., s. 324.

⁴³ Srov. W. Rothmaler, *Allgemeine Taxonomie und Chorologie der Pflanzen*, Jena 1955, s. 17.

⁴⁴ Srov. V. Úlehla, o. c., s. 212.

⁴⁵ Srov. B. Václavěk, o. c., s. 146, 151.

⁴⁶ Např. J. Meier (uvádím podle B. Václavka, o. c., s. 49); K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian II*, 2, Kraków 1939, s. 1358; J. Horák, *Naše lidová píseň*, Praha 1946, s. 128; J. Mukařovský, *Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění*. In: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 210n.

⁴⁷ Cit. podle B. Václavka, o. c., s. 30.

že ve vědě musíme měřit, co je měřitelné, a co se neměří, to že musíme měřitelným učinit.⁴⁸

Tento článek, za jehož motto jsme si zvolili Baconova a Pearsonova slova,⁴⁹ nemá být ničím jiným než *pokusem o návod, jak proměřovat v lidové písni variační postupy* a diskusním příspěvkem k řešení některých *terminologických problémů*, resp. příspěvkem k *teorii variace folklórních útvarů*.

THE VARIATION PROCESS IN FOLK SONGS AND ITS MEASUREMENT

The present study deals with the texts of stanzaed folk songs. Variation stimuli or factors, variation processes and results of variation are treated as three separate entities, which must not be confused. The term "variation" is to be understood in its broadest sense, denoting changes in all sorts of forms and to various degrees.

The variation process (or variability) in a folk song can be described on the background of two geometric planes, horizontal and vertical (Fig. 1). The method is founded on the common usage of recording successive stanzas one under the other (the succession of stanzas in various recordings of a song is arranged vertically), while differences between the same stanzas or lines are recorded horizontally. Variations can thus be vertical, horizontal, or both.

The measurement of variations in different recordings of the same song is based on the method of modelling: the material is collected and subsequently explained by means of a model. This concept is a starting-point for exact classification of all existing variants and is used as a basis for further work. The model is constructed from all recorded variants and contains all variations of stanzas existing in the given set. The ordering of stanzas follows the most natural course of events described in them. (The method is illustrated by means of the ballad "Vyletěl vták hore nad oblaky"; cf. pp. 23–24.)

Horizontal variations, i. e. variations in lines or stanzas, are called mutations. This endows the term with a meaning different from what has been customary so far. Since the term is not too frequently used in folklore studies and has a wide range of different meanings already, from a small alteration (cf. note 25) to a substantial change (cf. note 26), no ambiguity arises from its new function. Various degrees of the horizontal variations (mutations) are denoted by expressions with the prefixes sub- (e. g. submutation), micro- and macro-; those of the vertical variations employ the prefixes nano-, trans-, con-, and mega-.

The lines which are identical with those of the model are denoted by the letter *a*. Mutations (more extensive changes of whole groups) derived from this model are denoted by subsequent lower-case letters (Fig. 2). Submutations (small alterations within the mutations) are denoted by indices used with the letters. Micromutations (minute alterations, smaller than submutations) are denoted by the letter *m*, which is part of the index; if there is more than one micromutation of the same elements, the symbols m_1 , m_2 , etc. are used. Variations of a line markedly differing from the initial *a* are denoted by capital letters. In this case each letter denotes a substantially different text, a macromutation with regard to the initial *a*. A different measure of the line (i. e., a line with a different number of syllables) is denoted by small letters of the Greek alphabet.

Since all the recordings of the song chosen for analysis in our example (p. 27) have been marked with numerical or alphabetical symbols, these can be used in the following description. The number of the recording is always the main number (not the index) behind each line, while the digits in the index, separated by a comma, denote the number of the stanza within a certain variant and the number of the line. This survey elucidates various symbolic and statistical procedures, partly demonstrated on pp. 29–31 and in Tables 1–4.

A similar method can be adopted for the classification of entire stanzas. This is performed here by means of analogous alphanumerical symbols. The main principle underlying the classification of strophic variations is simple: an entire stanza is denoted by one alphanumerical

⁴⁸ Podle V. Filkorna, *Metóda vedy*, Bratislava 1956, s. 54.

⁴⁹ Cit. podle V. Úlehly, o. c., s. 146, 357. (9. 4. 1970)

symbol derived from the line symbols. (For instance, the strophic symbol *a* is always the resulting sign of a stanza whose lines are identical with those of the model; thus a.a.a.a.a. = a.) The ordering of other strophic variants depends on the alphabetical sequence in the set of symbols denoting the line variations within the stanza. This method enables the research worker, acquainted with a few rules, to determine the affinity and the degree of variation in a quasi-mathematical way, and to describe the individual variants with great economy.

The vertical variation processes consist of combination, hybridization and conglobation. While mutations are characterized by alterations of lines within the stanza or of entire stanzas in the horizontal plane, combinations consist of various associations of stanzas (and sometimes of lines) in various recordings of the same song, hybridizations mean crossings of two or more kinds of the same song (the expression "kind" corresponds to the biological term "species"), and conglobations denote crossing of two or more different songs.

Different songs are also linked by means of stanzas which are fully organic parts of the action in each song. This is a different variation process than the crossing of two or more kinds of the same song (hybridization) or of two or more different songs (conglobation). The term "conjugation" is suggested here for this association of different songs by means of stanzas usually denoted as "Wanderstrophen". Stanzas from various songs are appended upwards or downwards (in the vertical direction) to the horizontal stanzaic variations (mutations of various degree); cf. Fig. 3.

All the processes exert great influence on the variability of songs. Simultaneously, the folk song is characterized by its stability. Only detailed research can establish the ratio of the two properties in a particular case. A good starting-point of such an analysis is modelling — a method which promotes the study of intricate phenomena by means of simplified models. It enables us to measure things which have so far resisted quantitative analysis.

